

**Literatura e cinema:  
a apresentação de Macabéa em *A Hora da Estrela***

**Literature and cinema:  
the presentation of Macabéa in *A Hora da Estrela***

Ray da Silva SANTOS<sup>1</sup>

## Resumo

Esta pesquisa buscou conhecer, por meio de um olhar interdisciplinar, como a personagem Macabéa, de *A Hora da Estrela*, é apresentada aos leitores-espectadores, tanto na obra literária (1977), de Clarice Lispector, quanto no filme (1985), de Suzana Amaral. Isso aconteceu mediante a análise interpretativa dos fotogramas do filme, bem como dos enunciados produzidos pelos personagens em cada um dos campos artísticos.

**Palavras-chave:** *A Hora da Estrela*. Macabéa. Clarice Lispector. Suzana Amaral. Adaptação cinematográfica.

## Abstract

This research sought to know, through an interdisciplinary look, how the character Macabéa, from *A Hora da Estrela*, is presented to the viewer readers, both in the literary work (1977) of Clarice Lispector, and in the film (1985), by Suzana Amaral. This happened through the interpretative analysis of the frames of the film, as well as of the statements produced by the characters in each of the artistic fields.

**Keywords:** *A Hora da Estrela*. Macabéa. Clarice Lispector. Suzana Amaral. Film adaptation.

## Introdução

No encontro com as obras literárias e cinematográficas, os leitores-espectadores são entrelaçados e convidados a mergulharem em um novo mundo diegético que, na maioria das vezes, se distancia da lógica e razão da realidade sensível. Para compor mundos fantásticos e históricos, os criadores (autores e cineastas) têm como matérias

---

<sup>1</sup> Mestrando pelo Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Cinema (PPGCINE), na Universidade Federal de Sergipe, vinculado à linha de pesquisa Cinema, Linguagem e Relações Estéticas. Bolsista CAPES. E-mail: ray.letas@hotmail.com

primas fundamentais as suas experiências de vida, os seus sonhos, desejos e os recursos da linguagem, sendo ela literária ou cinematográfica.

Nas narrativas, além de entrarmos em contato com mundos realistas e/ou fantásticos, percebemos a existência de mistérios nas entrelinhas dos personagens que os permitem nos abraçar, pegar em nossa mão e nos convidar a sentir e perceber suas dores e alegrias. Por meio dos personagens, consoante Culler (1999, p. 108-109), as narrativas apresentam os diferentes modelos, nas entrelinhas, de como são formadas as identidades, quais as influências internas e externas ao sujeito que auxiliam no seu desenvolvimento. Além disso, segundo Nogueira, o personagem

[...] é o elemento narrativo em torno do qual gira a acção. Quer isto dizer que qualquer evento é sempre consequência da acção de (ou sobre) uma personagem (seja enquanto agente ou enquanto paciente). Por isso é muito importante reter que é aquilo que acontece às personagens que dá espessura dramática e tensão emocional à narrativa (NOGUEIRA, 2010, p. 111).

Os personagens são aqueles seres compostos e erguidos por uma linguagem peculiar; junto ao ato criativo e imaginativo do seu criador, muitas vezes são responsáveis a dar movimento à trama. Com eles, é possível sentir o gosto e o cheiro do cravo e da canela que penetram na cidade de Ilhéus da obra *Gabriela, cravo e canela*, de Jorge Amado, mastigar o material bruto expelido pela barata quando é morta por G.H em *A Paixão segundo G.H.*, de Clarice Lispector, bem como, o imenso frio do iceberg que consegue congelar vidas, corações e histórias, tornando-as muitas vezes eternas, como vemos em *Titanic*, dirigido por James Cameron.

Em vista disso, na nossa pesquisa, trabalharemos com duas narrativas que, inicialmente, aparentam ser iguais, mas, ao aprofundarmos nossos debates, perceberemos que se tratam de estórias edificadas em diferentes registros de linguagem<sup>2</sup>, seguindo diferentes caminhos. Assim, por meio da personagem Macabéa do livro e filme *A Hora da Estrela*, iremos conhecer peculiaridades da linguagem literária e cinematográfica, à medida que analisaremos como a jovem nos é apresentada em cada um dos campos artísticos.

---

<sup>2</sup> Na literatura, o autor trabalha com as palavras, principalmente escritas, enquanto no cinema o cineasta lida com as imagens em movimento.

## Literatura e cinema: possíveis diálogos

Falar das narrativas literárias e cinematográficas também nos leva a pensar sobre o processo de adaptação. Entendemos que a adaptação nasce de uma interpretação, do olhar do outro (composto por diversas experiências e, assim, visões de mundos diferentes) para com o objeto – o texto, – que se materializará em um diferente registro de linguagem.

Sabemos que o texto literário é linguagem em essência e, para Saussure (2000), a linguagem é social e resultado da união da língua (aspecto social) e da fala (aspecto individual). No contato com a comunidade, a língua se funda a partir dos signos linguísticos; por sua vez, o signo linguístico corresponde à união do significado (conceito) a um significante (imagem acústica), numa relação não inata, porque ele surge a partir de uma convenção social, conseqüentemente, permanece suscetível a alterações.

Conforme Saussure (2000), o signo é, então, uma entidade psíquica de duas faces: o significado mais o significante. São arbitrários, pois a relação entre imagem acústica e o som são convencionais; um exemplo claro é ideia de árvore, o seu significado (vegetal que possui tronco, ramificações, copa) poderia ser representado por vários significantes (árvores grandes, pequenas, verdes). Conseqüentemente, os diferentes signos suscitam o nascimento de diversas e divergentes interpretações: “cada sujeito, mediante a sua visão de mundo e as experiências pessoais, ao se deparar com cada significante que compõe a obra literária, irá construir um significado, conseqüentemente, um texto suscita várias interpretações” (SANTOS, 2018, p. 40),

Isso posto, inferimos que, durante o processo de adaptação, o sujeito busca se aproximar do Real<sup>3</sup>, tentando representar os conteúdos do seu Imaginário<sup>4</sup> por meio dos diferentes signos do campo do Simbólico<sup>5</sup>, para tanto, se faz necessário realizar

---

<sup>3</sup> Refere-se à realidade sensível e que escapa do simbólico, sendo, portanto, impossível de ser nomeado - (LACAN, 1955).

<sup>4</sup> Remete-se à imagem especular correspondente ao ego (LACAN, 1955).

<sup>5</sup> Diz respeito ao campo dos signos linguísticos (LACAN, 1955).

comparações e exclusões na tentativa de selecionar o significante que mais se aproxima do significado advindo do seu olhar para com texto:

o cineasta realiza a leitura do romance e nasce, primordialmente, a sua interpretação, logo após, procura transformar em imagens em movimento as sensações que foram afloradas, para tanto, recorre aos elementos da linguagem cinematográfica, como o som, as cores, os figurinos e os cenários (SANTOS, 2018, p. 40).

Consoante Betton (1987), a adaptação é a transformação da palavra escrita em imagens em movimento. Na travessia da palavra para a imagem, alguns significados da obra literária se tornam quase impossíveis de se transformarem, integralmente, em imagens, em cores, em espaço:

Mas a fidelidade à obra original é rara, senão impossível. Em primeiro lugar, porque não se pode representar visualmente significados verbais, da mesma forma que é praticamente impossível exprimir com palavras o que está expresso em linhas, formas e cores. Em segundo lugar, porque a imagem conceitual, que a leitura faz nascer no espírito, é fundamentalmente diferente da imagem fílmica, baseada em um dado real que nos é oferecido imediatamente para se ver e não para se imaginar gradualmente (BETTON, 1987, p. 115-116).

As dificuldades aumentam principalmente quando os textos possuem uma alta carga de subjetividade e que são escritos mediante o fluxo de consciência – como os textos clariceanos:

[...] a dificuldade, talvez impossibilidade de transpor para a tela uma obra literária eminentemente psicológica” já que “o filme não pode sugerir ou revelar temperamentos e provocar imagens mentais senão por uma relação de imagens e pela palavra (BETTON, 1987, p. 116).

É importante ressaltar que os textos clariceanos são voltados, para o interior dos personagens, sendo que cada acontecimento possui raízes latentes em questões sociais - em suas entrelinhas existe o que as ideologias provocam no sujeito. Há, em suas produções, a quebra com a narrativa referencial e, ao se concentrar no interior do narrador ou dos personagens, desconstrói a sequência das obras clássicas “começo, meio e fim”, seguindo a ordem da psique dos personagens.

Seus personagens se perdem e se encontram em meio aos fluxos de consciência, devaneios, momentos de epifania e, com isso, surgem caminhos propícios para que vivamos experiências que, até exato momento, não eram possíveis somente em contato com a realidade sensível. Ademais, os seus narradores sempre problematizam o ato de escrever e sobre as regras que giram em torno da linguagem literária.

## **A apresentação da personagem no livro**

A estória é apresentada ao leitor, no livro, pelo narrador-personagem Rodrigo S.M., no entanto, antes de trazer a jovem, há um discurso metalinguístico a respeito do processo de criação literária:

Tudo no mundo começou com um sim. Uma molécula disse sim a outra molécula e nasceu a vida. Mas antes da pré-história havia a pré-história da pré-história e havia o nunca e havia o sim. Sempre houve. Não sei o quê, mas que o universo jamais começou (LISPECTOR, 1998, p. 11).

A partir do *sim*, Macabéa nasceu, pois, a palavra e a tentativa de nomear os objetos deram-lhe vida. Essa personagem ganha vida na narrativa, remete-nos aos migrantes brasileiro da década de 1970 que buscavam melhores condições financeiras nas metrópoles que estavam em processo de industrialização. Ao mesmo tempo, a narrativa é uma ficção, uma criação de Rodrigo S.M. e, conseqüentemente, de Clarice Lispector.

Macabéa, no âmbito social, é o oposto do seu narrador, porque ele é um grande escritor e burguês, ela, por sua vez, é desajustada e não sabe ler e nem escrever com proficiência - mesmo fazendo da escrita um dos caminhos da sobrevivência, ao ser datilógrafa. Ressaltamos que sua rica fonte de conhecimento era a Rádio Relógio, por meio dela ficava informado a respeito da hora, do que acontecia na cidade e no país, além de conhecer um pouco mais sobre as diferentes culturas, filmes, livros e músicas.

A jovem alagoana Macabéa possui 19 anos, perdeu seus pais enquanto criança e foi, desde então, criada por sua tia. Elas decidem ir para o Rio de Janeiro com o intuito de crescer e ter mais oportunidades de ascensão social. Vale destacar que, por volta das décadas de 1960 a 1980, o Brasil estava em alto desenvolvimento industrial e social,

sendo que as grandes indústrias se instalavam principalmente no Rio de Janeiro e em São Paulo, tal fato impulsionou o aumento significativo de migrantes.

Na narrativa clariceana, percebemos que essa cidade em pleno desenvolvimento não abraçava a nordestina, a tornava invisível perante a cor cinzenta da cidade e da fumaça dos carros e das fábricas, ou seja, havia uma invisibilização da personagem que “[...] vive num limbo impessoal, sem alcançar o pior nem o melhor. Ela somente vive, inspirando e expirando, inspirando e expirando” (LISPECTOR, 1998, p. 23). É importante salientar que tais características advêm da visão do narrador para com a jovem.

Mesmo não sabendo ler, na cidade grande, sua tia conseguiu um emprego de datilógrafa para a jovem (na modernidade, para ser enxergado e notado, é preciso ter uma função). Após a morte da senhora, a nordestina foi morar numa pensão, onde passou a dividir o quarto com quatro Marias, balconistas de uma loja. À medida que Macabéa vai ganhando corpo no texto, o narrador espelha nela a sua visão e opinião a respeito das classes sociais, sobretudo, sobre a jovem alagoana. Sua relutância em identificar-se com a nordestina dispõe, na narrativa, mais visibilidade à Macabéa e demonstra que a subjetividade da personagem, mesmo não tendo uma revolução dos seus costumes, possui aspectos burgueses, porque ela está inserida numa indústria cultural e tem uma profissão.

Tais acontecimentos são construídos no livro mediante alguns recursos da linguagem. Um dos recursos linguísticos-literários utilizados por Clarice Lispector para caracterizar e construir sua personagem é o uso dos adjetivos. Para Terra (2011, p. 96) o adjetivo corresponde à “[...] palavra que caracteriza o substantivo ou qualquer palavra com valor de substantivo, indicando-lhe atributo, propriedade, estado, modo de ser ou aspecto. Admite flexão de gênero, número e grau”. Nisso, por meio das palavras do narrador Rodrigo S.M., podemos construir mentalmente, de maneira subjetiva, uma imagem bem peculiar e única da personagem. A presença dos adjetivos é perceptível em toda a obra, como podemos comprovar nos seguintes trechos: “a sua cara é **estreita** e **amarela** como se ela já tivesse morrido. E talvez tenha (LISPECTOR, 1998, p. 24, grifo meu), “[...] era tão **jovem** e já com **ferrugem**” (p. 25), “ela era um pouco **encardida** pois raramente se lavava” (p. 27, grifo meu).

A personagem não tinha ideia da sua posição social, da classe que estava inserida pela ideologia dominante, e nem da sua condição enquanto sujeito que vive em uma sociedade extremamente capitalista e formada pelo discurso de poder. Sua forma de agir demonstrava uma mulher submissa, sempre estava a pedir desculpas pelo que fazia e até mesmo por aquilo que não sabia fazer e que não sabia da necessidade de ser feito. Sua postura física ajuda a refletir tal aspecto, já que “a moça tinha ombros **curvos** como os de uma cerzideira” (p. 26, grifo meu). Nesses trechos anteriormente citados, além do uso dos adjetivos (em negrito), o narrador, ao caracterizar os ombros da jovem como os de uma cerzideira, usufrui da comparação, utilizando-se do conectivo “como”. Segundo Terra (2011, p. 336), essa figura de linguagem realiza uma analogia explícita com o uso de termos comparativos (“como”, “tal que”, “assim como”).

Para Spinelli (2008), a Macabéa que passamos a conhecer é fruto da interpretação de Rodrigo S.M., porque seus detalhes minuciosamente expressos nas linhas nascem do olhar subjetivo do narrador masculino, dessa maneira, o que lemos é o juízo de Rodrigo sobre a jovem. As descrições realizadas a respeito dos personagens permitem ao leitor descobrir e compreender a posição social a qual o narrador está inserido, a sua visão de mundo e analisar criticamente as classes sociais, os lugares de privilégio e de segregação.

Rodrigo S.M., na tentativa de mostrar ao leitor um pouco da infância da alagoana, informa-nos que uma das comidas preferidas era goiabada com queijo e a coca-cola. A datilógrafa não comia de tudo, “isso vinha desde pequena quando soubera que havia comido um gato frito” (LISPECTOR, p. 39). Sua infância foi sempre mediada pelas visões moralistas da sua tia, como também da sua condição social. Não tivera brinquedos, às vezes observava as crianças brincando de roda e cantando, enquanto estava varrendo o chão por obediência à tia.

No intuito de intensificar as lembranças da infância da personagem, a escritora utilizou a metáfora que, segundo Terra (2011, p. 335),

consiste numa alteração de significado baseada em traços de similaridade entre dois conceitos. Geralmente, uma palavra que designa uma coisa passa a designar outra, por haver entre eles de semelhança. A metáfora é, pois, uma comparação implícita, isto é, sem o conectivo comparativo.

Podemos identificar a presença da metáfora no seguinte trecho, quando o narrador faz uma comparação implícita entre Macabéa e um fantasma, após falar das brincadeiras infantis e da condição da moça, enquanto uma criança pobre financeiramente e de conhecimentos sistematizados: “pálida e mortal **a moça era hoje o fantasma** suave e terrificante de uma infância sem bola e nem boneca”.

Nas palavras de Lima (2013), a metáfora “consiste na transferência de um termo para uma esfera de significação que não é só sua, em virtude de uma comparação implícita” (p. 598). A metáfora aparece, dentre outros momentos, no relato sobre o encontro de Macabéa com Olímpico de Jesus, ao serem comparados implicitamente com animais, nisso o narrador mostra ambos como sujeitos desprovidos de conhecimentos científicos, de certa racionalidade e que andam-agem instintivamente: “bichos da mesma espécie que se farejam” (LISPECTOR, 1998, p. 43), em outro momento, afirma Olímpico ser um “galinho de briga [...]” (p. 44).

Ademais, ao ressaltar que a moça “assoava o nariz na barra da combinação. Não tinha aquela coisa dedicada que se chama encanto. Só eu vejo encantadora” (LISPECTOR, 1998, p. 27), é nítido a existência de duas ideias contrárias destinadas ao mesmo referente, caracterizando um paradoxo, figura de linguagem que, para Lima (2013), “é a reunião de ideias contraditórias num só pensamento, o que nos leva a enunciar uma verdade com aparência de mentira” (p. 613).

Em vista disso, percebemos que na tentativa de encontrar as palavras para nomear as suas experiências sensoriais, Clarice Lispector vai além dos sentidos dúbios da palavra e suas narrativas têm entrelinhas carregadas de subjetividade e de vazios que serão preenchidos a partir da visão do leitor (SANTOS; CARVALHO, 2017, p. 23). Nessa busca por significantes, a autora explora de maneira rica os recursos disponíveis na linguagem literária, como as metáforas, o paradoxo e os adjetivos, com isso, nos presenteia com uma narrativa capaz de suscitar o nascimento de diversas interpretações e a problematizar os mistérios que envolvem a criação literária, tal como questões sociais.

## **A apresentação da personagem no filme**

Enquanto Clarice Lispector teve a palavra escrita ao seu dispor, o cineasta, como Suzana Amaral, tem a linguagem literária como materiais básicos para a composição da



sua obra, como o enquadramento, as cores, luzes, cenários. Estes “[...] significam, para o diretor e para o operador de câmera, o mesmo que o estilo significa para o narrador, e é aqui que a personalidade do artista criativo se reflete de forma mais imediata” (BALÁZS *apud* XAVIER, 1983, p. 98).

A adaptação cinematográfica de Suzana Amaral tem como centro a alagoana detentora de um corpo abraçado pelo silêncio e constituinte pela ausência de enunciados. O contato com as palavras é mediado por anúncios em jornais, revistas, textos datilografados por ela em seu trabalho e com a Rádio Relógio. Segundo Silva (*apud* ARAÚJO, 2008, p. 37) à medida que as palavras eram ouvidas e decoradas, eram utilizadas para mostrar um pouco de conhecimento perante Olímpico e para mediar os diálogos, em vista disso, a Rádio Relógio era a sua salvação.

Na obra literária, Macabéa é preenchida pelo discurso de Rodrigo S.M., sua existência depende de um narrador, no entanto, na adaptação ele foi excluído. Para a produção do filme, a escolha de suprimir Rodrigo S.M.se deve, segundo Suzana Amaral, em uma entrevista concedida a Tata Amaral, a querer “[...] que o personagem principal fosse a Macabéia, personagem que não age, é ‘agida’ pelas circunstâncias” (ARAGÃO, 2009, p 146). Com isso, Macabéa, com auxílio do olhar da câmera, conseguiu se torna uma estrela de cinema.

O filme se inicia com alguns créditos, ao som da Rádio Relógio (uma das principais fontes de conhecimentos de Macabéa). Logo após, surge a imagem de um gato se alimentando (fotograma 01) enquanto a câmera se movimenta, em uma panorâmica, até chegar em Macabéa, interpretada pela atriz Marcélia Cartaxo (vencedora do prêmio Troféu Candango de Melhor Atriz, no Festival de Brasília, em 1985, e do Uso de Prata de Melhor Atriz, no Festival de Berlim, em 1986) que está datilografando e limpando o seu nariz na sua roupa (fotograma 02); . Com isso, metaforicamente, a personagem já está sendo comparada a um animal que apenas segue seus instintos, realçando, dessa maneira, o seu aspecto primitivo.

O aspecto primitivo, caracterizado pela falta de higiene, nos mostra Macabéa próxima do animalesco. Em outra sequência do início do filme, Macabéa aparece mais uma vez saboreando seu prato mais constante: cachorro quente com coca-cola. Ignorando as convenções sociais, ela está mais uma vez em seu ambiente de trabalho diante da máquina de datilografar. Ela come com as mãos, lambuzando-se toda,

derramando gotas de gordura sobre as folhas digitadas (ARAGÃO, 2009, p. 118).

**Figura 01:** Fotograma 01



**Figura 02:** Fotograma



02

**Fonte:** Filme *A Hora da Estrela* **Fonte:** Filme *A Hora da Estrela*

A partir do fotograma 01, percebe-se que Macabéa, se mistura com as cores frias e escuras dos ambientes em que vive, tem expressões faciais “apagadas”, aparentemente de tristeza e incompreensão sob o que acontece ao seu redor e no seu presente, seu olhar é singelo e sempre cabisbaixo, camuflando-a na escuridão do seu ambiente de trabalho:

O seu ambiente de trabalho tem pouca luz, é sem destaque, arquitetonicamente desfavorecido, triste, uma vez que não há um espaço com os requisitos necessários para a tarefa desenvolvida [...]. Tais fatos tornam a personagem um sujeito oprimido até no seu local de trabalho: nem a cidade e nem seu emprego lhe demonstram ternura (SANTOS; NOGUEIRA, 2019, p. 127).

Macabéa surge cabisbaixa e concentrada datilografando, sentada em uma cadeira próxima a uma escrivaninha, em um espaço desorganizado, bagunçado, feio, escuro e onde tem um gato que se alimenta no chão. É um ambiente que evidencia a sua subalternidade da protagonista:

Em cima da escrivaninha, uma máquina de datilografia azul ao lado de uma pasta da mesma cor. Enquanto bate a máquina, Macabéa se assoa na gola da camisa denotando falta de higiene. O gato ronda pelo ambiente enquanto a câmera vai mostrando o cenário, com suas paredes azuladas e cheias de infiltrações. O retrato que temos da personagem não é nada refinado, ao contrário, é, sobretudo, desleixado e sem higiene. O que Macabéa desperta no espectador é, de imediato, nojo e repugnância (CASTRO, 2016, p. 76).

O figurino da jovem é composto por cores neutras, em sua grande maioria de tons opacos, marrons, acinzentados camuflando-a nos ambientes que frequenta. A cor marrom remete à sujeira, ao não civilizado, assim, como recurso cinematográfico, auxilia na construção de uma personagem que se assemelha às características explicitadas por Rodrigo S.M. no livro: Macabéa, socialmente, é um sujeito inferior em relação aos privilegiados socialmente. Ainda sobre a cor marrom:

Já na Idade Média o marrom era considerado a cor mais feia. Marrom era a cor das roupas dos pobres, dos camponeses, escravos, servos e mendigos. Pois a vestimenta marrom era apenas a vestimenta sem tingimento de resíduos de lã e pelo de cabra, cervo e lebre, filados com o linho e cânhamo crus e pardacentos. Em uma época em que as roupas de cores luminosas eram símbolo de *status*, as roupas não tingidas denotavam claramente uma condição inferior (HELLER, 2003, p. 479, grifo da autora).

A personagem ainda possui cabelos penteados de maneira bem simples e ombros sempre curvados e está mergulhada em uma capital acinzentada - esta que está em grande desenvolvimento econômico e tecnológico sendo, dessa maneira, lugar de instalação constante de imensas fábricas. Tais aspectos contribuem para a construção da metáfora da invisibilidade de Macabéa: “[...] para construção da metáfora ‘a grande capital que não abraça os oprimidos’, pois, por toda a narrativa, Macabéa se torna invisível, é apagada em seu ambiente de trabalho, não é enxergada pelas pessoas que estão à sua volta” (SANTOS; NOGUEIRA, p. 127, 2019).

As imagens iniciais do filme apresentam uma personagem nada refinada, “ao contrário, é, sobretudo, desleixado e sem higiene. O que Macabéa desperta no espectador é nojo e repugnância” (ARAGÃO, 2009, p. 117). Logo, o figurino, os cenários, a postura da personagem, bem como “o enquadramento e o ângulo podem fazer com que as coisas se tornem odiosas, adoráveis, aterradoras ou ridículas, à sua vontade” (BALÁZS *apud* XAVIER, 1983, p. 98).

Ademais, é importante ressaltar que tais recursos cinematográficos utilizados de maneira bem marcante pela cineasta Suzana Amaral, além de suscitarem à construção de uma mulher ingênua e à margem da sociedade, permitem traçarmos caminhos que nos levam a conceber Macabéa como o ser primitivo que há em cada sujeito; - uma personagem que segue seus instintos e não é o modelo padrão moldado pelas regras da civilização. Com isso, Macabéa se torna também aquilo que há em cada sujeito, mas

que tentamos esconder, seja por medo, por vergonha, ou pelas exigências da posição social que ocupamos.

Após sujar com gordura todos os documentos que foram datilografados, Arnaldo, o dono da firma, chama o Sr Raimundo para falar sobre o acontecido e conversam sobre a mais nova datilógrafa. Ao entrar no escritório do patrão, a nordestina logo é solicitada para sair e, assim, ouvimos a sua voz ao dizer “sim, senhor”. Macabéa é chamada atenção por Raiundo e, ao ser repreendida, fala: “O senhor me desculpe!”. Durante todo o filme “[...] Macabéa pede desculpas o tempo inteiro, ainda que não tenha feito nada errado. Macabéa faz questão de reafirmar a sua submissão para todos que o cercam” (ARAGÃO, 2009, p. 118).

**Figura 03:** Fotograma 03



**Figura 04:** Fotograma 04



**Fonte:** Filme *A Hora da Estrela* **Fonte:** Filme *A Hora da Estrela*

Na sequência, a jovem nordestina dirige-se ao banheiro, olha para um espelho sujo e começa a tocar lentamente e suavemente o seu rosto, numa tentativa de reconhecer-se (Fotogramas 03 e 04) e, mediante suas expressões faciais, notamos que a protagonista não se sente feliz com a sua aparência. No decorrer do filme, veremos que a jovem sempre tenta se adequar aos padrões ditados pela sociedade, principalmente quando vai à loja comprar batom, ao colecionar embalagem de cosméticos – significantes que, conforme as ideologias dominantes, fazem parte exclusivamente ao universo feminino.

Para a psicanálise, o “olhar no espelho” proporciona o desenvolvimento do bebê e a autodescoberta. Atrelado à imagem refletida no espelho, o “quem sou eu?” surge alienado à significação do Outro<sup>6</sup>, é o Outro que mostra o que sou, o que ele acha e quer que eu seja. O *eu*, dessa forma, é um Outro. Essa fase recebeu o nome de *Estádio do*

<sup>6</sup> “O grande Outro, em Lacan, se escreve com a inicial maiúscula e assim dispensa o adjetivo ‘grande’, pois já se sabe que se trata do Outro, que se distingue do (pequeno) outro” (QUINET, 2012, p. 21).

*Espelho*. Conforme Dor (1989), a criança constrói sua imagem, desencadeando a estrutura do *eu*. De início, a criança concebe a imagem como um outro real, ocorrendo “[...] uma *confusão primeira entre si e o outro*” (p. 79, grifo do autor); ela penetra no registro do imaginário, ao perceber que a imagem exibida no espelho é a representação do seu corpo. Posteriormente, ao reconhecer-se na imagem que está diante de si, ocorre sua identificação primordial. E Macabéa nunca consegue, de frente ao espelho, se aproximar positivamente à imagem de mulher que possui em seu imaginário.

**Figura 05:** Fotograma 05



**Figura 06:** Fotograma



06

**Fonte:** Filme *A Hora da Estrela* **Fonte:** Filme *A Hora da Estrela*

Ao sonhar acordada com o provável dia de casamento (fotograma 05), o sorriso brota na sua boca. Com lençóis, cria fantasiosamente o seu vestido branco de noiva, que simboliza a pureza e inocência, solta os seus cabelos e começa a cantar (aproveita com intensidade o momento que está sozinha no quarto da pensão). Segundo Araújo (2008, p. 89), para intensificar a autossatisfação da personagem, Suzana Amaral introduz a canção “Danúbio Azul”, coloca a jovem, - que diz em voz off: “sou datilógrafa, virgem e gosto de coca-cola”, - para refletir o seu corpo inteiro em um espelho.

O vestido de noiva revela gotas de desejo da personagem Macabéa, assim, percebemos que

O traje nunca é um elemento artístico isolado. Deve ser considerado em relação com um determinado tipo de realização, a que pode acrescentar ou diminuir o efeito. Destacar-se-á do fundo dos diferentes cenários para valorizar gestos ou atitudes das personagens, segundo as suas aparências e as suas expressões. Significará qualquer coisa, por harmonia ou por contraste, no agrupamento dos actores e no conjunto de um plano. Por fim, consoante a iluminação, poderá ser modelado ou sublinhado pela luz ou neutralizado pelas sombras (EISNER *apud* MARTIN, 2005, p. 76).

Além disso, após essa sequência, por meio da montagem, surge Macabéa com um olhar de desejo para com um vestido de noiva que está em um manequim de uma loja e, posteriormente, outra sequência exhibe o seu primeiro encontro com o paraibano Olímpico de Jesus (fotograma 06), todas essas sequências são interligadas pela mesma trilha sonora. Nessas sequências, assim, a cineasta nos convida para mergulhar, acompanhado de trilha sonora, nos sonhos da jovem nordestina e a conhecer os seus sentimentos, desejos, alegrias e, principalmente, seus instintos e simplicidade.

Durante a apresentação da jovem, percebemos o seu mergulho em cores neutras que, de certa maneira, a tornam invisível no meio da fumaça da cidade grande. O colorido surge de forma pertinente quando ela encontra Olímpico de Jesus - no momento em que ele a entrega uma flor vermelha:

Do amor ao ódio – o vermelho é a cor de todas as paixões, as boas e as más. Por de trás do simbolismo está a experiência: sangue se altera, sobre à cabeça e o rosto fica vermelho, de constrangimento ou por paixão, ou por ambas as coisas simultaneamente. Enrubescemos de vergonha, de irritação ou por excitação. Quando se perde o controle sobre a razão, “vê-se tudo vermelho”. Pintamos os corações de vermelho, pois os enamorados acreditam que todo o seu sangue afluí ao coração. Também é assim em relação às rosas vermelhas e ao papel de carta vermelho: logo sugerem amor (HELLER, 2003, p. 103).

Dessa maneira, entende-se que para compor o filme de uma maneira coerente e que seja compreendido pelo espectador, o diretor articula as imagens (planos) com a montagem, o som, e a arquitetura do tempo formando um todo ordenado, construindo um significado específico para o trecho. É nítido que os recursos linguísticos do cinema, como os enquadramentos, ângulos, montagens e trilha sonora, por exemplo, são de extrema relevância para a construção de significados:

Se quiser transmitir as impressões de um homem assustado, apresentará o objeto de um ângulo distorcido, emprestando a ele um aspecto aterrador; ou, se quiser nos mostrar o mundo conforme percebido por um homem feliz, o operador de câmera pode criar a imagem do objeto de um ângulo o mais favorável e sedutor possível (BALÁZS *apud* XAVIER, 1983, p. 98).

Com tal efeito, a adaptação cinematográfica foi premiada em grandes eventos: no Festival de Berlim Suzana Amaral recebeu os prêmios CICAIE e o OCIC, e indicação

ao Urso de Ouro; no Festival de Brasília, além dos troféus para melhores atores, foi premiado com o Troféu Candango de Melhor Filme, Melhor Direção, Melhor Fotografia, Melhor Montagem; no Festival de Havana a diretora conquista o Prêmio Grand Coral.

## Considerações finais

Ao optar por transformar uma obra literária em filme, o cineasta precisa lidar com o elenco, a montagem, por exemplo, diferente do escritor que abraça a palavra. Conforme Stam *apud* Aragão (2009), o poeta pode escrever poemas em pequenos blocos de papéis, já o cineasta necessita de recursos financeiros e das novas tecnologias, além de não poder fugir, ao se tratar de uma adaptação fílmica, completamente da ideia contida na obra original.

Nessa sucinta análise, identificamos alguns recursos utilizados por Clarice Lispector para apresentar a personagem Macabéa, como a utilização do narrador Rodrigo S.M., a presença constante do uso de adjetivos que são altamente subjetivos e, - como consequência, auxilia na construção de uma imagem particular da personagem, - ademais, a autora também utiliza as ricas figuras de linguagem, como a metáfora e a comparação. Por sua vez, Suzana Amaral, decidiu suprimir Rodrigo S.M. e permitiu que Macabéa seguisse seus próprios passos, isso se tornou possível por causa da linguagem cinematográfica, com seus enquadramentos, montagens, luz, figurinos, por exemplo. Com tais recursos, apresentou Macabéa como uma mulher com atos primitivos e submissa para todos que estão à sua volta. Assim,

Nota-se que, no filme bem como na obra literária, a personagem Macabéa quase não ri, não usa maquiagens, suas roupas são de cores neutras e se misturam com a escuridão do ambiente de trabalho. Dessa forma, vemos a importância da iluminação para a construção de sentido nas produções cinematográficas, já que nesse filme, principalmente no trabalho de Macabéa, a ausência de luz impulsiona o apagamento social da personagem nordestina (SANTOS; WAGNER, 2018, p. 08).

Em *A Hora da Estrela*, tanto no livro, quanto no filme, entramos em contato com uma personagem bem peculiar, encoberta pelo silêncio e, apesar de aparentemente

não reagir aos acontecimentos, as suas atitudes delicadas - e às vezes transparentes - são sua maneira de gritar para o mundo e de buscar realizar os seus sonhos. Portanto, em cada uma das artes, detentoras de diferentes registros de linguagem, conhecemos uma Macabéa distintas com peculiaridades iguais e que compartilha de um mesmo berço.

## Referências

ARAGÃO, Gleyda Lucia Cordeiro Costa. **Do livro à tela:** identidade e representação em *A Hora da Estrela*. Fortaleza, 2009. Dissertação (Mestrado em Linguística Aplicada). Universidade Estadual do Ceará.

ARAÚJO, Washington Luís De Andrade. **Macabéa vai ao cinema:** *A Hora da Estrela* e a travessia da linguagem literária para a cinematográfica. Brasília, 2008. Dissertação (Mestrado em Comunicação). Universidade de Brasília – UnB.

BETTON, Gérard. **Estética do cinema**. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

CASTRO, Verônica Dias. **A pobreza em *A Hora da Estrela***. Dissertação (mestre em Letras). Programa de Pós-Graduação em Letras: cultura, educação e linguagens. Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia. Vitória da Conquista, 2016.

CUNHA, Celso. **Gramática do português contemporâneo**. Rio de Janeiro: Lexikon; Porto Alegre, RS: L&PM, 2016.

DOR, Joel. **Introdução à leitura de Lacan:** o inconsciente estruturado como linguagem. Porto Alegre: Artes Médicas, 1989.

HELLER, Eva. **A psicologia das cores:** como as cores afetam a emoção e a razão. Tradução de Maria Lúcia Lopes da Silva. 1. ed. São Paulo, Gustavo Gili, 2013.

KLINKBY, Ingrid Mara Cruz. **Lacan e Clarice, a realização da escrita:** Uma abordagem do Real em “Um Sopro de Vida”. São Paulo, 2012. Trabalho de conclusão de curso (Graduação em Psicologia). Faculdade de Ciências Humanas e da Saúde Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

LACAN, Jacques. **O Seminário, livro 2:** o eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1954-55-1985.

LIMA, Rocha. **Gramática normativa da língua portuguesa**. 51. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2013.

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

LISPECTOR, Clarice. **A hora da estrela:** edição com manuscritos e ensaios inéditos. 1ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.



MATIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. Lisboa: Dinalivro, 2005.

NOGUEIRA, Luís. **Manuais de cinema I: laboratório de guionismo**. Covilhã: Livros LabCom, 2010.

QUINET, Antonio. **Os outros em Lacan**. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

SANTOS, Ray da Silva; NOGUEIRA, Adriana Dantas. A arquitetura na narrativa fílmica de *Playtime* e de *A Hora da Estrela*. In: Adriana Dantas Nogueira; Lilian Cristina Monteiro França; Renato Izidoro da Silva (Organizadores). **Cinema e Interdisciplinaridade: Convergências, gêneros e discursos**. Aracaju: Criação, 2019.

SANTOS, Ray da Silva; CARVALHO, Camila Ferreira de. A presença do inconsciente em Um sopro de vida, de Clarice Lispector. In: **CRÁTILLO: revista de estudos linguísticos e literários**, v. 10, p. 23-31, 2017.

SANTOS, Ray da Silva. Literatura e cinema: a construção das personagens Glória e madama Carlota em *A Hora da Estrela*. **Crátilo: Revista de estudos linguísticos e literários**, v. 11, p. 39-49, 2018.

SANTOS, Ray da Silva; PINTO, Débora Wagner . Da Literatura para o Cinema: a adaptação da obra 'A hora da estrela'. In: **11 Encontro Internacional de Formação de Professores/12 Fórum Permanente de Inovação Educacional / 4 Encontro Estadual da Associação Nacional pela Formação dos Profissionais da Educação - Seção Sergipe**, 2018, ARACAJU. A Formação Ética, Estética e Política do Professor da Educação Básica. ARACAJU: UNIT, 2018.

SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de lingüística geral**. São Paulo, SP: Cultrix, 2000.

SPINELLI, Daniela. **A construção da forma n'A Hora da Estrela, de Clarice Lispector**. Dissertação (Mestrado em Literatrura e Crítica Literária). Programa de estudos pós-graduados em Literatura e Crítica Literária da Pontífica Universidade Católica de São Paulo – PUC. São Paulo, 2008.

TERRA, Ernani. **Curso prático de gramática**. 6. ed. São Paulo: Scipione, 2011.

XAVIER, Ismail. **A experiência do cinema: antologia**. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilme, 1983. (Coleção Arte e cultura; v. nº 5).

## **Filmografia**

AMARAL, Suzana. **A hora da estrela**. 1985. BRASIL Filme. Cor. 96min.