



UMA LEITURA REALISTA DE *A HORA DA ESTRELA* NAS TELAS



A REALISTIC READING OF *A HORA DA ESTRELA* ON SCREENS

GRAZIELA DANTAS DE OLIVEIRA ALMEIDA

RESUMO | INDEXAÇÃO | TEXTO | REFERÊNCIAS | CITAR ESTE ARTIGO | A AUTORA
RECEBIDO EM 13/08/2020 • APROVADO EM 27/12/2020

Abstract

This article focuses on the analysis of Clarice Lispector's novel **A Hora da Estrela** and its 1985 film version, under the direction and script of Suzana Amaral (1932-2020). In order to investigate the point of convergence between different semiotic media and the effect of these languages, writing and visual, one takes into account the opposition between realistic and modernist literature, which is under the strong influence of cinematic art. If, on the one hand, the Brazilian writer adopts typical elements of the twentieth century literary stream, on the other, the filmmaker produces a film steeped in realistic nineteenth-century ingredients. Thus, the focus of this study is to investigate which alternatives the director chose to translate the Claricean source text into visual images.

Resumo

O presente artigo se debruça na análise da novela **A Hora da Estrela**, de Clarice Lispector, e sua versão para o cinema, em 1985, sob a direção e roteiro de Suzana Amaral (1932-2020). Para investigar o ponto de convergência entre meios semióticos distintos e o efeito proveniente dessas linguagens, escrita e visual, leva-se em conta a oposição entre literatura realista e modernista; sendo esta sob a forte influência da arte cinematográfica. Se por um lado, a escritora brasileira adota elementos típicos da corrente literária do século XX, por outro, a cineasta produz um filme embebido de ingredientes realistas do século XIX. Com isso, o foco

desse estudo é investigar quais alternativas a diretora escolheu na tradução do texto-fonte clariceano em imagens visuais.

Entradas para indexação

KEYWORDS: Literature. Film. Clarice Lispector. Suzana Amaral.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura. Cinema. Clarice Lispector. Suzana Amaral.

Texto integral

1. INTRODUÇÃO

Este estudo se afina na proposta de análise entre duas linguagens de arte distintas. A primeira é fruto da verbal e tem como base a obra-homônima da romancista brasileira Clarice Lispector, intitulada **A Hora da Estrela**, publicada no ano de 1977. A segunda, proveniente do horizonte técnico das imagens audiovisuais, tem como foco a adaptação do texto personalíssimo de Clarice em obra cinematográfica, lançada em 1985, com direção e roteiro de Suzana Amaral.

Para isso, os textos do teórico norte-americano Robert Stam, cuja especialidade tem como foco o estudo da semiótica cinematográfica, são imprescindíveis para depreender a atuação do processo de resignificação de uma linguagem em outra. Nessa toada, à luz da teoria de adaptação, foram coletadas entrevistas concedidas por Suzana Amaral sobre como ocorreu o processo de transmutação da arte literária para o cinema, identificando quais escolhas a cineasta optou ao traduzir a obra de Clarice para as telas.

Nessa perspectiva, o texto de Tânia Pellegrini a respeito da íntima relação entre literatura e cinematografia é fundamental para estabelecer o diálogo entre essas duas artes. Isto é, sobre como o horizonte técnico, despontado na virada do século XX, com suas técnicas de angulações, justaposição e cortes, influenciaram a produção literária. E, travando com esta, um intrínseco contato. Diante desse quadro, observa-se o abandono de uma literatura mais realista e objetiva, com o tempo e espaço estáticos, em prol de uma corrente literária de orientação subjetiva, voltada para as questões existenciais e de inversão cronológica-temporal. Esta nova estética, chamada de Literatura Moderna, ecoa na produção literária de Clarice Lispector.

Assim sendo, Luiz Magalhães, em seu artigo, aborda o debate proposto por Stam sobre como as escolhas de Suzana Amaral influenciaram num filme de caráter realista, ao se distanciar de uma estética moderna caracterizada por elementos reflexivos.

É preciso ressaltar, contudo, que não será julgado, neste artigo, a qualidade do texto fílmico adaptado pela cineasta. A opção de Suzana Amaral por determinados ajustes em detrimento de outros, no momento da transmutação da obra, são vistos sob o prisma de recursos disponibilizados pelas artes visuais, além das questões envoltas de preferência do público e financeira. Por isso, nenhum julgamento de valor será exprimido a respeito do filme analisado.

Por fim, o objetivo desse trabalho parte da premissa de traçar quais foram as estratégias encontradas por Suzana Amaral, junto a sua equipe, para ressignificar o texto-fonte da obra literária de Clarice Lispector, em linguagem audiovisual. Dessa tradução intersemiótica, resulta o questionamento de como o cinema opera com as idiosincrasias da literatura, bem como o caminho trilhado por essas duas artes.

2. LITERATURA *VERSUS* CINEMA

Desde a criação dos primeiros artefatos modernos – que tiveram início no final século XIX e afetaram profundamente os modos de produção cultural da época – como a fotografia e o cinematógrafo, verificou-se que a sociedade passou a ter uma preferência pelos meios visuais em detrimento do contexto verbal, pois “alteraram, antes de tudo, as maneiras pelas quais se olha e se percebe o mundo”, conforme assinala Tânia Pellegrini (2003, p. 16). Se no século XIX, a narrativa realista era o verve de escritores na época, com romances de abordagem direta e objetiva, cuja imagem se assemelhava ao olhar estático e imóvel de uma câmera fotográfica; o século seguinte, acompanha a nascente de uma literatura ancorada na inversão da ordem cronológica, contígua a mecanismos de inovação fílmico:

Assim como a obsessão da minúcia, tão essencial para a narrativa realista do século XIX, apoiou-se nas técnicas fotográficas nascentes para enfatizar a verossimilhança, o verismo do representado – “pintura de seres e lugares”, “quadro” – a narrativa moderna busca no cinema a impressão de movimento e descontinuidade, justamente para romper com essa convenção. (PELLEGRINI, 2003, p. 25)

A chamada Literatura Moderna surge ao lado de um horizonte técnico “influindo diretamente nas formas de percepção e representação literárias” (PELLEGRINI, 2003, p. 18). O cinema, com a sua linguagem própria, tais como as planificações e *mise-en-scène*, desfaz a concepção de tempo inerte com suas imagens movimentando-se livremente sob o olhar atento do espectador. À luz dessas técnicas, altera-se a dimensão espaço-temporal da nova forma de fazer romance no século XX. Assim, assiste-se ao desenvolvimento de uma narrativa capaz de capturar as atividades temporais, pois “o tempo pode parar, inverter-se, repetir-se, fazer avançar ou retroceder a ação, dando forma à simultaneidade” (PELLEGRINI, 2003, p. 22). O “tempo intemporal”, ou seja, convencionalizado, instaurado a partir da conquista cinematográfica, convergiu para formalização da narrativa moderna. Esta, atrelada à concepção *bergsoniana*, influirá, mais tarde, na arte de escrita de Clarice Lispector, segundo Tânia Pellegrini:

Então, todos os fios que tecem a narrativa chamada moderna, principalmente a partir do início do século XX, [...] convergem para

esse novo conceito de tempo criado por Henri Bergson, que acentua a inadequação do relógio como único mensurador do escoar das horas e descobre como dado essencial a simultaneidade dos conteúdos da consciência, englobando presente, passado e futuro num amálgama que flui ininterruptamente. Trata-se do tempo entendido como duração, o ‘tempo da mente’, que não coincide com as medidas temporais objetivas [...]. A radicalização desse aspecto vai desembocar no *fluxo da consciência*, espécie de transcrição direta dos pensamentos, durante um espaço de tempo, de que Virgínia Woolf e James Joyce fizeram originalíssimo uso e que, mais tarde, no Brasil, impregnou inclusive a introspecção de Clarice Lispector com nuances especiais. (PELLEGRINI, 2003, p. 21)

Com base nisto, verifica-se nas narrativas de Clarice, um convite à reflexão e à introspecção, no qual o espaço mental das personagens recebe um destaque especial em detrimento do tempo cronológico. Nesse enredo, as características físicas das personagens e o espaço exterior possuem importância secundária, pois

A narrativa moderna dispersa fragmentos descritivos, maiores ou menores, em meio à ação, quase que eliminando esses hiatos de aparente imobilidade. Os lugares muitas vezes fazem parte do “panorama interior” das personagens ou do narrador e, na maioria das vezes, descarta-se a representação detalhada, suprime-se aquele “sentido de espaço” tão caro ao pintor ou aos primeiros fotógrafos. (PELLEGRINI, 2003, p. 26)

Diante desse quadro de indução, no qual arte literária e arte cinematográfica conversam entre si, enfatiza-se que o texto fílmico de Suzana Amaral não está submetido ao texto-fonte de Clarice. O produto final de uma adaptação se caracteriza, segundo Linda Hutcheon, de “uma derivação que não é derivativa, uma segunda obra que não é secundária” (HUTCHEON, 2011, p. 30). A influência mútua, exercida entre literatura e cinema, desemboca num cinema voltado para filmes narrativos; e, apoiando-se neste, o romance adota as estratégias advindas dessa arte, como as planificações e angulações. A linguagem verbal, adaptada para o cinema em 1985, representa um outro viés dinâmico com uma linguagem específica à cinematografia.

Nesse jogo de transferência de linguagem escrita para a cinematográfica, Hutcheon declara: “Em vários casos, por envolver diferentes mídias, as adaptações são recodificações, ou seja, traduções em forma de transposições intersemióticas de um sistema de signos (palavras, por exemplo) para outro (imagens, por exemplo)” (HUTCHEON, 2011, p. 40). A tradução ou transmutação de uma linguagem escrita para outra audiovisual – este como meio comunicativo – pode implicar em variantes satisfatórias ou deficientes. Na mesma toada, Hutcheon cita o teórico e crítico Robert Stam para respaldar seu comentário: “a transposição para outra mídia, ou até mesmo o deslocamento dentro de uma mesma, sempre significa mudança ou, na linguagem das novas mídias, ‘reformatação’. E sempre haverá perdas e ganhos”

(STAM apud HUTCHEON, 2011, p. 40). Logo, se há perdas e ganhos, o produto final nunca será uma cópia fiel do texto-fonte.

De acordo com Hermanns (1997), a escolha da diretora Suzana Amaral, de ressignificar uma linguagem a partir de outra já existente, requer um inábil conhecimento da obra selecionada, pois no momento da adaptação do texto original é preciso definir o que será descartado e o que se levará em conta. Visto que, na hora da rodagem fílmica, o cinema buscará atender às suas particularidades inerentes enquanto arte audiovisual. O cineasta do filme ocupa o papel de um autor de romance. Sua liberdade de escolha e adaptação de determinada obra, em conjunto com a equipe de gravação, obedecem às regras que podem acarretar numa não-fidelidade ao texto-fonte. Afinal, segundo as palavras de Stam quanto aos sinônimos de adaptação, percebe-se que estes implicam numa

leitura, re-escrita, crítica, tradução, transmutação, metamorfose, recriação, transvocalização, ressuscitação, transfiguração, efetivação, transmodalização, significação, performance, dialogização, canabalização, reimaginação, encarnação ou ressurreição. (STAM, 2006, p. 27)

Neste sentido, no seu papel de diretora e roteirista do filme, a atitude de Suzana Amaral ao transfigurar o texto literário implica no ato de retirada do narrador do romance de **A Hora da Estrela**, Rodrigo S.M.

A história é calcada no relato da jovem Macabéa, de 19 anos e oriunda do estado de Alagoas, narrada pela voz masculina de Rodrigo. Este oferece ao leitor um relato áspero e cruel sobre a protagonista. Orfã dos pais, é criada por uma tia que a maltratava. Com o falecimento da parente, Macabéa, sem laços familiares e sozinha no mundo, se muda para o Rio de Janeiro, passando a morar numa pensão, na Rua do Acre, com outras quatro mulheres, todas balconistas das Lojas Americanas. Como fonte de renda, aceita um emprego como datilógrafa num escritório, por um salário abaixo do pré-estabelecido. Nesse ambiente, conhece Glória, que passa a ser sua colega. Em um de seus passeios pela cidade, toma nota de Olímpico, metalúrgico com dente de ouro e cuja ambição é se tornar um político, que se tornará seu namorado. Glória, em sua visita à cartomante, é avisada que precisa roubar o namorado de alguma amiga. Assim, ela fisga o coração de Olímpico e, compadecendo do sofrimento de Macabéa, recomenda-lhe uma visita a sua quiromante em busca de auxílio. Lá, a jovem nortista é informada, por meio das previsões de madame Carlota, que o amor da sua vida é um estrangeiro esbelto e de posses materiais. Na saída desse encontro, Macabéa é atropelada por um carro da marca Mercedes, falecendo no local.

Intitulado com um romance metalinguístico, o narrador de **A Hora da Estrela**, Rodrigo S.M., é um personagem essencial na história, posto que, ao narrar o próprio ato de escrita, o narrador-personagem expõe suas indagações e hesitações quanto a esse processo. Assim sendo, Rodrigo S.M. acumula uma dupla função na obra clariceana: mediar a história da migrante nordestina na cidade grande, Macabéa; e a busca de uma compreensão por parte do leitor, para poder narrar de

si. Logo, toda a narrativa do romance é embasada no fluxo da consciência do narrador-autor.

Oferecendo ao espectador uma nova perspectiva acerca da novela **A Hora da Estrela**, de Clarice Lispector, o texto fílmico de Suzana Amaral opta pela supressão do narrador-personagem Rodrigo S.M.. Este personagem, de papel central no livro por ser o catalisador do romance meta-ficcional, é obliterado na versão cinematográfica de 1985. Como a adaptação de uma linguagem verbal em imagem audiovisual implica uma recriação, uma nova forma de estruturação, a própria diretora justificou, em entrevista a LAFM (2008), essa atitude: “Eu queria contar a história eu mesma”, pois a sua inquietação era

Manter-se fiel ao espírito do livro, à alma do livro, a essa coisa que me atraiu no livro. Não eram os fatos não, porque fatos eu mudava. Tanto que achei aquele negócio de escritor (o narrador da estória) era 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*. (Entrevista a LAFM, 2008)

Desse resultado, atesta-se a supressão de Rodrigo S.M. e do elemento reflexivo relacionado a ele. Sem a metalinguagem, a cineasta começa a contar a história por ela mesma, de forma direta.

A saída encontrada por Amaral, ao optar pelo narrador cinemático tradicional, é esclarecida pelo argumento de Paulo Emílio Sales Gomes, segundo quem: “Aparentemente, a fórmula mais corrente do cinema é a objetiva, aquela em que o narrador se retrai ao máximo para deixar o campo livre às personagens e suas ações” (GOMES, 1985, p. 107). Com essa atitude, a diretora adequa seu filme na linha do cinema contemporâneo, isto é, com uma história pautada no início, meio e fim, com a explicação dos fatos para o espectador.

Na virada do século XX, com o cinema instituído e o ecoar das ideias vanguardistas, o primeiro resolveu adotar os contornos do realismo literário firmado no século XIX. Luiz Antônio Mousinho Magalhães, ao analisar em seu artigo o debate crítico e teórico de Robert Stam com relação **A Hora da Estrela** literária e fílmica, cita João Batista de Brito para melhor explicitar esse comentário a respeito de “o modelo convencional do romance do século anterior, centrado na história com começo meio e fim, e aspirando ser as três coisas [...]: ficcional, narrativo e representacional” (BRITO apud MAGALHÃES, 2018, p. 2). E complementa esse pensamento com a afirmação de Stam que, “embora o incremento tecnológico do cinema faça-o parecer superficialmente moderno, sua estética dominante herdou as aspirações miméticas do realismo literário do século XIX” (STAM apud MAGALHÃES, 2018, p. 2).

Assim, o filme **A Hora da Estrela** está embasado na estética realista de Suzana Amaral – como será observado mais adiante – pois apresenta um enredo organizado cronologicamente, rejeitando a proposta da reflexividade proveniente do narrador-personagem Rodrigo S.M. – elemento primordial do romance de Clarice Lispector.

Logo, a maneira que a diretora encontrou para rodar um filme, ancorado numa corrente realista e dentro dos padrões convencionais, em sua transmutação de texto-literário para texto-fílmico, comprova os argumentos já citados de que uma adaptação, em sua passagem de um suporte a outro, abrange outras perspectivas acerca de uma obra. Afinal, uma releitura para as telas necessita atender às contingências dos dispositivos cinematográficos disponibilizados.

3. O *MODUS OPERANDI* DE SUZANA AMARAL

A Hora da Estrela foi o primeiro longa-metragem dirigido por Suzana Amaral, que também contou com o roteiro da mesma em conjunto com Alfredo Oroz. No tocante à produção fílmica, a escolha de uma obra para a adaptação expõe a relação que o cineasta tem com o autor do texto-fonte. Suzana alegou, numa entrevista em 2018, sua preferência por Clarice Lispector e a primazia por essa determinada obra clariceana:

A representatividade de **A Hora da Estrela** está diretamente ligada à sua materialidade. Tudo começa pela escolha da obra. Na NYU (New York University), tive um professor de roteiro que nos orientava dizendo que, para adaptar, nunca procure um livro grande, mas um livro fininho para fazer uma recriação da obra, que é mais do que resumir a narrativa. Procure um livro cujo espírito pode ser analisado por você. Desde adolescente gostava de Clarice Lispector. Seus livros eram misteriosos, eu me identificava com eles. Fui na biblioteca da NYU, que tem uma bela coleção de literatura brasileira, e, com o dedo, achei o mais fininho. **A Hora da Estrela** foi um filme que saltou da prateleira para minhas mãos. Ao ler, saquei que Macabéa é a metáfora do Brasil, pois fora do Brasil, você descobre o Brasil. Eu não adapto obras literárias, eu as transmuta. Eu transformo o livro depois de uma análise profunda, quando vou ao cerne do livro, ao coração do livro, no subtexto. Eu entro no espírito do livro e de seus fatos mais importantes. Eu faço uma recriação. Não tenho respeito nem escrúpulo algum. Sempre deu certo, em todos os meus filmes. Clarice dizia: “o que importa não são as palavras, é o que está atrás das palavras”. Junto com meu extrato íntimo, faço uma simbiose entre mim e o autor. Assim nasce a transmutação, ou seja, meu filme. (AMARAL, 2018, p. 115)

Nesse jogo de transmutação entre meios semióticos distintos, fica claro o motivo do filme não apresentar uma narrativa reflexiva, uma vez que o narrador-personagem Rodrigo S.M. é obliterado, pois, nas palavras da diretora, o importante é atingir o espírito da obra, a sua alma. Assim ela tem a liberdade de, segundo Linda Hutcheon, uma “(re-)interpretação”, de uma “(re-) criação” (HUTCHEON, 2011, p. 29). Por isso que Amaral declarou em entrevista a LAFM: “tirei o narrador, porque

achei que o narrador era chato”. Na mesma entrevista, ela explica como o cineasta deve recriar uma obra, interpretando-a sem, contudo, perder o foco do texto:

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. Esta 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. (Entrevista a LAFM, 2008)

A rejeição por Rodrigo S.M, personagem central da novela metalinguística de Clarice Lispector, e, portanto, o mediador da história de Macabéa, implica numa transmutação de caráter realista, conforme Stam elucida: “Ao eliminar o narrador, que é o lugar da reflexividade no romance, Amaral transfere a ênfase da mediação autoconsciente para o realismo e a exterioridade” (STAM, 2008, p. 322-323). Quando assume a posição de narrador, dentro da lógica cinematográfica, Suzana Amaral recusa a aceitação da reflexividade e da metalinguagem. Em entrevista a Susana Rossberg, a diretora explica o porquê de sua escolha:

A metalinguagem não funciona. É apenas uma questão de linguagem fílmica. Os filmes que falam sobre os filmes, histórias embrulhadas dentro de histórias, todas essas construções *mise-en-abyme*. Achei que tudo isso seria muito complicado para o nosso público. As pessoas não entenderiam. Portanto, decidi contar a história diretamente, “direto ao ponto”, como se diz em inglês. Em outras palavras, eu eliminei o narrador porque, no meu entender, eu era o narrador. (AMARAL apud STAM, 2008, p. 323)

Essa postura da diretora é vista, segundo Stam (2008), como sendo um *Coup d'état* feminino, pois Amaral vai na contramão do desejo de Clarice que, ao preferir um narrador masculino intelectual, para falar de uma semianalfabeta nordestina, cria uma linguagem de distanciamento e objetiva. Assim, quando Amaral rejeita o narrador masculino no texto fílmico, sua decisão assume uma dimensão de gênero.

Luiz Magalhães propõe outra explicação plausível pela repulsa à reflexibilidade. E essa de caráter financeiro e pessoal, visto que os filmes com viés reflexivo não rendem lucros de bilheteria nacional. O espectador prefere narrativas objetivas e diretas:

Por outro lado, admite razões econômicas para a opção pela dispensa da reflexibilidade. Após, [...] destacar os fenômenos de comunicabilidade de filmes brasileiros dotados de efeitos de estranhamento e reflexividade, reconhece a opção do público em sua maioria pelo cinema narrativo dominante, onde chamar a

atenção para procedimentos de construção da obra frequentemente não são bem aceitos. (MAGALHÃES, 2018, p. 12)

Contar a história “direto ao ponto”, com a supressão dos monólogos interiores dos personagens e sem a interferência da voz masculina do narrador-autor do texto-fonte, optando pelo narrador impessoal, Amaral, agora narradora da história, enquadra seu filme numa concepção realista, e não mais modernista. Ou seja, um enredo lógico com uma história construída com início, meio e fim. Sobre isto, Stam revela que:

Nesse sentido, Suzana Amaral fez o que muitos adaptadores de romances reflexivos fizeram. Ela suprimiu o modernismo do original em favor da história em si, sem rodeios, imaginada como algo ‘por trás’ de todo artifício autoconsciente. (STAM, 2008, p. 324)

Como resultado dessa recusa, as cenas da película são construídas de maneira linear e acompanhadas de certa logicidade.

Traçando um paralelo entre o filme e o livro – apesar de Amaral ter rejeitado o narrador, porque, nas suas palavras “ele era chato” – a cineasta redesenhou a história por meio das palavras de Rodrigo S.M.. O narrador-personagem adverte o leitor da simplicidade de sua narrativa, avisa de antemão que o material que tem em mãos é “opaco” e se trata de “vida primária que respira”:

Pretendo, como já insinuei, escrever de modo cada vez mais simples. Aliás, o material de que disponho é parco e singelo demais, as informações sobre os personagens são poucas e não muito elucidativas, informações essas que penosamente me vêm de mim para mim mesmo, é trabalho de carpintaria. (LISPECTOR, 2017, p. 49-50)

Tenho então que falar simples para captar a sua delicada e vaga existência. (LISPECTOR, 2017, p. 50)

Voltando a mim: o que escreverei não pode ser absorvido por mentes que muito exijam e ávidas de requinte. Pois o que estarei dizendo será apenas nu. [...] Que não se esperem, então, estrelas no que se segue: nada cintilará, trata-se de matéria opaca e por sua própria natureza desprezível por todos. (LISPECTOR, 2017, p. 51)

Há poucos fatos a narrar e eu mesmo não sei ainda o que estou denunciando. (LISPECTOR, 2017, p. 61)

Há um ponto de convergência quando Suzana diz que o filme é simples, pois ela acompanha o material disposto por Rodrigo S.M., que também é singelo. Diante

disso, observa-se uma obra fílmica carente em imagens e com cores destoantes do modelo “tecnicolor”, mesmo em locais abertos. O filme conta com poucos cenários – o enredo se desenrola no escritório, no quarto de pensão e na rua –, os figurinos e as técnicas audiovisuais são parcos; além do elenco ser composto por poucos atores. A Macabéa criada a partir do universo ficcional de Amaral usa vestimentas discretas e de tons acinzentados, para poder se camuflar na paisagem cinzenta; e suas meias são da cor azul-marinho. Durante o filme, a personagem não porta nenhum acessório, seus cabelos estão presos e o seu rosto demonstra expressões contidas. Com o emprego de cores neutras e ausência de colar, brinco ou pulseira, a diretora é capaz de transmitir o apagamento de uma personagem tão econômica em gestos e palavras. Sua produção cinematográfica é caracterizada pela própria:

É, ele é bem simples. Acho que sou uma pessoa muito minimalista. [...]. 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? (Entrevista a LAFM, 2008)

Assim como Rodrigo S.M., que está imerso na vida de Macabéa, “pois a datilógrafa não quer sair dos meus ombros” (LISPECTOR, 2017, p. 56), Suzana Amaral fez com que Marcélia Cartaxo – atriz que interpretou Macabéa – mergulhasse por inteiro na personagem clariceana. Numa entrevista ao Sala de Cinema (2010), a cineasta pediu à atriz que dormisse com a mesma camisola, durante três meses. Cartaxo o fez e, assim, quando voltou após os noventa dias, a veste estava suja e com o odor característico que é inerente à personagem. Em recente conversa, Amaral voltou a alegar como ocorre o processo de preparação dos atores:

Os atores, por exemplo, são a porcelana do set de filmagem. Eles têm de entrar no espírito do livro, de cada personagem. A emoção deles é fabricada na hora. Eles têm de se encontrar com o personagem para vomitar a verdade. Meus atores não decoram roteiro, apenas lêem os livros. Marcélia Cartaxo dormiu noventa dias com a mesma camisola de tecido de saco, sem poder lavá-la, para entrar no espírito de Macabéa. A camisola veio cheia de Paraíba. A atriz ficou segura. Deixa de ser Marcélia para ser Macabéa. No momento da filmagem, os atores precisam ser preservados, respeitados. (AMARAL, 2018, p. 115)

Ao se comportar dessa forma, Amaral pretende seguir a mesma linha preparatória de Rodrigo S.M., quando este diz que

para falar da moça tenho que não fazer a barba durante dias e adquirir olheiras escuras por dormir pouco, só cochilar de pura exaustão, sou um trabalhador manual. Além de vestir-me com

roupa rasgada. Tudo isso para me pôr no nível da nordestina. (LISPECTOR, 2017, p. 54)

Quando Suzana Amaral, em entrevista ao Sala de Cinema, disse que prefere trabalhar a partir de obras literárias, porque não se trata apenas de uma adaptação, mas sim de uma transmutação da obra, a diretora quer dizer, com isso, que é preciso captar o espírito do livro e, em seguida, recriar a história. Esse ‘captar’ foi a mesma coisa que o narrador clariceano fez ao se deparar com a jovem nortista na rua, ao acaso: “É que numa rua do Rio de Janeiro peguei no ar de relance o sentimento de perdição no rosto de uma moça nordestina” (LISPECTOR, 2017, p. 48). Por meio do relato de Rodrigo S.M., Amaral transforma o conteúdo verbal do narrador em imagens. A cineasta “pega” as pistas deixadas por ele, para recriar, na obra cinematográfica, a ingenuidade de Macabéa perdida na cidade grande, levando em consideração as descrições objetivas e subjetivas que são apontadas no texto-fonte. Quanto a isso, a diretora alega: “prefiro basear-me em obras já prontas e, depois dar a minha versão, criando uma nova obra a partir da original” (AMARAL, 2010).

A Macabéa criada por Clarice Lispector é uma metáfora do gênero feminino no país. E, essa identificação com a personagem influencia na escolha da adaptação. A própria Suzana Amaral já declarou em entrevista se sentir como uma, porque

Todas as mulheres são um pouco Macabéa. Eu me senti Macabéa em Nova Iorque. Nós somos todas um pouco Macabéas. Temos assim um pouco, meio de inferioridade, um pouco de medo, de insegurança...Então, eu acho que as pessoas, todas as Macabéas do mundo se identificaram com ela. (AMARAL, 2010)

Durante toda a película, é possível observar a preocupação de Amaral em dialogar com a linguagem verbal clariceana. Tendo em vista a supressão do monólogo interior do narrador-autor, a saída encontrada pela diretora na ausência dele é assimilada por uma extensão a elementos característicos da linguagem fílmica, como a trilha sonora, o figurino, os cenários e o aumento da atuação de personagens secundários. No juízo de Stam: “Embora a versão fílmica de a hora da estrela elimine o narrador, as opiniões do narrador, pelo menos, permeiam o filme, dispersas nos diálogos de outros personagens como a senhoria de Macabéa, seu chefe e outros” (STAM, 2008, p. 326). Ao que Luiz Magalhães complementa:

Vale assinalar que há uma série de acréscimos na diegese no sentido de dar expansão a personagens secundários, como as relações com as colegas de quarto de Macabéa ou sua relação com o chefe no trabalho, ou mesmo na criação de falas para Olímpico. Isso frequentemente é feito com a transformação do discurso indireto do narrador em discurso direto desdobrado na boca dos personagens, ampliando também a relação de triângulo amoroso com Glória, ou seja, pela adição de falas e eventos narrativos não presentes na novela. (MAGALHÃES, 2018, p. 10)

Com esses ajustes, Amaral consegue impor mais dinamicidade à história. A Macabéa, interpretada por Marcélia Cartaxo, é apresentada ao espectador de maneira direta, isto é, sem interrupções reflexivas, como ocorre no livro. Como diz Magalhães (2018), essas técnicas visam a uma focalização no enredo em si, que é mais importante que a sondagem interna dos personagens. Entretanto, isso não significa que Amaral despreze o sentimento internalizado na obra fílmica, pois é constatado nas seguintes ações:

Sobre o rosto da personagem Macabéa captando seu desconcerto e seu desejo perante a existência, sua relação com o espelho em interface com a trilha sonora melancólica e tensa, o uso de planos abertos (ou inclinados) nos encontros dela com Olímpico, ampliando o desequilíbrio entre os personagens, são dados que vão escavando o lírico, o sentimento interiorizado e o traduzindo eficazmente em linguagem audiovisual, com rendimento estético específico e próprio. (MAGALHÃES, 2018, p. 10)

A questão espacial foi outro ponto alterado no momento da transmutação. Enquanto a novela literária se desenrola no Rio de Janeiro, a trama fílmica acontece em São Paulo. Essa opção pela capital paulista, maior centro urbano, financeiro e industrial do país, reflete o sentimento de não pertencimento de muitos migrantes nordestinos que vêm tentar a vida na grande metrópole. Macabéa circula pelas ruas com um ar solitário e de perdição, pois as paisagens também são solitárias e desoladoras, causando um ar de desorientação dos personagens que por lá caminham. E Suzana Amaral consegue imprimir essa sensação:

A forma como eles se movimentam – ou se imobilizam – em meio a tais espaços aguça a visão de seus destinos de deserdados, num trabalho cuidadoso com a planificação e a *mise-en-scène*. Alguns planos gerais, por exemplo, levam ao limite o sentido de desolamento. A sequência em que os dois, Macabéa e Olímpico, caminham e discutem numa praça deserta, vista do alto, rumo ao ponto de ônibus, também deserto, reforça esse sentido de solidão e perdição. (MAGALHÃES, 2018, p. 10-11)

Macabéa é uma personagem que desconhece as normas de cultura impostas pela sociedade. Para a nortista, esses signos soam incompreensíveis ao seu ver, por isso faz perguntas consideradas tolas, evocando uma compaixão por parte do leitor, de seu estado calamitante num mundo que não a pertence:

Você sabia que na Rádio Relógio disseram que um homem escreveu um livro chamado Alice no País das Maravilhas e que era também

um matemático? Falaram também em “álgebra”. O que é que quer dizer “álgebra”?

[...]

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

[...]

A Rádio Relógio diz que dá a hora certa, cultura e anúncios. Que quer dizer cultura? (LISPECTOR, 2017, p. 50)

Suas indagações acerca do mundo circundante provocam no leitor um compadecimento de sua condição social face às suas relações pessoais e seu sentimento internalizado. Há de convir, entretanto, que na narrativa literária, os suplícios de Macabéa para ser compreendida pelas pessoas ao seu redor, “não a inferiorizam nem arrancam risos” (MAGALHÃES, 2018, p. 13). Dessemelhante à obra cinematográfica, em que se observa Marcélia Cartaxo interpretando Macabéa com um viés jocoso. À título de exemplificação, a migrante nortista, ao passear no metrô, pensa que está sendo paquerada pelo segurança do local, quando, na realidade, este a observa com preocupação pelo simples motivo dela ter ultrapassado a linha amarela da faixa proibida. Nas palavras de Magalhães:

Por essa percepção, fica evidenciado um dos procedimentos do filme de construção do riso, que termina, de fato, sendo hierarquizador, submetendo a personagem à condição de alvo de escárnio por não se adequar as normas de relação interpessoal, de trânsito social, de higiene. (MAGALHÃES, 2018, p. 13)

Os procedimentos encontrados por Suzana Amaral, enquanto narradora do filme, na transmutação das palavras de Clarice Lispector em imagens visuais, focalizam em atender as contingências disponibilizadas pelas técnicas cinematográficas, ao mesmo tempo em que dialogam com o texto literário.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste artigo foi analisada a maneira pela qual a cineasta, Suzana Amaral, encontrou, ao transpor para as telas, a obra homônima de Clarice Lispector, intitulada **A Hora da Estrela**, publicada em 1977.

Assumindo o papel de narrador do texto-fílmico, Amaral suprime os monólogos interiores dos personagens, fundamentais na narrativa clariceana, e imprime sua postura autoral. Uma vez rejeitada a metalinguagem, a diretora produz uma obra de caráter realista dentro dos padrões convencionais do cinema. Seu poder criativo se concentra na decodificação da mensagem literária, de complexa estrutura formal, para transfigurá-la em texto-fílmico; sem, contudo, perder o significado essencial da narrativa verbal.

Assim, Amaral apropria-se da narrativa fílmica tradicional, ao optar pela transparência e linearidade na relação direta com o espectador, de forma bem delineada. Ou seja, sem a complexa mediação do narrador logrado à obra literária de Clarice Lispector.

Referências

A Hora da Estrela. Direção: Suzana Amaral. Roteiro: Suzana Amaral e Alfredo Orós. Intérpretes: Marcélia Cartaxo, José Dumont, Tâmara Taxman. Música: Marcus Vinícius. São Paulo. Produtora Rais Filmes. Embrafilme. 1985. Color. 1 fita em VHS. 96 min. Son. 35mm.

AMARAL, S. **Entrevista ao Sala de Cinema.** São Paulo, 2010. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7ufMQN5e7n4&t=2482s>. Acesso em: 28/11/2019.

GOMES, P. E. S. A personagem cinematográfica. In: CANDIDO, A. et al. **A personagem de ficção.** São Paulo: Perspectiva, 1985. (Debates, nº 1).

HERMANNNS, U. Cinemais, julho/ago. 1997. In: **Coleção Folha Grandes Livros no Cinema,** 2013.

HUTCHEON, L. **Uma teoria da adaptação.** Tradução de André Cechinel. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2011.

LAFM, Entrevista com Suzana Amaral. In: ARAÚJO, W. L. A. **Macabéa vai ao cinema. A Hora da Estrela e a Travessia da Linguagem Literária para a Cinematográfica.** Brasília-DF: UnB, 2008. Dissertação (Mestrado em Comunicação) do Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Faculdade de Comunicação, UnB, Brasília-DF, 2008.

LISPECTOR, C. **A Hora da Estrela.** Rio de Janeiro: Rocco, 2017.

MAGALHÃES, L. A. M. **Robert Stam, leitor de A Hora da Estrela.** Revista Famecos, Porto Alegre, v. 25, n. 3, p. 1-18, setembro, outubro, novembro e dezembro de 2018: ID27910. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.15448/1980-3729.2018.3.27910>. Acesso em: 01/12/2019.

PELLEGRINI, T. Narrativa Verbal e narrativa visual: possíveis aproximações. In: PELLEGRINI, T. et al. **Literatura, cinema e televisão.** São Paulo: Senac: Instituto Itaú Cultural, 2003. p. 15-36.

STAM, R. **A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação.** Tradução de Marie-Anne Kremer e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008. 511p.

____ **Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade.** In: CORSEUIL, A. R. (ed.). *Ilha do Desterro: Film Beyond Boundaries*. Florianópolis: UFSC, n. 51, Jul/Dez 2006.

Seção Especial – **Entrevista Suzana Amaral: Uma vida com o cinema.** Revista do NESEF. v. 7, n. 1 (2018): Cinema, Filosofia e Educação. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.5380/nesev7i1.62491>. Acesso em: 10/12/2019.

Para citar este artigo

ALMEIDA, G. D. De O. Uma leitura realista de A Hora da estrela nas telas. **Macabéa – Revista Eletrônica do Netlli, Crato**, v. 10, n. 1, 2021, p. 522-536.

A Autora

GRAZIELA DANTAS DE OLIVEIRA ALMEIDA é mestranda no curso de Literatura Brasileira, no Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas pela UFRJ (PPGLV/UFRJ). Área de concentração: Literatura Brasileira.