
A HORA DA ESTRELA DE CINEMA

Luiz Antonio Mousinho Magalhães *

1. Introdução

A função do crítico não é trazer numa bandeja de prata uma verdade que não existe, mas prolongar o máximo possível, na inteligência e na sensibilidade dos que o lêem, o impacto da obra de arte.

(André Bazin)

No início deste século, o cinema, em seus primórdios, engatinhava sem personalidade definida, mal sabendo a que tinha vindo, se como suporte para divulgação das outras artes ou em busca de um sistema signíco que lhe fosse peculiar, fazendo-o autônomo ante as artes tradicionais - milenares.

Após uma fase meramente descritiva e informativa, via-se o novo meio de expressão inmiscuir-se desajeitadamente na ficção, buscando, por transferência, fixar em celulóse gestos e posturas teatrais. Com o advento do som,

* Mestre em Literatura Brasileira pela UFPB

a partir de 1927, enredou-se no excesso de verbalismo que não era apenas uma inerência do teatro da época, pois indicava uma aproximação da linguagem do romance.

Assim, o cinema curvava-se ante o peso da tradição literária. Entre 1913 e 1915, o norte-americano David Wark Griffith, passou a sistematizar o uso de planos e de outros recursos técnicos, como forma de romper com este servilismo, buscando uma *linguagem das imagens*, trunfo maior da arte nascente.

Nos anos vinte, a concorrência entre os grandes estúdios na luta por conquistar o grande público - que já tinha o cinema como meio usual de diversão - faz com que se adaptem, cada vez mais, obras literárias de sucesso. A busca em ampliar o mercado utiliza-se assim da literatura como forma consagrada, apostando na curiosidade do espectador, então estimulado a *ver o lido*. Com isso, as obras literárias começariam, por seu turno, a perder seu caráter ilustrativo: aos poucos as pesadas descrições de paisagens e aspectos visuais deveriam perder a utilidade nos livros.

Mas o que de fato se via era o cinema tentando copiar com imagens uma obra literária, ao invés de tentar vertê-la aos códigos próprios do meio, ainda não totalmente delineados na época. Essas relações perigosas do cinema com outras artes desde o início se mostraram fundamentais até mesmo para se pensar o cinema. Como assinala Antônio Costa, “cada reflexão estética sobre o cinema teve de enfrentar sempre o problema da linguagem fílmica, pelo menos sob o aspecto do confronto com as linguagens de outras expressões artísticas”.¹

O surgimento da fotografia e do cinema veio influenciar as artes tradicionais - entre outras coisas, pelo que podia oferecer em termos de linguagem figurativa, além de terem surgido como a própria faceta de uma época em que passou a ser possível a reproduzibilidade em larga escala das obras, que assim perdiam seu caráter de sucedâneo religioso, baseado em uma “aura” que determinava um “valor cultural” firmado na idéia de “autenticidade” do trabalho artístico, dado à sua unicidade, conforme assinalado por Walter Benjamin.²

Tendo aparecido antes, captando imagens das coisas “como são”, a fotografia encaminharia o questionamento do se pintar ou esculpir “cópias fíeis” do “real”, instaurando uma crise da função mimética. Como ressalta Benjamin, quando “surgiu a primeira técnica de reprodução verdadeiramente revolucionária - a fotografia (...) os artistas pressentiram uma crise, que ninguém pode cem anos mais tarde negar. Reagiram professando a ‘arte

pela arte`, isto é, uma teologia da arte”.³ Isso mostra como as linguagens se influenciam mutuamente, gerando interferências inclusive sobre as formas artísticas consolidadas.

Dessa maneira, nas relações cinema/literatura, as contaminações de linguagens não poderiam ter deixado de ocorrer. Tal fato já foi indicado por vários estudiosos que se envolveram com o tema e, dentre essas reflexões, uma das mais interessantes é a registrada por André Bazin no ensaio "Por um Cinema Impuro - defesa da adaptação". Neste trabalho, o crítico francês lembra que inter-influências são notas constantes na história da arte⁴ e ressalta ainda que a própria origem do cinema impede alegações em favor de purismos pois, em seus primórdios, a linguagem cinematográfica buscou inspiração e elementos “do circo, do teatro mambembe e do music-hall”.⁵

Embora, obviamente, leve em conta o específico da linguagem cinematográfica, André Bazin sugere a contaminação com outras linguagens, em especial a literária. Seguindo nessa direção, ele lembra que “se a crítica deplora freqüentemente os empréstimos que o cinema faz à literatura, a existência da influência inversa é geralmente tida tanto por legítima quanto por evidente”.⁶

Tomando esse fio, Bazin revela o quanto há de engano na insistência da crítica em apontar um suposto caráter cinematográfico em obras literárias. Daí, considera mais rentável verificar até onde foram as contribuições da literatura para o cinema e insistir nas vantagens do cinema absorver elementos da literatura.

Professando que “a boa adaptação deve conseguir restituir o essencial do texto e do espírito literários”,⁷ Bazin, por outro lado, procura relativizar os estragos provocados por “traduções” malfeitas. Afinal, para ele, os desastres nas adaptações não denigrem a imagem de uma obra literária para os que a conhecem bem e ainda arregimenta “novos leitores” ao servir para divulgar a obra. Dessa maneira, “a traição é relativa e a literatura nada perde com isso”.⁸

Muito embora assuma essa postura de aceitação da influência da literatura sobre o cinema (“A influência da arte vizinha dominante é provavelmente uma lei imutável”⁹), André Bazin não perde de vista em nenhum instante os recursos cinematográficos estabelecidos, por si só capazes de transmitir inequívocamente as informações desejadas. Em “A evolução da linguagem cinematográfica”¹⁰, ele descarta uma certa visão “behaviorista” na maneira de se encarar o cinema, afirmando que “tanto pelo conteúdo plástico da imagem quanto pelos recursos da montagem, o cinema dispõe de todo

um arsenal de procedimentos para impor aos espectadores sua interpretação dos acontecimentos representados” e ainda ressalta que tais recursos já estavam estruturados ao final do cinema mudo.¹¹

Partindo dessas proposições de André Bazin, pretende-se verificar neste trabalho alguns dos processos adotados na adaptação da novela *A Hora da Estrela*, de Clarice Lispector, levada ao cinema pela cineasta Suzana Amaral. Assim, deve-se observar o rendimento da adaptação no que se refere à utilização dos recursos cinematográficos tomados em sua especificidade, bem como sua concorrência para captar o essencial do universo da obra literária em estudo.

2. O Drama do Narrador

Intimista por natureza, a prosa de Clarice Lispector se mostra pouco permeável a adaptações cinematográficas, parecendo menos interessada em narrar *fatos* do que em captar *sensações*, voltada com mais vigor para o sondar a repercussão dos fatos nos indivíduos do que em tocar os fatos em si.¹² Talvez por isso a primeira adaptação de Clarice para o cinema só tenha ocorrido mais de quatro décadas depois da estréia da escritora e tenha se inspirado justamente em um momento um tanto atípico em sua obra.

Publicada em 1977, ano da morte de Clarice Lispector, a novela *A Hora da Estrela*¹³ surpreende um pouco o leitor habituado aos seus romances por apresentar, em vários momentos, uma narrativa “exterior e explícita”,¹⁴ como avisa o narrador, no início do livro. Mas tal surpresa é relativa. Se em *A Hora da Estrela* não predomina a rarefação da trama e a sondagem aguda de universos interiores, no livro tais traços comuns na obra da autora também estão presentes, ao lado de uma obsessiva experimentação dos limites da linguagem, de suas possibilidades de aproximação do Outro, na busca de verdades inapreensíveis em sua totalidade pela palavra.

A Hora da Estrela também tematiza o sentimento de exílio, em seu sentido mais amplo, desvelando dramas sociais e existenciais, de forma aguda. O livro tem como protagonista o narrador, Rodrigo S. M., que pontua todo o texto a revelar a sua solidão, que corre paralela à da nordestina Macabéa, dispersa no seu cotidiano desbotado, dividida entre um quarto de pensão e um subemprego.

Logo no início da narrativa, Rodrigo S. M. aponta para a fuga dos clichês no trato de temas correlatos. De saída, o narrador recusa “o coitado

implícito dessa moça" e se indaga sobre por que escreve "sobre uma jovem que nem pobreza enfeitada tem". Recusando um tom melodramático e seguindo momentos de aproximação e seco afastamento da personagem que busca delinear, o narrador-escritor assinala que "A moça (...) pelo menos comida não mendigava, havia toda uma subclasse de gente mais perdida e com fome". (HE, p. 45)

Adotando na construção da narrativa uma onisciência posta em estado de humildade, Rodrigo S. M. não esconde sua dificuldade de aproximação da realidade de sua personagem. Isso o impossibilita inclusive de prever o futuro de Macabéa, embora seu fim seja insinuado em várias passagens do livro. Intelectual de classe média, escritor *fracassado*, o narrador fundará sua autoridade para conduzir a trama tão somente na intuição, dom super-valorizado na obra de Clarice Lispector.

numa rua do Rio de Janeiro peguei no ar de relance o sentido de perdição no rosto de uma moça nordestina. Sem falar que eu mesmo me criei no Nordeste. (HE, p. 26)

Essa intimidade intuída da realidade do outro por vezes vai lhe escapar das mãos e sua aproximação de Macabéa vai ser atravessada por adiamentos constantes, em meio aos quais se indaga a si próprio quanto às possibilidades de chegar à sua verdade e à verdade do Outro através da linguagem e também demonstra o medo de tal aproximação.

Estou esfregando o corpo para iniciar, esfregando as mãos uma na outra para ter coragem. (p. 28)
o registro (...) em breve vai ter que começar - pois já não aguento mais a pressão dos fatos. (p. 38)

Só a muito custo é que as primeiras informações mais precisas sobre a vida e o passado da personagem vão começar a ser reveladas, após mais um aviso de que a história vai ter que começar. E começa "pelo meio", o que é assinalado inclusive no aspecto gráfico da página. Porém a narrativa "explícita" das desventuras de Macabéa continuará vindo com várias interrupções e só a partir da metade do volume assume um ritmo mais constante e linear,

inclusive com forte presença do discurso direto.

As várias “interrupções” da suposta trama explícita” de Macabéa revelam a coragem exposta na obra de por em cena um narrador que assume o drama de trabalhar com sua precária onisciência.

Vai ser difícil escrever esta história. Apesar de eu não ter nada a ver com a moça, terei que me escrever todo através dela por entre espantos meu.
(HE, p. 39)

A convivência de Rodrigo S. M. com Macabéa será uma *via-crucis* paralela à história de Macabéa, o que fará a narrativa “acompanhada do princípio ao fim por uma levíssima dor de dentes, coisa de dentina exposta”.¹⁵ A aproximação entre criador e criatura se fará pelo reconhecimento da situação de exílio compartilhada por ambos.

Sou um homem que tem mais dinheiro do que os que passam fome. O que faz de mim de algum modo um desonesto (...) Sim, não tenho classe social, marginalizado que sou. A classe alta me tem como um monstro esquisito, a média com desconfiança de que eu possa desequilibrá-la, a classe baixa nunca vem a mim. (HE, p. 33)

Esse sentimento de exílio surge na reflexão sobre o próprio ato de escrever, onde o drama da segregação, do “exílio na própria terra” é estabelecido: “Escrevo por não ter nada a fazer no mundo: sobre e não há lugar para mim na terra dos homens”.¹⁶

Mas, enquanto relativiza e questiona o próprio sentido do escrever (“Quanto a escrever, mais vale um cachorro vivo”), o narrador-personagem, homo e heterodiegético, também ressalta a escrita como possibilidade corajosa de busca de conhecimento. Assim, se dirige ao narratário/leitor em tom de convite. Tal fala é assinalada entre parênteses, sinal que marca as incontáveis intervenções do narrador a partir do momento em que promete se distanciar para falar de Macabéa, o que não consegue. .

(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). (HE, p. 46)

Assim, o domínio da linguagem como forma de apreensão do mundo se mostra a um só tempo como maldição e privilégio. E também como compromisso ("nunca esquecer que a palavra é fruto da palavra. A palavra tem que se parecer com a palavra. Atingi-la é o meu primeiro compromisso para comigo"¹⁷).

Já para Macabéa e Olímpico, se a impossibilidade de captação do mundo pela linguagem lhes poupará de várias dores, lhes trará impossibilidades, agudas. O mundo, captado em estilhaços, fere. Daí a agonia que demonstram ante as informações fragmentadas e incompreensíveis da Rádio Relógio. Olímpico se irrita com as perguntas de Macabéa sobre as informações da rádio, tão irrespondíveis quanto o sentido da sua função de metalúrgico.

A tarefa de Olímpico tinha o gosto que se sente quando se fuma um cigarro acendendo-o do lado errado, na ponta da cortiça. O trabalho consistia em pegar barras de metal que vinham deslizando de cima da máquina e colocá-las embaixo, sobre uma placa deslizante. Nunca se perguntava por que colocava as barras embaixo. (HE, p. 61)

Como as informações que lhes chegam, Macabéa e Olímpico não passam de peças soltas. Soltas e "facilmente substituíveis". Ambos mero "parafuso dispensável". O parafuso, a simbolizar a "sociedade técnica"¹⁸ onde eles são engrenagens descartáveis, - tem presença recorrente no livro. Assim, Macabéa procura preencher um constrangedor momento de silêncio entre ela e Olímpico, afirmando, pateticamente, seu apreço por pregos e parafusos ("- Eu gosto muito de parafuso e prego, e o senhor?"¹⁹). Mas, por outro lado, o domínio da consciência do estar-no-mundo vai revelar-se por vezes como desvantagem, na solidão dilacerada do narrador.

Só uma vez [Macabéa] se fez uma trágica pergunta: quem sou eu? Assustou-se tanto que parou completamente de pensar. Mas, eu, que

não chego a ser ela, sinto que vivo para nada. Sou gratuito e pago as contas de luz, gás e telefone. Quanto a ela, até mesmo de vez em quando ao receber o salário comprava uma rosa. (HE, p. 48)

No trato com suas criaturas, o narrador em vários momentos revela a recusa de se apiedar delas, evitando a sublimação da miséria, através de sua exteriorização lacrimogênica e mais óbvia. Sua aproximação de Macabéa se quer limpa de olhos embaciados e mais envolvida pela atitude de procura. Essa busca o leva freqüentemente a comparar e mirar as diferenças e semelhanças do degredo que cada um enfrenta, na tentativa de chegar ao entendimento de si e do Outro. Tal enfrentamento resulta numa atitude de amor e ódio.

Devo dizer que essa moça não tem consciência de mim, se tivesse teria para quem rezar e seria a salvação. Mas eu tenho plena consciência dela: através dessa jovem dou o meu grito de horror à vida. À vida que tanto amo. (HE, 49)

Na segunda metade do volume, *A Hora da Estrela* privilegia a fala dos dois nordestinos, com Rodrigo S. M. saindo um pouco do centro da cena. Predomina aí o discurso direto, marcado por uma sucessão de diálogos mal-sucedidos entre Olímpico e Macabéa. Após a afinidade inicial ("se olharam por entre a chuva e se reconheceram como dois nordestinos, bichos da mesma espécie que se farejam"²⁰), o abismo que os separa vai se delimitando. A identificação exposta na origem estranha a passeios ("Eles não sabiam como se passeia"²¹), cede vez à irritação de Olímpico ante à passividade de Macabéa. Ele, com uma morte nas costas e o despudor de passar para trás quem quer que fosse, tinha a firme determinação de subir na vida: queria ser "deputado pelo Estado da Paraíba".²²

Macabéa, ao contrário de Olímpico, era fruto do cruzamento de "o quê" com "o quê". Na verdade ela parecia ter nascido de uma idéia vaga qualquer dos pais famintos. Olímpico pelo menos roubava sempre

que podia e até do vigia das obras que era sua dormida. Ter matado e roubar faziam com que ele não fosse um simples acontecido qualquer, davam-lhe uma categoria, faziam dele um homem com honra já lavada. (HE, 75)

A determinação de Olímpico o faz bem menos à mercê no mundo adverso. Já Macabéa, que “não tinha força de raça, era subproduto”, logo termina substituída como namorada de Olímpico por Glória, sua colega de trabalho, carioca da gema, “pertencente ao ambicionado clã do sul do país”.²³ O atrevimento e a falta de escrúpulos de Olímpico vai livrá-lo de ser tragado, enquanto a Macabéa, em sua passividade, restará viver sua hora de estrela de cinema agonizando na sarjeta.

Embora bem mais próximo de Macabéa, a ponto de acompanhá-la até seu fim, o narrador parece se exasperar com sua passividade, o que é traduzido numa ironia irritada: (“ela não se vingava. / Sim, quem espera sempre alcança. É?”²⁴). A Olímpico, mais distanciado do seu centro de interesse e afeto, restará um lacônico perdão (“Ele tinha fome de ser outro (...) desde menino na verdade não passava de um coração pulsando com dificuldade no espaço. O sertanejo é antes de tudo um paciente. Eu o perdôo”²⁵). Na queda final de Macabéa a narrativa ainda sugere algo como uma ponta de crença numa reversão do estado de passividade que a personagem encarna.

Batera com a cabeça na quina da calçada e ficara caída, a cara mansamente voltada para a sarjeta. E da cabeça um fio de sangue inesperadamente vermelho e rico. O que queria dizer que apesar de tudo ela pertencia a uma raça anã e teimosa que um dia vai talvez reivindicar o direito ao grito. (HE, p. 99)

As diferenças entre Olímpico e Macabéa vão ser bem delineadas no filme, ocupando talvez o espaço destinado à tematização do drama do narrador e da linguagem, postos na novela.

3. A Hora da Estrela de Cinema

A relação entre o filme e o livro *A Hora da Estrela* é toda feita de presenças e ausências, acréscimos e cortes. Aliás, como não poderia deixar de ser,

pois, mesmo que se tome a obra cinematográfica como interessada em ser fiel ao texto literário, como parece ser o caso, o autor do filme tem que optar pela transmutação sógnica entre linguagens. Essa é a única maneira de evitar, sob o pretexto da fidelidade, trair a essência mesmo da obra tomada como fonte de inspiração.

Apesar de já ter uma gramática narrativa estabelecida, o cinema corre o permanente risco de equívocos ao adaptar textos literários. Afinal, trata-se de recriar uma obra por outro meio, tarefa para a qual não há nenhum manual de transcodificação, além de sensibilidade e talento aliados a um entendimento profundo do cinema e da literatura.

Mas, por mais que a obra cinematográfica resultante de uma adaptação deva ser tomada por si, é impossível não se estabelecer comparações e proceder avaliações estéticas, que criam um trânsito de créditos e débitos entre as duas obras. O excesso de zelo pelo que veio antes, no duplo sentido da expressão, costuma reivindicar que a conta seja necessariamente paga pelo filme.

No caso de *A Hora da Estrela*, a cineasta Suzana Amaral e o roteirista Alfredo Oroz também tiveram que recorrer a tesoura e cola. Assim, optaram, como corte mais radical, pela saída de cena do narrador Rodrigo S. M., que vai para os bastidores e apenas acompanha a saga desbotada de Macabéa e seu pequeno mundinho suburbano. No que toca a Macabéa e aos fatos que a envolvem, esse acompanhamento de seus passos na tela não tem inocência alguma. O olhar penetrante de Rodrigo S. M. ao exteriorizar sua criatura *por vezes* se faz presente nos procedimentos de Suzana Amaral que, lançando mão dos recursos cinematográficos, em alguns momentos consegue captar com delicadeza o que há entre a lida de Rodrigo com seus personagens e o intimismo excruciante de Clarice Lispector.

Com a perda da presença do narrador-personagem e a supressão de sua dramática luta na captação de coisas do seu mundo e do mundo do outro, surgem na tela novos personagens, novas situações, que não estão no livro. Logo no início a relação dúplice de impaciência e piedade estabelecida na novela entre o patrão e chefe Seu Raimundo com a inépcia de Macabéa é exteriorizada no filme pela criação de um novo personagem. Trata-se do dono do escritório, que assume a fala mais agressiva contra a personagem, incapaz de escrever corretamente e de dominar noções mínimas de higiene. Assim, investido apenas no papel de chefe, Seu Raimundo passa a encarnar com mais vigor o sentimento de piedade, amortecendo os impropérios atirados sobre Macabéa e diminuindo um pouco seu próprio teor de irritação

com o sem-jeito da moça, irritação esta presente mais fortemente na obra literária.

O filme também dá contornos bem mais nítidos às colegas de quarto de Macabéa e ainda cria a figura da dona de pensionato, que afetuosamente conta a vida, digamos, miúda das pensionistas. Dessa maneira, ela introduz e dá relevo às personagens que vão contracenar com a protagonista em várias seqüências, substituindo e ampliando a fala do narrador, que se refere a elas apenas como “quatro moças balconistas das Lojas Americanas (...) — Maria da Penha, Maria Aparecida, Maria José e Maria apenas”.²⁶

As conversas das Marias entre si e com Macabéa vão sobretudo realçar a solidão da nordestina, deslocada em sua esquisitice. Solidão que é construída com extrema sensibilidade na seqüência em que a personagem olha com expressão indefinível uma manequim de vitrine vestida de noiva, o que só é dado a ver no cinema e atinge grande expressividade também pela atuação da atriz Marcélia Cartaxo.

Um certo sarcasmo provocativo que está presente no livro é recriado no filme em três seqüências que expõem situações dramáticas que não estão na novela. A primeira é a de um passeio dominical de Macabéa pelo metrô. Em dado momento ela se sente olhada pelo guarda que toma conta do local, o que lhe sugere um flerte. A esperança é desfeita pela exposição da verdadeira intenção do guarda, preocupado por ela ter avançado a faixa amarela de segurança.

Noutra seqüência, ela se sente cobiçada por um homem bem vestido, de óculos escuros, isso enquanto toma café da manhã num bar. O final da seqüência é tragicômico: o rapaz se afasta do balcão e caminha vagarosamente para a saída, deixando entrever a bengala que explica seu olhar fixo para tudo o que estivesse à sua frente: ele era cego...

A abafada sensualidade de Macabéa, escondida sob seu “corpo cariado”, conforme revelação do narrador, é mostrada de forma ampliada no filme. Isso não só na cena da masturbação na cama, mas sobretudo na inserção de uma seqüência na qual a personagem lança olhares insinuantes e gulosos para homens que discutem futebol no metrô. Nesta seqüência, o recato da Macabéa de Clarice chega a estranhar a explosão sensual da criatura de Suzana Amaral e Marcélia Cartaxo.

Tais cenas parecem preparar o espectador para o desajeitado encontro com Olímpico. O próprio Olímpico também será posto em situações criadas para o cinema e é vivido pelo paraibano José Dumont, que agora não encarna o herói a vingar simbolicamente, com suas aventuras e desventuras, as maze-

las que vitimam o povo, como em *O Homem Que Virou Suco*, de João Batista de Andrade. Em *A Hora da Estrela* Dumont faz um personagem que não serve de consolo para o espectador pelo que poderia simbolizar de redenção coletiva.

Numa das seqüências do filme, ele caminha pelas ruas de São Paulo com um ursinho de pelúcia enorme, presente comprado para Glória. Uma forte dose de sarcasmo está presente na cena, que também situa o tamanho da solidão do personagem visto a princípio em Plano Americano Ampliado por um zoom-out para Plano Geral, o que o revela como uma peça solta e completamente deslocada em meio à multidão, mal podendo carregar o ridículo presente. A solidão sem saída de Olímpico vai ser mais acentuada no filme, que não aponta para sua ascensão futura.

A maneira como se forma no filme o triângulo entre Olímpico, Macabéa e Glória reforça também a solidão da personagem, além de recheiar com mais *história* o que no livro se resume às “fracas aventuras de uma moça numa cidade toda feita contra ela”.²⁷ Assim, o envolvimento de Glória com Olímpico no filme de Suzana Amaral não passa de uma estratégia armada para a conquista de um noivo sonhado, seguindo os conselhos de Madame Carlota (uma Fernanda Montenegro estupenda!), a cartomante que lhe receita o roubo do homem de uma amiga, para que o intento seja conseguido, por encanto. Aceitando os conselhos, Glória escaparia de ficar solteira e Madame Carlota teria mais um cliente, em busca de problemas a solucionar. É dessa maneira que Olímpico deixa Macabéa para ficar com Glória e termina sendo recusado pela carioca, tão logo as previsões da cartomante começam a se confirmar. Assim, ele mais uma vez fica de fora do “ambicionado clã do sul do país”.²⁸

Todas as cenas que expõem Olímpico e Macabéa em meio a uma solidão absoluta contêm um humor sarcástico, imprimindo um tom de deliberado melodrama. O *exílio* em *A Hora da Estrela* não tem heroísmo algum, dispensa qualquer possibilidade de sublimação da desgraça e afasta todo tipo de amparo ou compensação para as dores expostas.

Mas, no filme, um dos pontos altos é a manipulação do espaço, delimitado de forma muito breve na novela. Na obra cinematográfica, a trama se transfere do Rio de Janeiro para São Paulo, cidade de uma aspereza bem mais visível. Mas isso é apenas um detalhe, devido mais a questões de produção do que à concepção da obra. Na obra cinematográfica paisagens desoladas e solitárias, típicas de grandes centros urbanos, servem de cenário para a solidão dos personagens. A forma como eles são recortados em meio a tais

espaços aguça a visão de seus destinos de deserdados. Alguns planos gerais, por exemplo, levam ao limite o sentido de desolamento.

A seqüência 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 desolamento, perdição. Em outra seqüência eles conversam sob uma via expressa, subjugados sob sua estrutura gigantesca de concreto, inacessível aos dois. Vale notar ainda que o elevado é formado por duas vias que se bifurcam, antecipando a inevitável separação dos personagens.

A ambição de Olímpico de subir na vida e seu sonho de fazer carreira na política também são postos em cena numa praça deserta. A seqüência encena o que no livro vem numa breve referência do narrador.

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

No filme, tal passagem narrada dá vez à materialização do discurso com voz em falsete político, onde Olímpico promete mundos e fundos ao povo residente “de João Pessoa a Cajazeiras”, num achado bem de acordo com os chavões da política regional. A pira da praça se acha inflamada durante sua fala e, quando termina o exaltado discurso, um Plano Geral mostra do alto a desolação do local deserto. Apenas uma mendiga apoia com aplausos entusiasmados a falação, enquanto Macabéa assiste impassível.

O rearranjo de situações no filme se dá também na fala de Macabéa com a cartomante. Boa parte do que é dito por Madama Carlota à protagonista da novela, no filme é dirigido à Glória, na consulta que vai determinar sua aproximação de Olímpico.

Agora vale analisar com mais atenção uma das seqüências do filme, atentando para as soluções obtidas a partir do texto original. Trata-se da seqüência na qual Olímpico rompe com Macabéa. O espaço onde se passa a cena é o zoológico. Os dois estão sentados num banco, vale notar, em sentido contrário e distanciados. A câmera os enquadra em Plano Americano e está próxima a Olímpico. Ele olha fixo para frente, enquanto Macabéa está

com o rosto virado em sua direção. O plano capta os dois e alguns detalhes do zoológico — árvores, etc. O enquadramento é na diagonal e ligeiramente inclinado. O plano é fixo na maior parte de sua extensão. O diálogo que travam é o que se segue:

Macabéa: Você sabia que uma mosca voa tão ligeiro, que se ela voasse em linha reta, ela levava 28 dias para passar pelo mundo todo?

Olimpico: Isso é mentira!

Macabéa: Tô falando a verdade! Eu quero cair morta se eu não tiver falando a verdade. Eu quero que meu pai e minha mãe morram agorinha!

Olimpico: Mas você não falou que não tem pai nem mãe!

Macabéa: Eu me esqueci...

Olimpico: Então vai cair mesmo morta! Escuta: você está fingindo que é idiota ou é idiota mesmo?

Macabéa: Eu acho que sou alguma coisa.

Olimpico: Mas pelo menos sabe que se chama Macabéa?

Macabéa: Mas eu não sei o que tem dentro do meu nome.

Olimpico: Pois eu sei o que tem dentro do meu nome. Eu vou ser famoso. Meu nome vai sair no rádio, na tevê. O-lím-pi-co. Eu sou dos últimos guerreiros da grande nação tabajara. Esse povo não existe mais. Você não! Cê não presta nem pra dar cria!

O enquadramento nesta seqüência — na diagonal e inclinado —, reflete bem a situação de desequilíbrio e rompimento iminente entre os dois personagens. A própria postura dos personagens em cena reforça esse sentido. Macabéa tenta a todo o custo manter um diálogo vazio, enquanto ele se mostra indiferente e responde secamente. A fixidez do plano sugere a falta de perspectiva no relacionamento entre os dois. A seqüência tem um ritmo lento e arrastado, no seu primeiro momento. Nele, a imagem fixa é alternada pela inserção de três Primeiros Planos do rosto de Macabéa. Tais planos acompanham as seguintes respostas da personagem.

— Eu me esqueci.

— Eu acho que sou alguma coisa.

— Mas eu não sei o que tem dentro do meu nome.

Percebe-se que os PP apanham a personagem sempre em momentos de dúvida, ampliando tal sentimento. Olímpico, decidido, permanece impassível, captado em plano fixo. Sua decisão é reforçada logo após a frase onde ele diz ser capaz de entender “o que tem dentro” do seu nome. Neste momento,

Olímpico marca de forma mais clara seu distanciamento de Macabéa, ficando de costas para ela.

Toda a fala que se segue a Olímpico assumir essa nova postura, confiante na vitória implícita no seu nome, não consta de forma literal no livro. A frase “Eu sou dos últimos guerreiros da grande nação tabajara” não está no livro, enquanto as duas anteriores — “Eu vou ser famoso, meu nome vai aparecer no rádio, na tevê” — são modificações de outras que constam na obra literária. A última frase proferida por Olímpico — “Você não presta nem para dar cria” — é inspirada numa fala do narrador da novela.

Olímpico era um diabo premiado e vital e dele nasceriam filhos, ele tinha o precioso sêmen. E como já foi dito ou não foi dito Macabéa tinha ovários murchos como um cogumelo cozido. (HE, 76)

Na segunda parte da seqüência, é usado o mesmo processo na adaptação de diálogos, com fusões de trechos do livro, mudança de narração para discurso direto e criação de novas frases. Ela tem início com Olímpico observando um viveiro de pássaros. A câmera acompanha a meia volta dada pelo personagem, que caminha em direção a uma árvore. Canivete na mão, ele passa a deixar sua marca no tronco, enquanto Macabéa é vista ainda sentada no banco. Quando ela inicia outra tentativa de diálogo, utilizando os ensinamentos da Rádio Relógio mostrados já na abertura do filme, Olímpico responde rispidamente e se aproxima do banco, no segundo plano da 2ª parte da seqüência. Aí ocorre o rompimento.

Vale notar que esta segunda parte da seqüência tem apenas dois planos e nela não predomina a fixidez da seqüência anterior. A câmera acompanha os movimentos de Olímpico, ampliando a atitude ofensiva mostrada na sua fala anterior. Quanto a Macabéa, ela permanece em atitude passiva, enquanto Olímpico sulca o tronco da árvore, expondo seu papel de agente.

Em relação aos diálogos, a fala final é mais econômica no filme (“vai embora”), enquanto no livro soa como que mesclada à dicção do narrador, embora venha com travessão indicando discurso direto (“— Ah, por favor quero ir embora! Por favor me diga logo adeus!”²⁹). Na novela, o narrador se refere a uma crise de riso de Macabéa nesta passagem (“riso nervoso”, percebe Olímpico, em uma de suas poucas sacadas ligeiramente sutis). Já o

filme opta pelo tom lacrimoso, com música de fundo plangente. No livro, o narrador intervém freqüentemente no momento da despedida, não deixando o menor espaço para derramamento de lágrimas.

Vale notar que, desde o título, *A Hora da Estrela* traz sempre presente um intertexto cinematográfico, fazendo-se como paródia seca do modelo hollywoodiano, exteriorizando a todo momento a impossibilidade de happy-end e desvelando a inevitável marcha de todos para a morte. É isso que assinala o narrador da novela, enquanto Macabéa agoniza.

As coisas são sempre vésperas de vésperas e se ela não morre agora está como na véspera de morrer, perdoai lembrar-vos porque quanto a mim não me perdão a clarividência. (HE, p. 103)

O tom paródico e prenunciador de *A Hora da Estrela* já vem, aliás, presente nos nomes dos protagonistas. O significado do nome de Olímpico traz um caráter bizarro evidente na comparação com o personagem. A palavra *olímpico* se refere aos doze principais deuses gregos, sobretudo a Júpiter, deus dos deuses. “Grandioso, divino, nobre, majestoso e sublime” são alguns dos seus sinônimos.

Por outro lado *olímpico* remete aos jogos inicialmente realizados em Olímpia, na Grécia, e que prosseguem até hoje, pelo mundo afora. Esse outro significado indicia que a força incomum do personagem, se comparada com a passividade de sua “raça anã”, vai abrir a possibilidade de ele entrar no jogo do poder com chance de vitória, o que é concretizado no livro e vislumbrado também no filme, em fala do próprio Olímpico (“Olhe, Macabéa, eu ainda vou ser muito rico!”³⁰).

Já a moça alagoana se indaga tanto no cinema quanto na novela sobre “o que tem dentro” do seu nome. Em uma de suas acepções, o nome Macabéa remete aos macabeus, povos guerreiros retratados na bíblia. Essa primeira tradução, ao mesmo tempo em que insinua a resistência da “raça anã e teimosa” aponta, sobretudo, para um contraste tragicômico entre o sentido de potência guerreira e a fragilidade e passividade de “tal criatura exígua chamada Macabéa”.³¹

A vida como jogo entre o mais forte e o mais fraco vai ser assinalada no livro e no filme, antecipando e reforçando seu desfecho. Tal elemento vai ser sinalizado de forma bastante sutil com a aparição de um gato desde a pri-

meira seqüência do filme, aparição que vai se repetir por quatro vezes, em planos bastante expressivos. No momento em que Glória inicia a conquista de Olímpico, o gato aparece trucidando um rato, em planos alternados com as imagens do encontro entre os dois, na praça, e de Macabéa datilografando, no escritório.

Gato e rato também vão revelar no livro o processo mais elementar e cru da vida, com a lei da sobrevivência surgindo ao lado do império do mais forte. A visão súbita desse processo deságua na náusea, traço recorrente na obra de Clarice Lispector.

Às vezes a datilógrafa tinha enjôo para comer. Isso vinha desde pequena, quando soubera que havia comido gato frito. Assustou-se para sempre. Perdeu o apetite, só tinha a grande fome. Parecia-lhe que havia cometido um crime e que comera um anjo frito, as asas estalando entre os dentes. (HE, 57)

No anúncio da morte de Macabéa, é a vez do rato, dando seqüência ao processo.

E então — então o súbito grito estertorado de uma gaiivota, de repente a águia voraz erguendo para os altos ares a ovelha tenra, o macio gato estraçalhando um rato sujo e qualquer, a vida come a vida. (HE, 104)

Alguns outros elementos recorrentes de *A Hora da Estrela* convergem para aguçar a visão da vida em seu processo de vida/morte. No livro, desde o prefácio o *sangue* e a *música* são temas constantes. A música aparece no livro como possibilidade intuitiva de entendimento, como prenúncio de vida e anúncio velado de morte.

No filme, a trilha sonora, assinada por Marcus Vinícius, capta bem esses elementos. Mostrando-se em várias seqüências entre a singeleza da sonoridade de uma caixinha de música e a tonalidade tensa e soturna que sublinha o prenúncio de morte, a trilha não dispensa também o tom parodístico, presente na marcha nupcial dispersa em vários momentos do filme. O sangue aparece em *A Hora da Estrela* como elemento vivificante e como indicador

de morte, síntese de vida e morte. No filme, a seqüência em que Macabéa borra a boca de vermelho, lembrando Marilyn Monroe antecipa, como no livro, a sua agonia, onde o sangue escorre lentamente pela sarjeta.

A presença da morte como decorrência da vida está presente em *A Hora da Estrela* desde a “Dedicatória do Autor” (“Pois que dedico esta coisa aí ao antigo Schumann e sua doce Clara que são hoje ossos, ai de nós”). Já o nome *Macabéa*, em outra de suas acepções, reforça esse sentido. A expressão *macabra*, segundo alguns filólogos, é derivada de *macabeu*, por alguma ligação não detectada. Sabe-se, porém, que a expressão *dança macabra* se referia, na Idade Média, a pinturas murais “em que se via enorme cortejo de pessoas de ambos os sexos, de todas as idades e condições sociais dirigidas pela figura da morte”.³² Assim, *dança macabra* seria originada de *dança dos macabeus*. O apelido *Maca* também insinuaria a condição moribunda da personagem.

O filme de Suzana Amaral é finalizado onde o sangue brilha na boca de Macabéa e ela morre enquanto sonha com uma adocicada explosão de vida. A alternância de planos da personagem jogada no chão sujo e correndo para o abraço com o noivo, quando se sabe que ela morre, confere um tom grotesco — e paródico — à seqüência. Ainda mais quando o espectador resgata na memória as várias promessas de noivado, em seqüências como em que Macabéa põe um lençol na cabeça, imitando uma grinalda, ou imita o gesto de uma manequim de vitrine, vestida de noiva.

No livro, também se anuncia, imediatamente antes do encontro de Olímpico com Macabéa, que se vive “Maio, mês dos véus de noiva flutuando em branco” e “Maio, mês das borboletas noivas flutuando em brancos véus”. Percebe-se aí como clichês da linguagem falada e escrita foram habilmente vertidos para o clichê cinematográfico dos amantes correndo um para os braços do outro, em câmara lenta, na seqüência final do filme.

Na novela de Clarice Lispector, morre aí Macabéa, mas continua em cena o protagonista Rodrigo S. M. Ele não vai se entregar a lamúrias, nem tampouco a sentimentos de alívio por ter se livrado da personagem. Nem vai ceder à sublimação fácil da vida, em face da presença da morte, particularizada na morte de Macabéa (“— Qual é o peso da luz?”).

A crueza ante a lembrança da morte pede como resposta a reflexão da vida como um processo inevitável e a ser vivido como processo. A morte-em-vida de Macabéa e a solidão de Rodrigo S. M. esperam uma resposta, “resposta que espero que alguém no mundo ma dê. Vós?” Assim o narrador ousa garantir que “o melhor negócio é ainda o seguinte: não morrer, pois

morrer é insuficiente, não me completa, eu que tanto preciso”.

A última palavra do livro, que forma o último parágrafo é *Sim*. Isso remete à primeira frase da novela que lembra que “Tudo começou com um sim.” Antes dessa afirmação final, porém, o narrador se debate mais uma vez com a visão da morte (“Meu Deus, só agora me lembrei que a gente morre. Mas - mas eu também?!”). Isso leva a uma visão aguda das contingências da vida e de sua urgência de ser vivida como um processo inevitável e interminável que, enquanto se dá, não pode ceder à não-vida, à vida imersa em morte, exilada.

Não esquecer que por enquanto é tempo de morangos. Sim.

4. *O Exterior e Explícito*

Desde muito cedo foi possível perceber que na transposição de livros para a tela, o sucesso na apreensão do universo literário (se é tal apreensão que interessa) deve se fazer em torno das facetas e recursos do discurso cinematográfico, tomado internamente. Sobretudo tendo-se em conta que a maior parte das adaptações são feitas a partir de uma obra "subordinada a uma forma tão evoluída de literatura que os heróis e a significação de seus atos dependem intimamente do estilo do escritor, a partir do momento em que estão confinados como que num microcosmo cujas leis, rigorosamente necessárias, deixam de vigorar no exterior, a partir do momento em que o romance aboliu a simplificação épica, e já não é uma matriz de mitos, mas lugar de interferências sutis".³³

Por sua vez, o discurso cinematográfico também dispõe de recursos suficientes para atingir sutilezas e sofisticções de linguagem, baseado em sua gramática específica, gramática essa "contaminada" — e por que não? —, porém formada por um repertório próprio, no sentido de ser capaz de construir uma infinidade de efeitos estéticos.

Neste estudo sobre alguns aspectos de *A Hora da Estrela* e sua adaptação para a tela, apontou-se para a maneira como vários recursos foram utilizados na captação do universo literário e de como eles, em vários momentos, se fizeram eficazes no devassar o sentimento profundo de solidão e marginalização em que estão imersos seus personagens. Foi visto também como a ativação sutil de vários detalhes como, por exemplo, a inserção de

planos de um gato ou a presença prenunciadora assumida pela trilha musical apontam para o sentido profundo da obra, no que toca à tematização do movimento de morte em meio à vida.

No entanto, vendo o todo, é difícil não perceber o quanto a obra perde em complexidade e densidade com a eliminação de Rodrigo S. M. e de seu embate com a linguagem e a vida,³⁴ com a morte e a linguagem como momento de vida e morte. Além disso, a supressão de tais elementos fundamentais por vezes se faz substituir por situações criadas para recheiar a trama, apreendida do exterior, quando os momentos mais agudos da obra original são interiorizados.

Antes de se exigir aqui uma necessária fidelidade total à obra, o que se quer é assinalar como muito do que há de essencial na obra literária não foi traduzido no texto fílmico. Embora realizada com competência, *A Hora da Estrela* guarda apenas algum reflexo da novela original.

Se o filme ainda resiste como um momento interessante do cinema brasileiro (e talvez arregimente novos leitores para a obra da escritora), ele nem sempre chega a oferecer algo dos traços de uma *escritura* disseminadora de sentidos, tão fortes na obra de Clarice Lispector. Assim, o filme parece equilibrar-se num oscilante movimento onde por vezes chega a captar com brilho o intimismo e o sentido paródico da literatura clariceana mas, noutros momentos, fica apenas a pairar na superfície do que nela há de exterior e explícito.

Notas

1. COSTA, Antonio. *Compreender o Cinema*. Rio de Janeiro, Globo, 1987, p.33
2. "Originalmente, é o culto que expressa a incorporação da obra de arte num conjunto de relações tradicionais. Sabe-se que as mais antigas obras de

arte nasceram a serviço de um ritual, inicialmente mágico, depois religioso. Ora, é um fato de importância decisiva a obra de arte perder necessariamente sua aura a partir do momento em que não mais possua nenhum traço de sua função ritual". BENJAMIN, Walter. *A Obra de Arte na Época de sua Reprodutividade Técnica*. In: LIMA, Luiz Costa (org.). *Teoria da Cultura de Massa*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978, p. 216.

3. Idem, *ibidem*, p. 217.
4. BAZIN, André. "Por um Cinema Impuro - defesa da adaptação." In: *O Cinema - ensaios*. São Paulo, Brasiliense, 1991, p. 84.
5. Idem, *ibidem*, p. 85.
6. Idem, *ibidem*, p. 88.
7. Idem, *ibidem*, p. 96.
8. Idem, *ibidem*, p. 94.
9. Idem, *ibidem*, p. 89.
10. BAZIN, André. "A Linguagem Cinematográfica." In: *Op. cit.*, pp. 66-81.
11. Idem, *Ibidem*, p. 63.
12. "Os meus livros não se preocupam com os fatos em si, mas com a repercussão deles nos indivíduos (...) pois acho que realidade não é um fenômeno puramente externo". LISPECTOR, Clarice. *O Primeiro Beijo e Outros Contos*. São Paulo, Ática, 1990, p. 5.
13. LISPECTOR, Clarice. *A Hora da Estrela*. 18. ed. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1990.
14. Idem, *ibidem*, p. 27.
15. Idem, *ibidem*, p. 39.
16. Idem, *ibidem*, p. 35.

17. Idem, *ibidem*, p. 34.
18. Idem, *ibidem*, p. 44.
19. Idem, *ibidem*, p. 60.
20. Idem, *ibidem*, p. 59.
21. Idem, *ibidem*, p. 60.
22. Idem, *ibidem*, p. 63.
23. Idem, *ibidem*, p. 76.
24. Idem, *ibidem*, p. 53.
25. Idem, *ibidem*, p. 83.
26. Idem, *ibidem*, p. 47.
27. Idem, *ibidem*, p. 29.
28. Idem, *ibidem*, p. 76.
29. Idem, *ibidem*, p. 78.
30. Idem, *ibidem*, p. 62.
31. Idem, *ibidem*.
32. BUENO, Francisco da Silveira. *Grande Dicionário Etimológico - Prosódico da Língua Portuguesa*. São Paulo-Santos, Ed. Brasília Ltda., 1974. Vol. V.
33. BAZIN, André. "Por um Cinema Impuro - defesa da adaptação." In: *Op. cit.*, p.83.
34. Sônia Lúcia Ramalho de Farias ressalta a importância de Rodrigo S. M.

na novela *A Hora da Estrela*, assinalando que na obra cabe ao personagem uma dupla função conectada a seu *métier* de escritor: narrar a história e desvendar simultaneamente para o leitor os procedimentos estéticos e retóricos utilizados na narração. Mais do que o narrador, enfatiza-se, pois, a trama. Ou seja, a forma como a novela é construída, o processo de auto-explicação, auto-referenciação do discurso, articulado como meta-discurso. Ao mesmo tempo em que se tece, diz-nos, ou nos pretende dizer, como se tece. Fala-nos de sua própria matéria ficcional, das possibilidades e dos limites de sua própria construção discursiva. In: *Correio das Artes: Jornal A União*. João Pessoa, domingo, 6 de dezembro de 1992, nº 339, p. 8.
