

MACABÉA NO CÉU DOS OBLÍQUOS: AS DIFERENTES HORAS DA ESTRELA

MACABÉA IN THE SKY OF OBLIQUES: THE DIFFERENT HOURS OF THE STAR

Genilda Azerêdoⁱ

RESUMO: Como o próprio subtítulo deste trabalho anuncia – “As diferentes horas da estrela” –, propomo-nos a discutir como as adaptações audiovisuais ressignificam a novela de Clarice e o que tais significados revelam sobre as escolhas dos cineastas na re-interpretação e recriação do texto-fonte. Para tanto, tomamos como foco a natureza metaficcional e poética do texto literário e investigamos como a adaptação fílmica e televisiva recriam, em novos contextos semióticos, os recursos autorreflexivos e poéticos.

PALAVRAS-CHAVE: Metaficção. Poeticidade. Adaptação audiovisual.

ABSTRACT: As already announced by the subtitle of this work – “The different hours of the star” – we aim at discussing how the audiovisual adaptations re-signify Clarice’s novella and what these new meanings reveal about the adapters’ re-interpretation and re-creation of the source text. Considering the metafictional and poetical nature of the literary text as our focus, we investigate how the filmic and television adaptation recreate the auto-reflexive and poetical devices in further semiotic contexts.

KEYWORDS: Metafiction. Poeticalness. Audiovisual adaptation.

Submetido em: 22 out. 2018
Aprovado em: 29 nov. 2018

Introdução

A hora da estrela (1977), de Clarice Lispector, constitui uma novela exemplar quando pensamos na articulação entre ficção, poeticidade e metaficção. Como já largamente apontado pela crítica, trata-se de uma narrativa elaborada sobre três linhas mestras: a história de Macabéa, uma moça nordestina, representante de milhares de moças nordestinas – pobres, aparentemente feias e cuja presença raramente é notada; a história do narrador

ⁱ Professora do Departamento de Letras Estrangeiras Modernas da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), com atuação no Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL/UFPB). Pesquisadora PQ2 do CNPq. E-mail: genilda@cchla.ufpb.br.



Rodrigo S. M., dramatizado como autor e personagem; a história do próprio processo de contar tais histórias, em que as mais diversas reflexões sobre escrita, personagem, leitor, dificuldade de elaboração da narrativa e função da escrita são apresentadas.

Deste modo, a estrutura narrativa adotada por Clarice responde a uma velha crítica direcionada aos textos metaficcionalis, que, por se voltarem para questões teórico-críticas, seriam supostamente destituídos de experiência humana e de vida. Linda Hutcheon (1980, p. 18; tradução nossa¹) argumenta, em resposta aos detratores da metaficção, que “a narrativa autorreflexiva não sinaliza uma falta de sensibilidade ou de preocupação humanitária (ou humana) por parte do romancista”. De fato, vários argumentos podem embasar sua declaração, à qual nos filiamos: a literatura, a arte, sempre esteve no cerne da própria construção artística; ainda quando determinado texto tem o propósito de mascarar seu status como textualidade construída, cabe ao leitor/espectador trazer à tona as tentativas de apagamento e ilusionismo. Negar a função metalinguística da linguagem, que, segundo Jakobson (1995), ressalta o próprio código e seu modo de organização – na literatura e no cinema o código metalinguístico são as próprias convenções de linguagem de ambas as expressões artísticas – seria ignorar a própria tradição da arte, que tem em Cervantes e Shakespeare dois de seus mais significativos representantes.

Segundo Patricia Waugh (1984, p. 2), “a metaficção é um termo que se dá à escrita ficcional que auto-conscientemente e sistematicamente chama a atenção para seu status como artefato, a fim de lançar questões sobre a relação entre ficção e realidade”. Ao interagir com a textualidade metaficcional, o leitor/espectador é explicitamente convidado a refletir sobre a história contada em termos de como a mesma é construída. Assim, também ele é levado a participar da co-autoria do texto, tendo sua agência criativa acionada nos níveis de leitura, interpretação e co-criação.

A novela de Clarice foi adaptada para o cinema por Suzana Amaral, sob o título homônimo *A hora da estrela*, e por Jorge Furtado, Guel Arraes e Regina Casé, para a televisão, também sob o título *A hora da estrela*, como parte do

¹ Todas as traduções de textos em inglês são nossas.

programa *Cena aberta – A magia de contar uma história*. A proposta da adaptação televisiva se coaduna, de modo substancial, com a autorreflexividade já anunciada no título do programa; aqui, temos a incorporação da metaficcionalidade da novela de Clarice – agora, deslocada para o contexto audiovisual. Enquanto a adaptação de Suzana Amaral, em geral, opta por recriar o drama da personagem em termos sociais, a adaptação televisiva procura se alinhar com os três níveis narrativos presentes em Clarice: a história de Macabéa; a história do narrador; a história da história. No entanto, ainda há um dado que precisa ser investigado: a subjetividade e o olhar poéticos do narrador, revelados em sua visão de mundo, de si mesmo e em sua tentativa de construir a caracterização e a história de Macabéa. Ou seja, em *A hora da estrela*, a metaficção também é densamente poética, fazendo com que as funções metalinguística e poética caminhem de mãos dadas.

Como o próprio subtítulo deste trabalho anuncia – “As diferentes horas da estrela” –, propomo-nos a discutir como as adaptações audiovisuais ressignificam a novela de Clarice e o que tais significados revelam sobre as escolhas dos cineastas na re-interpretação e recriação do texto-fonte.

1 Adaptação de textos metaficcionalis e poéticos

A hora da estrela tem sido recorrentemente referida pela crítica como uma novela que problematiza a narração. Desde a lista de títulos opcionais à “dedicatória do autor (na verdade, Clarice Lispector)”, trata-se de uma narrativa que se mostra como construção, que se desnuda como algo em processo, como possibilidade dentre outras – “[c]omo que estou escrevendo na hora mesma em que sou lido” (LISPECTOR, 1998, p. 120)². Acrescente-se a esse dado sua densa natureza poética. Poderíamos mesmo dizer que o narrador Rodrigo S. M. também possui *status* de poeta, não apenas por seu olhar diferenciado em relação ao mundo e aos seus sujeitos (tendo em Macabéa núcleo central), mas porque esse olhar está sempre acompanhado de metáforas e imagens de forte teor subjetivo e lírico. Na verdade, *A hora da estrela* é toda permeada por

² As citações subsequentes pertencem a esta edição.

considerações e questionamentos que possuem autonomia de versos. Citemos alguns: “Deus é o mundo. A verdade é sempre um contato interior e inexplicável” (p. 11); “Meu coração se esvaziou de todo desejo e reduz-se ao próprio último ou primeiro pulsar” (p. 11); “Então eu canto alto agudo uma melodia sincopada e estridente – é a minha própria dor, eu que carrego o mundo e há falta de felicidade” (p. 11); “Quem se indaga é incompleto” (p. 16); “cada dia é um dia roubado da morte” (p. 16); “existir é coisa de doido, caso de loucura (...). Existir não é lógico” (p. 20); “se não fosse a sempre novidade que é escrever, eu me morreria simbolicamente todos os dias” (p. 21); “Apesar de eu não ter nada a ver com a moça, terei que me escrever todo através dela por entre espantos meus” (p. 24); “Os fatos são sonoros, mas entre os fatos há um sussurro. É o sussurro que me impressiona” (p. 24); “A mulherice só lhe nasceria tarde porque até no capim vagabundo há desejo de sol” (p. 28).

Evidentemente, o contexto em que tais declarações aparecem na narrativa adensa e contribui para explicitar o significado das mesmas. Mas ainda assim, de modo isolado, já podemos ter uma noção da tonalidade dessa narrativa – e de outras narrativas da autora – marcada pelos espantos, pela introspecção, justaposição de ideias dissonantes e revelação das coisas aparentemente pequenas – sussurro, capim, último pulsar. É a própria Clarice quem diz: “Tem gente que cose para fora, eu coso para dentro” (In: *Cadernos*, 2004, p. 77).

Tanto o dado metaficcional quanto o poético estão atrelados ao nível enunciativo da narrativa, ao próprio narrador Rodrigo S. M., constituindo-se, pois, como problemáticos para o processo de adaptação. Em texto intitulado “Once upon a time in Hollywood”, Mark Axelrod chama a atenção para um aspecto que permeia a ‘cinematização’ de textos literários em contexto Hollywoodiano: a linearidade narrativa, ou seja, aquilo que ele chama ‘mercantilização da forma’. Em suas palavras:

(...) as obras que geralmente tendem a ser adaptadas são os tipos que mais facilmente se prestam à adaptabilidade tanto em termos de história quanto de personagem. (...) São narrativas lineares e simplificadas, com enredos bem-construídos e personagens redondos; são fáceis de iniciar, fáceis de concluir e facilmente compreendidas (1996, p. 204).

Segundo Axelrod, ainda quando os textos-fonte não se reduzem a isso, eles tendem a ser simplificados, transformados em produtos fáceis de ser consumidos.

É interessante perceber que até certa vertente da crítica sobre *A hora da estrela*, mesmo admitindo os níveis variados de sua narrativa, tende a se concentrar na história de Macabéa, no dado de denúncia e crítica sociais que sua caracterização fomenta. Ora, as adaptações audiovisuais não deixam de ser, em certo sentido, leituras críticas de textos literários, resultantes de escolhas ideológicas e afetivas do que mostrar e enfatizar – portanto, também do que excluir – no processo de recodificação. Embora o empobrecimento da forma, como exigência do mercado, tenha sido a tônica em contexto Hollywoodiano, há inúmeros casos de cineastas³ que adaptaram literatura para o cinema e que o fizeram de modo a efetivamente recriar, em contexto audiovisual, não apenas o enredo e seus personagens, mas principalmente as nuances semânticas da forma, em novo contexto semiótico.

Tal constatação indica que não se trata de superioridade de um meio semiótico em relação a outro, mas de criatividade do *tradutor* no processo de ressignificação. Brian McFarlane (1996, p. 20), ao discutir a adaptação, faz a distinção entre transferência – aquilo que pode ser mais facilmente transferível para o novo meio semiótico (trama, personagem, espaço, diálogos) – e adaptação propriamente dita, ou aquilo que André Bazin (2014, p. 126; p. 127) denomina “equivalência de formas”: “Quanto mais as qualidades literárias da obra são importantes e decisivas, mais a adaptação perturba seu equilíbrio, mais também ela exige um talento criador para reconstruir segundo um novo equilíbrio, de modo algum idêntico, mas equivalente ao antigo”.

Em termos gerais, *A hora da estrela* de Suzana Amaral optou por ressaltar a história de Macabéa e sua representatividade quando pensamos em Nordeste e pobreza, migração dos nordestinos para cidades grandes, ignorância, analfabetismo e reificação do sujeito no mundo dito (pós)moderno. Porém, se considerarmos que a subjetividade de Macabéa está diretamente atrelada à

³ Como exemplo, pensemos em Jean Epstein e sua adaptação de “A queda da casa de Usher”, de Edgar Allan Poe; Antonioni e sua adaptação de “As babas do diabo”, de Julio Cortázar; Martin Scorsese e sua adaptação de *A época da inocência*, de Edith Wharton; John Huston e sua adaptação de “The dead”, de James Joyce.

visão do narrador, ao menos duas questões se fazem pertinentes: se Rodrigo S. M. não aparece dramatizado no filme de Amaral, como acionar a instância narrativa do filme? Em entrevista, a diretora afirmou que não incluiu o narrador porque, no filme, o narrador era ela (cf. STAM, 2008, p. 323). Sem querer entrar no mérito da diferença que seria a dramatização de Rodrigo S. M. (narrador-autor metaficcional da novela) no filme, o fato é que, ainda sem ele, há um narrador cinematográfico no filme, responsável pela veiculação da história, de seus personagens e conflitos. Ainda que sua presença não seja tornada visível, como na novela de Clarice e na adaptação televisiva, sua “presença” torna-se inseparável dos significados que podemos atribuir ao próprio filme. Afinal, é a visão desse narrador cinematográfico, encharcada de afeto, que nos apresenta Macabéa, que dá a ver sua (in)significância e subjetividade.

2 As diferentes horas da estrela: metaficção e poesia

2.1 “Macabéa no céu dos oblíquos”

Talvez a primeira questão que salte aos olhos quanto à caracterização de Macabéa, em *A hora da estrela* de Clarice – exatamente por tratar-se de meta-personagem –, seja a demora em sua aparição e sua natureza contraditória: inicialmente, ela existe metonimicamente como rosto (captado de relance na rua); depois, como “moça nordestina”, representante de milhares de outras; gradativamente, outras informações são dadas: vem de Alagoas para o Rio, tem 19 anos, é pobre, semi-analfabeta (embora trabalhe como datilógrafa) e é sozinha no mundo. Chegamos à página 19 do livro e o narrador avisa: “Ah que medo de começar e ainda nem sequer sei o nome da moça” (p. 19). Toda a demora nessa caracterização advém da suposta dificuldade do narrador-autor em encontrar o tom e a linguagem adequados para escrever a história da personagem, que ele diz querer simples e sem enfeite. E embora também diga que se trata de “um relato que desejo frio” (p. 13), afirma posteriormente que “com esta história eu vou me sensibilizar” (p. 16). Rodrigo S. M. explica:

O que me proponho contar parece fácil e à mão de todos. Mas a sua elaboração é muito difícil. Pois tenho que tornar nítido o que está quase

apagado e que mal vejo. Com mãos de dedos duros enlameados, apalpar o invisível na própria lama (p. 19).

Esses pequenos trechos exemplificam uma característica fundamental da metaficção: “a desconstrução de suposições convencionais sobre ‘enredo’, ‘personagem’, ‘autoridade’ e ‘representação’” (WAUGH, 1984, p. 10). Rodrigo S. M. constrói a história de Macabéa simulando inventá-la à medida que escreve; ao fazê-lo, ressalta seu caráter contingente e sua estrutura como elaboração, artifício, dando a sensação ao leitor de que a história nunca começa, exatamente porque aquilo que concebemos como enredo, no sentido convencional, é interrompido a todo momento, para que o narrador reflita sobre seu modo de composição. Como sabemos, a interrupção do curso linear da fábula constitui uma estratégia de distanciamento e anti-ilusionismo, cuja função é oferecer um exame de sistemas de representação, de estruturas narrativas que se questionam e subvertem, já que a metaficção também constitui um “recurso de desfamiliarização” (WAUGH, p. 8).

Algo que também precisamos enfatizar na novela de Clarice – dada sua natureza metaficcional e poética – diz respeito à função do narratário, inscrito na própria narrativa. É como se as estratégias formais (das quais faz parte tal narrador) utilizadas por Clarice estivessem sempre demandando desse leitor (diegético e não-diegético) uma corresponsabilidade e cumplicidade na composição e atribuição de significados:

De uma coisa tenho certeza: essa narrativa mexerá com uma coisa delicada: a criação de uma pessoa inteira que na certa está tão viva quanto eu. Cuidai dela porque meu poder é só mostrá-la para que vós a reconheçais na rua, andando de leve por causa da esvoaçada magreza (p. 19).

Como não perceber a equivalência construída entre imaginação e verdade, em “a criação de uma pessoa inteira que na certa está tão viva quanto eu”? Em face de seu pouco poder, o narrador conclama o leitor a também fazer-se presente, enlaçando-o no jogo narrativo. De fato, é através dos “vários retratos [que o narrador tira] dessa alagoana” (p. 39) – oscilando entre o distanciamento e a sensibilização –, que também nós, leitores, nos aproximamos de Macabéa, e, assim como o narrador, passamos a amá-la. Sim, porque não

se trata apenas de reconhecimento na rua, mas de um exercício de alteridade: “Se o leitor possui alguma riqueza e vida bem acomodada, sairá de si para ver como é às vezes o outro” (p. 30).

Esse exercício de alteridade é inicialmente vivenciado pelo escritor – aqui, a própria Clarice Lispector, algumas vezes acusada de falta de engajamento social em sua obra. Segundo Olga de Sá:

Clarice defendeu-se da acusação de alienação social, dizendo que, para ela, o social era o óbvio. Tendo crescido no Recife, entre ‘sobrados e mocambos’, a pobreza era seu cenário e sua vivência. Por isso, ao contrário do que se afirma, o social permeia sua escritura, embora se recusasse a escrever, explicitamente, sobre o óbvio (2004, p. 286).

No nível diegético, a vivência da alteridade é exercitada por Rodrigo S. M., inclusive em termos físicos, ao modo de um ator que se traveste de seu personagem: “(...) 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” (p. 20). São inúmeros os exemplos, ao longo da narrativa, que revelam a tentativa de aproximação, até de equivalência, entre o narrador e Macabéa:

Ainda bem que o que eu vou escrever já deve estar na certa de algum modo escrito em mim. Tenho é que me copiar com uma delicadeza de borboleta branca (p. 21).

Vejo a nordestina se olhando no espelho e (...) no espelho aparece o meu rosto cansado e barbudo. Tanto nós nos intertrocamos (p. 22).

Esses trechos mostram uma relação especular entre os dois, fazendo Rodrigo ser Macabéa – contar sua história, portanto, equivale ao “direito ao grito” (uma das alternativas de título para a novela). Além disso, contar a história de Macabéa da forma como Clarice o faz, com recursos metaficcionalis e poéticos, constitui um modo eloquente de chamar a atenção para a força e natureza paradoxal da personagem. De fato, embora tenha tido uma “infância sem bola nem boneca” (p. 33), e possuindo um “viver ralo” (p. 23), Macabéa também gostava de ir ao cinema, de pintar as unhas, de colecionar e ler anúncios, além de ouvir a Rádio Relógio. Ela também tinha “tendência a notar coisas pequenas”

(p. 73) e uma sensibilidade para ruídos (que significavam vida), para a beleza do arco-íris e das flores. Como afirma o narrador: “[ela] tinha em si mesma uma certa flor fresca” (p. 39).

2.2 “Outros modos de sentir, existências mais delicadas”

Em texto sobre o filme-adaptação de Suzana Amaral, Darlene Sadlier (2003) elabora uma leitura detalhada que chama a atenção para a recodificação de narradores, espaço, caracterização e o “interesse do filme na cultura de massa urbana e nos efeitos da mercantilização em Macabéa, cuja assimilação depende de sua habilidade em copiar ou imitar o que escuta ou vê” (SADLIER, 2003, p. 175). A autora define o filme a partir das estéticas neorrealista e do Cinema Novo, inclusive inserindo-o em uma tradição fílmica sobre o Nordeste, considerando o filme de Amaral como uma “sequência” de *Vidas Secas*, de Nelson Pereira dos Santos.

De fato, desde o aproveitamento da Rádio Relógio, cuja voz se faz ouvir já na abertura dos créditos e que vai acompanhar Macabéa ao longo do filme – o programa de rádio possui uma relevante função metalinguística –, à inserção da personagem nos espaços domésticos ou nas ruas da metrópole (aqui, São Paulo), a tonalidade adotada é de contenção, dando visibilidade à carência material, à solidão e à incomunicabilidade. Trata-se, com efeito, de uma tonalidade que se alinha com certo grau de distanciamento presente na novela de Clarice, resultante dos recursos metaficcionalis. Ou seja, ainda que Amaral tenha optado por excluir Rodrigo S. M. e adotado como foco a caracterização de Macabéa e seus desdobramentos em contexto social, o filme não descamba para o panfletário ou melodramático.

Em determinado momento, na narrativa de Clarice, Rodrigo S. M. diz: “Há os que têm. E há os que não têm. É muito simples: a moça não tinha” (p. 25). Os significados associados ao “não ter” são plasmados e encontram substancial ressonância na *performance* contida e minimalista de Marcélia Cartaxo. Tudo nela exala carência e falta – desde o olhar, o andar, a ignorância quanto à linguagem (em níveis diversos), o corpo magricela, às roupas sem cor. Na verdade, sua caracterização é tão convincente e contundente que transcende o

contexto de moça nordestina para também incluir “milhares de moças espalhadas por cortiços (...) que não notam sequer que são facilmente substituíveis e que tanto existiriam como não existiriam” (p. 14). Apreendemos a subjetividade da personagem fílmica à medida que acompanhamos sua rotina – seja convivendo com as outras moças da pensão, observando aquilo que ela come e bebe (sanduíches com salsicha ou mortadela e Coca-Cola; café frio), seja testemunhando sua incompetência para o trabalho de datilógrafa e seu arremedo de namoro. Mas Macabéa também (se) encanta – com sua papoula vermelha (em Clarice, de vez em quando comprava uma rosa, p. 32), com sua dança ao som do “Danúbio Azul”, com sua emoção ao ouvir “una furtiva lacrima”, com sua vontade de saber. É como se Suzana Amaral a tivesse construído com o intuito de contradizer seu autor-fonte, Rodrigo S. M. (ou seria Clarice Lispector?), quando diz: “Não tinha aquela coisa delicada que se chama encanto. Só eu a vejo encantadora. Só eu, seu autor, a amo. Sofro por ela” (p. 27).

Associado à atuação dos atores (José Dumont, Tâmara Taxman e Fernanda Montenegro também têm interpretações memoráveis), o filme deve sua tonalidade poética também à montagem e à manipulação temporal, com sequências aparentemente sem funcionalidade narrativa – gato miando, torneira pingando, recorrência das horas –, que adensam o vazio existencial representado por Macabéa e uma vida reificada.

Esse dado de vazio existencial também é enfatizado na narrativa fílmica por situações, falas e diálogos – também por silêncios – que reverberam uma tonalidade característica do absurdo, ilustrando, pois, o dado de incomunicabilidade. A esse respeito, o rádio – dispositivo de comunicação – acaba por possuir uma função irônica, já que Macabéa, embora tentando aprender com as informações veiculadas pela Rádio Relógio, não consegue efetivamente dialogar com Olímpico a partir do conhecimento ou das dúvidas que o programa veicula. Outro exemplo eloquente diz respeito às aspirinas que Macabéa vive pedindo a Glória, com a justificativa de que as mesmas a protegem contra a dor. Sua fala – “é para eu não me doer” – ressoa versos de Drummond presentes no poema “Relógio do Rosário”: “(...) vivendo, estamos para doer, estamos doendo”, reflexão que ecoa a angústia do narrador de Clarice: “Irremediável era o grande relógio que funcionava no tempo” (p. 41).

2.3 Caminhando à frente do tempo: a magia de contar uma história

A adaptação televisiva da novela de Clarice chama a atenção para os recursos metaficcionalis já através do título: a expressão “cena aberta” indicia a explicitação do fazer audiovisual e o subtítulo – “a magia de contar uma história” – ressalta, de modo significativo, não apenas o processo de contar, mas o dado de magia que o permeia. Creio ser ponto pacífico admitir que contar histórias tem um caráter de magia – alimentado por sensações de curiosidade, desejo de saber, empatia. Mas não se trata, neste caso, apenas de contar uma história, mas de contá-la simultaneamente ao desnudamento da cena, ou seja, chamando a atenção para a magia de contar o próprio processo de contar uma história. Essa compreensão é uma marca que distingue a adaptação televisiva da adaptação fílmica de Amaral.

Aqui queremos chamar a atenção para o dado de magia em contexto metaficcional, em que a adoção da interrupção e da descontinuidade, como categorias estéticas, intenta romper com o encanto do espetáculo, “não apenas para provocar o espectador, mas também para despertar sua inteligência crítica” (STAM, 1981, p. 23). Devido às interrupções e descontinuidades que se praticam na narrativa metaficcional, o encanto do espetáculo e do jogo ilusionista seria supostamente quebrado: “Enquanto a arte ilusionista procura causar a impressão de uma coerência espaço-temporal, a arte anti-ilusionista procura ressaltar as brechas, os furos e as ligaduras do tecido narrativo” (STAM, 1981, p. 22). Estudar a metaficção, portanto, também significa desenvolver aguçamento crítico, transformar o encantamento artístico em posicionamento político e estético. Como reage o leitor/espectador diante da desfamiliarização quanto às convenções? Ainda segundo Stam: “Ao proclamar sua própria artificialidade, a crítica do ilusionismo, através da arte anti-ilusionista, traz consigo uma crítica implícita à sociedade que alimenta suas próprias ilusões” (1981, p. 26).

No entanto, é sempre aconselhável ressaltar que a quebra de encantamento não se dá de todo, pois, se assim acontecesse, o propósito persuasivo e estético da narrativa estaria comprometido. Tanto é assim que

Jorge Luís Borges refere-se à “‘mágica parcial’ (*apud* STAM, 1981, p. 58) da arte auto-reflexiva, essa alegria simultânea em mistificar e desmistificar”, algo considerado tanto na perspectiva do criador quanto de quem aprecia o objeto artístico (leitor/espectador). Tal consideração demonstra que a participação afetiva do leitor/espectador não se perde com a brincadeira metaficcional – antes, potencializa sua liberdade – de forma, ao mesmo tempo, lúdica e crítica.

A mágica parcial da arte autorreflexiva pode ser facilmente comprovada nos mais diversos textos artísticos (literários, filmicos, quadrinhos, fotografia, pintura), e em *A hora da estrela/Cena aberta* isto não é diferente. Aqui, Regina Casé é dramatizada como personagem, narradora, diretora e atriz. Mais que isso: como personagem, ela se multiplica como cartomante, Glória e Macabéa (quando encena falas e situações da personagem para as outras atrizes). Ao modo de Rodrigo S.M., que se questiona o tempo todo sobre o fazer narrativo, desnudando suas dificuldades, Regina Casé atua como diretora e discute com as supostas atrizes sobre as encenações e elaboração das cenas. O fato de *A hora da estrela/Cena aberta* iniciar com a cartomante e a alusão à morte de Macabéa já constitui uma diferença quanto ao filme de Amaral e ao próprio meta-enredo na novela de Clarice.

Outro dado que merece destaque diz respeito à multiplicidade de atrizes que inicialmente encenam Macabéa, em situações que trazem a noção de ensaio, repetição e arbitrariedade, além de comentários sobre passagens da novela literária – deslocamento metaficcional criativo em contexto audiovisual. As muitas Macabéas audiovisuais ilustram o caráter ao mesmo tempo anônimo e representativo da Macabéa de Clarice, associada a “milhares de moças espalhadas por cortiços”, moças-parafusos, membros de uma sociedade técnica (p. 14; p. 29). Tudo acontece ao modo de um laboratório ou oficina, inclusive com as supostas atrizes revelando seus dramas pessoais, dando testemunhos de sofrimento, criando, pois, uma articulação entre suas experiências de vida e as de Macabéa.

Os ensaios também são momentos para a escolha da Macabéa definitiva, aquela que continuará a encenação das outras sequências. É interessante sublinhar que a atriz escolhida para representar Macabéa também escolhe, dentre as atrizes que fizeram o teste, a sua Macabéa; e trata-se de uma escolha com que

nós, espectadores, também concordamos. Tal fato informa sobre a adequação entre ator e personagem literário (neste caso, alguém que já conhecemos previamente) e sobre os desdobramentos desta relação. Macabéa é uma personagem em que os elementos corporais são muito relevantes: jovialidade, magreza, feiúra, sensualidade, o fato de ser nordestina, o olhar de ingenuidade; sua natureza subjetiva também se oferece como dificuldade para atuação, exatamente por conta do dado metaficcional, que se constrói não apenas de modo gradual, mas contraditório (ela é feia, desbotada e sensual; é ignorante e sensível) – “como uma cadela vadia era teleguiada exclusivamente por si mesma” (p. 18). A multiplicidade de Macabéas em *A hora da estrela/Cena aberta* também alude a essa complexidade e contradição.

“Estrela de mil pontas”: considerações finais

O título *A hora da estrela* faz referência ao sonho de Macabéa de ser artista de cinema. Trata-se, portanto, de um título irônico – primeiro, porque seu estrelato só existe como fantasia; segundo, porque sua hora de estrela coincide com o momento de sua morte.

No filme de Amaral, há todo um aproveitamento dos significados do título para também parodiar os finais hollywoodianos, repletos de clichés românticos: em seu sonho de estrela, Macabéa aparece com vestido e cabelos esvoaçantes, correndo, em câmera lenta, em direção ao príncipe encantado. A sequência é acompanhada pela valsa Danúbio azul e por pássaros revoando, estratégias que dão a medida da relação entre Hollywood e ilusionismo.

Na adaptação televisiva, os adaptadores respondem a uma inquietação de Rodrigo S. M., quando diz: “Pergunto-me se eu deveria caminhar à frente do tempo e esboçar logo um final” (p. 16). Aqui, a morte já é anunciada no início, primeiro pela previsão da cartomante, depois pela explicitação da encenação da sequência. Aqui, a morte serve de moldura para a narrativa, que começa e termina com o os bastidores da filmagem do evento da morte.

Considerar *A hora da estrela* em suas diferentes materializações – literária, fílmica e televisiva – possibilita refletir sobre algumas questões: em Clarice, Macabéa existe entre a metaficção e a poesia; sua subjetividade é

indissociável da subjetividade do narrador; as reflexões do narrador sobre o fazer literário e sobre a vida contribuem para aproximar o leitor não-diegético de Macabéa, impelindo-o a também exercitar um gesto de alteridade. Isso também demonstra a força do social na arte autorreflexiva. No filme de Suzana Amaral, é a crítica e denúncia sociais aquilo que mais sobressai, porque o seu filme elegeu Macabéa como força motriz. É como se Amaral tivesse respondido, com seu filme, à crítica infundada de que a literatura de Clarice tem pouca ou nenhuma consciência social. E como a Macabéa de Amaral é a Macabéa de Marcélia, trata-se de uma criação sensível, comovente e poética da Macabéa de Rodrigo S. M. Quanto ao programa *Cena aberta*, é, sem dúvida, um marco na TV brasileira, sobretudo quando pensamos na relação televisão-literatura, dando ao espectador comum (no sentido de não qualificado em teorias) a oportunidade de ver algo criativo, lúdico e inovador. Aqui, Macabéa constitui-se como múltiplas Macabéas, “estrelas de mil pontas”, mulheres anônimas e (in)dispensáveis, que se descobrem através da Macabéa de Clarice.

Referências

AXELROD, Mark. Once upon a time in Hollywood; or, the commodification of form in the adaptation of fictional texts to the Hollywood cinema. **Literature/Film Quarterly**. v. 24. n. 2, p. 201-208, out. 1996.

BAZIN, André. Por um cinema impuro: defesa da adaptação. In: BAZIN, André. **O que é o cinema**. Tradução: Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

CASTELLO, José (org.). **Clarice na cabeceira**. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

CIXOUS, Hélène. O verdadeiro autor. In: CIXOUS, Hélène. **A hora de Clarice Lispector**. Rio: Exodus, 1999.

FARIAS, Sônia Ramalho de. A movência do ficcional ou a astúcia da mimesis: A hora da estrela, de Clarice Lispector. In: FARIAS, Sônia Ramalho de. **As fraturas identitárias da ficção**. Recife: Editora UFPE, 2014.

HELENA, Lúcia. Nas frestas da representação. In: HELENA, Lúcia. **Nem musa, nem medusa**: itinerários da escrita em Clarice Lispector. Niterói: EDUFF, 1997.

HUTCHEON, Linda. **Narcissistic narrative**: the metafictional paradox. London; New York: Routledge, 1980.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação**. Tradução: Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1995.

LISPECTOR, Clarice. **A hora da estrela**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

McFARLANE, Brian. **Novel to film**: an introduction to the theory of adaptation. Oxford; Clarendon Press, 1996.

ROSENBAUM, Yudith. **Clarice Lispector**. São Paulo: Publifolha, 2002. (Folha Explica)

SÁ, Olga de. Uma metafísica da matéria ou uma poética do corpo. *In*: **Cadernos de Literatura Brasileira**: Clarice Lispector. Instituto Moreira Salles, Edição especial, números 17 e 18, dez. 2004.

SADLIER, Darlene J. Imitation of life: A hora da estrela. *In*: SCHMIDT, Rita Terezinha (org.). **A ficção de Clarice**: nas fronteiras do (im)possível. Porto Alegre: Sagra Luzzatto, 2003.

STAM, Robert. Narração engendrada: A hora da estrela. *In*: STAM, Robert. **A literatura através do cinema**: realismo, magia e a arte da adaptação. Tradução: Marie-Anne Kramer e Glaucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

STAM, Robert. **O espetáculo interrompido**: literatura e cinema de desmistificação. Tradução de José Eduardo Moretzsohn. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

WAUGH, Patricia. **Metafiction**: the theory and practice of self-conscious fiction. London; New York: Routledge, 1984.