

A hora da estrela, livro e filme: para além da adaptação

Sara André da Costa¹

University of Nottingham (UoN)

Rui Gonçalves Miranda

University of Nottingham (UoN)²

Resumo

A relação da literatura com o cinema ao longo dos tempos tem-se revelado problemática e termos como *infidelidade*, *traição*, *deformação*, *violação* são alguns dos utilizados para qualificar as inúmeras adaptações cinematográficas de obras literárias ao longo da história do cinema. No entanto, numa tendência que se tem vindo a reforçar nos últimos anos, vozes críticas houve que se bateram por um entendimento outro (não-valorativo e/ou hierárquico) das relações intermédias entre cinema e literatura. Tendo como ponto de partida *A hora da estrela*, obra literária de Clarice Lispector e filme de Suzana Amaral, o principal objetivo deste artigo será a procura de Rodrigo S.M., personagem aparentemente em fuga na *adaptação* cinematográfica desta obra de Clarice. Como tentará ser mostrado, o caminho será o de não interpretar este anulamento como uma infidelidade, mas sim tentar compreender de que forma a voz do narrador continua, mesmo assim, presente no filme. Para tal, a nossa reflexão sustenta-se essencialmente no próprio texto clariceano e na obra de Amaral, assim como nos textos que compõem a obra *Empirismo herege*, de Pier Paolo Pasolini e através da qual o poeta, escritor e realizador, (se) reflete em variadas concepções teóricas de natureza não apenas cinematográfica mas também linguística.

Palavras-chave: *A hora da estrela*, adaptação cinematográfica, transmutação.

The Hour of the Star, book and film: beyond adaptation

Abstract

The relationship between literature and cinema has proved to be problematic and terms like *infidelity*, *betrayal*, *distortion*, *violation* are some of those used in an attempt to qualify the numerous cinematographic adaptations of literary works throughout the history of cinema. However, extensive research over the last years in this particular area has actively contributed to demystify the role of

¹ University of Nottingham (UoN), Reino Unido. E-mail para contato: sarasofiaandre@gmail.com

² University of Nottingham (UoN), Reino Unido. E-mail para contato: rui.miranda@nottingham.co.uk

literature as having a superior character to that of cinema. Clarice Lispector's *The Hour of the Star* and the homonym film by Suzana Amaral are the base for this research paper, which focuses on the pursuit of Rodrigo S.M. (Clarice's novel character) in Amaral's work, who apparently disappears from the film *adaptation*. In order to do so, we found support mostly in both Clarice's text and Amaral's film as well as in Pier Paolo Pasolini's texts in *Heretic Empirism*, in which the poet, writer and also director reflects (himself) upon varied theoretical conceptions of cinematographic and linguistic nature.

Key words: *The Hour of the Star*, cinematographic adaptation, transmutation.

La Hora de la Estrella, libro y película: más allá de la adaptación

Resumen

La relación entre la literatura y el cine a lo largo de los tiempos se ha revelado problemática y términos como infidelidad, traición, malformación, violación son algunos de los utilizados para clasificar las incontables adaptaciones cinematográficas de obras literarias a lo largo de la historia del cine. Sin embargo, se han desarrollado muchos estudios en esta área que han contribuido decisivamente para desmitificar el papel de la literatura como superior al del cine. Tomando como punto de partida *La Hora de la Estrella*, obra literaria de Clarice Lispector y película dirigida por Suzana Amaral, la finalidad de este artículo es la búsqueda de Rodrigo S.M., personaje aparentemente en huida en la adaptación cinematográfica de esta obra de Clarice. Como se intentará demostrar, el camino será el de no interpretar esta anulación como una infidelidad, pero sí intentar comprender la forma por la cual la voz del narrador sigue, aún así, presente en la película. Para conseguirlo, nuestra reflexión se basa sobre todo en el texto clariceano y en la obra de Amaral, así como en los textos que componen la obra *Empirismo Hereje* y a través de la cual el poeta, escritor y director (se) refleja en diferentes concepciones teóricas de índole cinematográfica pero también lingüística.

Palabras-clave: *La Hora de la Estrella*, adaptación cinematográfica, transmutación.

1 Créditos

A relação da literatura com o cinema ao longo dos tempos tem-se revelado problemática e termos como *infidelidade, traição, deformação, violação* são alguns dos utilizados para qualificar as inúmeras adaptações cinematográficas de obras literárias ao longo da história do cinema. No entanto, numa tendência que se tem vindo a reforçar

nos últimos anos, vozes críticas houve que se bateram por um entendimento outro (não-valorativo e/ou hierárquico) das relações intermédias entre cinema e literatura.

Segundo Christian Metz, o cinema expressa-se como “criação original através de uma *“escrita própria, que se incarna em cada realizador sob a forma de um estilo”* porque “ele opera com a imagem dos objectos, não com os objectos em si”, revelando um “fragmento de quase-realidade para dele fazer o elemento de um discurso”. São estes segmentos da mundividência que nos rodeia, organizados e reestruturados, que formam, por sua vez, um enunciado (METZ *apud* MARTIN, 2005, p. 24), desenvolvendo-se uma relação significante-significado condenada à disseminação das ambiguidades provocadas pelo embate entre o real objectivo e a sua imagem fílmica, imprecisão essa que aproxima a linguagem cinematográfica da linguagem poética (MARTIN, 2005, p. 25).

Tendo como ponto de partida *A hora da estrela*, obra literária de Clarice Lispector e filme de Suzana Amaral, o principal objetivo deste artigo será a procura de Rodrigo S.M., personagem aparentemente em fuga na *adaptação* cinematográfica da realizadora paulista. Para tal, recorreremos (entre outros) aos textos que compõem a obra *Empirismo herege*, de Pier Paolo Pasolini, e em que o poeta, escritor e realizador se reflecte em variadas concepções teóricas de natureza cinematográfica e linguística, resguardando-se, no entanto, numa posição de “poeta que se impacienta perante o seu trabalho concreto” e “não como filósofo” (PASOLINI, 1982, p. 167).

No manifesto intitulado “O Cinema de Poesia”, apresentado em 1965 na primeira *Mostra Internazionale del Nuovo Cinema de Pesaro*, Pasolini concebe inicialmente um raciocínio de aproximação e, simultaneamente, de distanciamento entre o trabalho do escritor e o do autor de cinema. Diz-nos: “os homens comunicam por palavras, não por imagens: daí que uma linguagem específica de imagens se apresente como mera abstração” (PASOLINI, 1982, p. 137). No entanto, para este autor, as imagens contêm significado em si mesmas e, paralelamente à existência desse sistema de signos linguísticos básicos (a que chama de *lin-signos*, ou seja, as palavras), sobrevive um outro sistema: o sistema de signos mímicos constituído pela “fisionomia da gente que passa, os seus gestos, os seus acenos, os seus actos, os seus silêncios, as

suas expressões, as suas “cenas”, as suas reacções colectivas” (PASOLINI, 1982, p. 138). “Trata-se do mundo da memória e dos sonhos”, que se “exprime sobretudo através de imagens significantes” (PASOLINI, 1982, p.138), ou seja, *im-signos*, unidades mínimas de natureza não-gramatical.

Na mesma linha, Manuel Gusmão fala-nos da “ideia de que temos todos um cinema metido na cabeça” (GUSMÃO *apud* MARTELO, 2012, p. 170), em que reconhece um “movimento de concreção de um outro «cinema», [...] envolvendo mecanismos de rememoração e associação que, por sua vez, se ligam a forma de relação com o mundo” (MARTELO, 2012, p. 170). Mundo esse que nos dá conta de “uma história pré-gramatical já longa e intensa” de “comunicação connosco próprios” (PASOLINI, 1982, p. 140), diz-nos ainda Pasolini. Desse modo, num misto de subjetividade da imagem cinematográfica e da objetividade própria do processo de escolha imposto ao autor de cinema no momento inicial de construção do seu próprio dicionário de imagens, elabora-se um léxico “conceptual e abstrato, poderosamente metafórico” (PASOLINI, 1982, p. 143), isto é, um constructo próprio de uma linguagem poética. Nasce, a partir deste processo, “uma outra *langue*, que se funda num sistema de ‘cinemas’ ou *im-signos*, onde se implanta [...] a metalinguagem cinematográfica” (PASOLINI, 1982, p. 155) e cuja estrutura tripartida se apresenta da seguinte forma: *signo - signo cinematográfico - significado*. Este “signo do argumento expressa, para além da forma, uma vontade de ser outra forma, ou seja, colhe a forma em movimento: um movimento que se conclui livre e variamente na fantasia do escritor e na fantasia cooperante e dotada de simpatia do leitor” (PASOLINI, 1982, pp. 157-158). E é através da consciência deste equilíbrio entre a subjetividade metafórica da imagem e a objetividade do fazer cinematográfico que Pasolini defende a pertinência e possibilidade poéticas do cinema como “obra cinematográfica a fazer” (PASOLINI, 1982, p. 154).

2 Impressão Negativa

No texto clariceano que dá o mote para o filme *A hora da estrela*, de Suzana Amaral, coexistem três realidades ficcionais: a história de uma moça nordestina Polifonia, Cuiabá-MT, v. 25, n.40.1, p. 01-176, setembro-dezembro, 2018.

dactilógrafa, virgem, que gostava de coca-cola (LISPECTOR, 2002, p. 39); a do narrador que conta essa mesma história; e a história da própria escrita e de todo o processo criativo, resultante de um narrador que se desconcerta entre “oscilações do ato de narrar, hesitante, digressivo, a preparar a sua matéria, a retardar o momento inevitável da fabulação”, como tão bem o descreveu Benedito Nunes (1989, p. 162).

No processo adaptativo, a realizadora desde logo arroga para si uma liberdade criadora fundada num processo de “transmutação [...] do livro”, colocando-se na posição assumida de quem, na sua prática cinematográfica, “apreende a essência, o espírito da obra, através da [sua própria] visão” e, “incorporada no espírito do livro [...], dá à luz esse resultado ímpar, que é cada filme” (AMARAL, 2017).

A partir da declaração desse procedimento metamórfico, poderemos explicar o que de imediato sobressai no processo de transposição do texto para a imagem: a inexistência da natureza metalinguística de *A hora da estrela* e a diluição do narrador no contar da única história que parece ocupar a película: a “delicada e vaga existência” (LISPECTOR, 2012, p. 17) de Macabéa, partindo de um texto literário complexo, transformando-o sem, no entanto, se deslocar da sua génese.

Como pode, então, a “essência” e o “espírito” deste texto literário em particular sobreviver ao processo de *amputação* de algo que lhe é intrínseco?

Em Lispector, coexistindo com Macabéa, Rodrigo S.M. determina “com falso livre arbítrio” (LISPECTOR, 2002, p. 15) ser a personagem mais importante da história. Escreve para o desabrochar da trajetória da sua desamada personagem, ao mesmo tempo em que empreende uma aproximação existencialista ao seu *métier* de escritor. Num movimento em espiral de avanços e recuos que deixam o leitor sem rede, Rodrigo procura um “contacto interior e inexplicável com a verdade” (LISPECTOR, 2002, p. 13) através de uma história que “[ele] mesmo ainda não sabe muito bem como [...] terminará” (LISPECTOR, 2002, p. 18). Pelo caminho, vai dando a conhecer-nos um mundo de anomia e de perplexidades, mundo esse que Macabéa tão levemente habita e onde ele se perde e se vê confrontado com a sua própria história, ainda velada no momento do encontro com as palavras. O encontro com as palavras que conduz ao seu próprio desabrochar, numa narrativa que nos quer comunicar “antes de tudo vida

primária, que respira” (LISPECTOR, 2002, p. 15), sendo sua “obrigação contar sobre essa moça entre milhares delas e escrever de modo cada vez mais simples”, de forma a narrar o mais fielmente possível as “fracas aventuras de uma moça numa cidade toda feita contra ela” (LISPECTOR, 2002, pp. 16-17). Nesse cenário escritural, imbuído de um olhar introspectivo que se materializa em fluxo de consciência, Rodrigo S.M. vê-se marcado pela duplicidade de um eu que “não [se] encontra a si, mas o outro” (LAMAS, 2005, p. 63), e num processo de projecção subjectiva de identidade e diferença simultâneas, vê “a nordestina se olhando ao espelho e [...] no espelho aparece o [s]eu rosto cansado e barbudo. Tanto eles se intertrocam” (LISPECTOR, 2002, p. 25).

Em *A hora da estrela* de Suzana Amaral, o espectador vê-se face a face com o indefinido de um rosto que se projeta sombriamente numa superfície espelhada. Exemplos disso são as sequências 3 e 20³ através das quais conseguimos entrever uma dupla Macabeia, às vezes desfocada, outras em desdobramento.



Figura 2: Sequência 3

³ Todas as sequências numeradas ao longo do artigo resultam do trabalho de Washington Araújo (ARAÚJO, 2008, 106-115: *Anexo 1 – Descrição das Sequências*) e correspondem ao roteiro elaborado por Suzana Amaral e Alfredo Oroz para a realização do filme.



Figura 1: Sequência 20

Como nos diz Berta Waldman, Rodrigo S.M. “conta[-se] ao mesmo tempo que conta Macabéa, numa alternância de discurso direto e indireto, contíguos e deslizantes, (...), um espelhado e identificado pelo outro” (WALDMAN, 1992, p. 98). Em simultâneo, a própria imagem de Macabéa parece desaparecer em determinado momento, quando “[d]epois de receber o aviso de que poderia vir a ser despedida pelo seu desmazelo no trabalho, foi ao banheiro para ficar sozinha porque estava toda atordoada. Olhou-se ao espelho que encimava a pia imunda e rachada, [...] o que tanto combinava com a sua vida. Pareceu-lhe que o espelho baço e escurecido não refletia imagem alguma. Sumira por acaso a sua existência física?” (LISPECTOR, 2002, p. 28).

Deste modo, ao valorizar um certo nível de despersonalização de um narrador que tanto se identifica com a sua personagem, Suzana Amaral, aparentemente omitindo a onnipresente voz narradora de *A hora da estrela*, não negligencia, no entanto, o principal símbolo que liga Macabéa a Rodrigo S.M. – o espelho. E a sugestão de simultânea dualidade e diluição de um narrador na sua própria personagem parece assim encontrar no filme de Amaral a sua realização material, sem se afastar do texto clariceano. Pode então compreender-se que a transmutação de que fala a realizadora ao

descrever o seu próprio processo criativo tem, na realidade, uma origem: ecoa já no texto clariceano, permitindo a Rodrigo S.M. sobreviver no fotograma. Como, de resto, parecia ser já o seu propósito enquanto narrador: a escrita de “um livro [...] feito sem palavras. [...] Uma fotografia muda” (LISPECTOR, 2002, p. 19), em que a “acção desta história terá como resultado a [sua] transfiguração em outrem e a [sua] materialização enfim em objecto” (LISPECTOR, 2002, p. 23). Talvez um objecto cinematográfico, produto de “uma história em technicolor para ter algum luxo” (LISPECTOR, 2002, p. 10).

Simultaneamente, evidenciando o aspecto quase performativo do narrador através do acto de escrita, Rodrigo S.M., apesar de diferir socialmente das suas personagens, adopta, no entanto, rotinas assim como um certo tipo de linguagem e experimenta “contra seus hábitos uma história com começo, meio e ‘gran finale’” (LISPECTOR, 2002, p. 15), da qual resulta um texto que apela à empatia do leitor por esta moça que apenas ele ama na “sua feiura e anonimato total pois ela não [era] para ninguém” (LISPECTOR, 2002, p. 74):

Agora não é confortável: para falar da moça tenho que não fazer a barba durante dias e adquirir olheiras escuras por dormir pouco, só cochilar de pura exaustão, sou um trabalhador manual. Além de vestir-me com roupa velha rasgada. Tudo isso para me pôr ao nível da nordestina. (LISPECTOR, 2002, p. 22)

Um texto construído para o afecto e compreensão do lugar do outro no mundo. É por isso que o seu grande objectivo é uma escritura que possa revelar-se inteira e fidedigna à verdade das suas personagens, num universo onde não existam contaminações ou interferências:

Vejo agora que esqueci de dizer que por enquanto nada leio para não contaminar com luxos a simplicidade de minha linguagem. Pois como eu disse a palavra tem que se parecer com a palavra, instrumento meu. Ou não sou um escritor? Na verdade, sou mais actor porque, com apenas um modo de pontuar, faço malabarismos de entoação, obrigo o respirar alheio a me acompanhar o texto. (LISPECTOR, 2002, p. 25)

Para além da existência deste *actor-narrador* que parece assim deixar o seu rasto na película cinematográfica, a narrativa prevalece ainda num outro plano: se, por um lado, se comunica com o espetador através da sua projecção subjectiva em Macabéa, como se de um jogo de máscaras se tratasse, por outro, coexiste a um nível mais técnico – pois falamos de um filme –, o da câmara “subjectiva” (MARTIN, 2005, p. 41) como construtora do valor dramático das imagens, no mesmo sentido daquilo a que Pasolini dá o nome de *discurso indireto livre*, ou seja, a estratégia que leva à empatia do leitor / espetador com a personagem, exprimindo a existência de outras realidades diferentes da do próprio narrador / realizador. Nesse processo, ocorre a incorporação da personagem no narrador, através de pensamentos carregados de conteúdo emocional, em que se revive o discurso particular da personagem, mergulhando-se na alma daquilo de que se fala e onde “o narrador não revela apenas as personagens mas com ele emerge toda a sociedade e as suas contradições” (ARAÚJO, 2008, p. 14).

Apesar de parecer excluir o carácter metalinguístico que tanto caracteriza o texto clariceano, fixando-se apenas na narrativa da experiência de vida de Macabéa, Suzana Amaral traduz frequentemente a essência intacta de Macabéa, sem todavia suprimir essa voz narradora que, conscientemente encoberta e ténue, continua a habitar o discurso cinematográfico. A transcodificação a que Rodrigo S.M. é sujeito não se prefigura através de uma desapareição, uma vez que a metamorfose a que está sujeito deixa ainda assim inúmeros rastros, sejam no campo da narrativa propriamente dita, seja no plano metalinguístico. Esse processo apenas é possível entre uma e outra obra porque, precisamente, Suzana Amaral atinge a essencial qualidade poética do texto literário ao mesmo tempo que toda a arquitectura imagética é construída tendo como base a própria linguagem poética do fazer cinematográfico, num misto de dramatização e subjetividade de que resulta um trabalho autoral de realização que compõe e transforma *A sua hora da estrela*. Para isso, a realizadora faz uso do tradicional “narrador cinemático”, a objectiva, abrindo espaço para alguma repressão do narrador literário e deixando “o campo livre para as personagens e [para as] suas ações” (MOUSINHO; BARBOSA, 2012, p. 46). Permitindo-nos conhecer essa Macabéa, em técnica de grandes planos, *close*, transfere semelhantemente todas as pistas do “melado pegajoso ou lama preta”

com os quais essa nordestina se grudou na pele de Rodrigo S.M., numa espécie de “invasão de consciência” (MARTIN, 2005, p. 50) do narrador por parte da sua personagem. Podemos de certa forma encontrar alguns dos possíveis exemplos dos vestígios de Rodrigo S.M. ao longo da obra de Amaral. Esses vestígios parecem indicarnos essa visão poética e imagética que resulta da leitura coincidentemente atenta e transmutadora do texto de Lispector por parte da realizadora que, ao querer partilhar com o espectador a existência desta Macabéa à qual falta “o jeito de se ajeitar”, nos apresenta os aspetos mais pertinente desta personagem. Estas singularidades são, igualmente, as que mais apelam aos vários níveis de autoidentificação e ambivalência de sentimentos que tanto perturbam Rodrigo S.M., instigando-o à quase incessante meta-reflexão que tanto consome a novela.

As relações que Suzana Amaral estabelece entre texto-imagem, através de uma estratégia de realização, também ela de natureza metalinguística, embora ténues, não deixam de ser, como veremos, bem fundamentadas e visíveis ao longo de todo o filme. Desde cedo, podemos compreender que a utilização de grandes planos, como referido anteriormente, será uma das técnicas favoritas de Amaral para nos conduzir de forma subtil ao texto de Clarice, e a utilização dinâmica desta técnica possibilitará não apenas apresentação do que para a realizadora se configura como essencial e intrínseco à obra literária, mas também a forma privilegiada de nos dar a conhecer os momentos-chave do percurso da nordestina, mas facilita igualmente o diálogo estreito entre texto e imagem, mesmo nos momentos em que a literatura parece claramente em vantagem relativamente ao cinema, como é o caso da forte componente metalinguística de *A hora da estrela*, como tentaremos demonstrar de seguida.

Desde o início, Macabéa é descrita por Rodrigo S.M. como uma moça triste e desastrada que “errava demais na dactilografia, além de sujar invariavelmente o papel” (LISPECTOR, 2002, p. 27). E é exatamente deste modo que Suzana Amaral no-la apresenta nos primeiros minutos da sua película. Ao longe, ouve-se o som entrecortado e lento de uma máquina de escrever e surge Macabéa: de “saia e blusa, carpins, cabelos presos, funga, limpa o nariz na gola da blusa” (sequência 2), tenta desajeitadamente vencer a dactilografia. E é no momento em que “recebe o aviso de que, por causa de seu

trabalho ineficiente, terão que despedi-la” (sequência 2) que nos é oferecida por Amaral a visão de uma Macabéa “um pouco encardida pois raramente se lavava” (LISPECTOR, 2002, p. 30), através de um *close* das suas mãos engorduras e sujas.



Figura 3: Sequência 2

Inicialmente “pálida e mortal” (LISPECTOR, 2002, p. 36), à medida que nos vai sendo dada a conhecer, Macabéa revela-se também possuidora de uma sensualidade em que “não havia miséria humana”, pois “tinha em si mesma uma certa flor fresca”; e, “por estranho que pareça, ela acreditava. Era apenas fina matéria orgânica” (LISPECTOR, 2002, pp. 42-43). A referência de Clarice a esta “flor fresca” acaba por se revelar bastante significativa pois, de um modo geral, a flor simboliza não apenas a brevidade da juventude, pela sua beleza efêmera, podendo assim ser clara a sua proximidade com o desfecho reservado a Macabéa, mas é também frequentemente associada à feminilidade, sexualidade e fertilidade. Será, precisamente, com um *close* de uma flor que a sequência 19 principiará: um mimo-de-vênus que Macabéa segura enquanto sentada num jardim. A realizadora parece não se negar a liberdade, desde logo pressentida no gesto criador de Rodrigo S.M., em também ela revelar a voluptuosidade sexual, simultaneamente inocente e culpada, da sua jovem personagem:

Quando dormia quase que sonhava que a tia lhe batia na cabeça. Ou sonhava estranhamente em sexo, ela que de aparência era assexuada. Quando acordava se sentia culpada sem saber por quê, talvez porque o que é bom devia ser proibido. (LISPECTOR, 2002, p. 37-8)

E nesse mimo-de-vênus, filmado ao nível do colo, junto ao sexo, no momento em que se prepara para o encontro com aquele que será o seu futuro namorado, Olímpico, intuimos, assim, um evidente diálogo com essa “flor fresca” referida por Lispector.



Figura 7: Sequência 19

Um dos momentos literários mais complexos de *A hora da estrela*, a morte de Macabéa, parece constituir igualmente outra oportunidade pressentida por Amaral para comunicar diretamente com Rodrigo S.M..

Ao sair de casa de madame Carlota, a cartomante, um “Mercedes amarelo pegou” Macabéa e esta “[b]atera com a cabeça na quina da calçada e ficara caída, a cara mansamente voltada para a sarjeta” (LISPECTOR, 2002, p. 86). Para Rodrigo S.M., a nordestina por enquanto “não passava de um vago sentimento nos paralelepípedos sujos”, indeciso ainda quanto à sua morte, pois também ele sofrera ‘mortalmente’ com a escrita desta história pela qual já não pode responsabilizar-se, ele que escreve agora

Polifonia, Cuiabá-MT, v. 25, n.40.1, p. 01-176, setembro-dezembro, 2018.

“aquém e além” de si (LISPECTOR, 2002, p. 78). Rodrigo S.M. adia o quanto pode a morte de sua Macabéa.

“Acho com alegria que ainda não chegou a hora da estrela de cinema de Macabéa morrer. Pelo menos, ainda não consigo adivinhar se lhe acontece o homem louro e estrangeiro”. (LISPECTOR, 2002, p. 90)

Suzana Amaral parece também adiar o final da história: na sequência 44, vemos como Macabéa, ao descer o meio-fio da calçada, é atropelada e o seu corpo é impulsionado para o alto. Nesta sequência, para além dos grandes planos da mão, da perna, do sapato sobre as pedras da rua, o uso de câmara lenta também revela aos poucos o seu corpo em posição fetal e um fio de sangue escorrendo pelo canto da boca, o que nos transmite uma espécie de suspensão: que acontecerá a Macabéa, afinal? Assistimos assim à fuga do Mercedes amarelo, conduzido pelo homem louro, enquanto Macabéa permanece inerte deitada no meio da rua, como que adormecida, abraçando-se “a si mesma com vontade do doce nada” e agarrando-se “a um fiapo de consciência (...) repetia mentalmente sem cessar: eu sou, eu sou, eu sou” (LISPECTOR, 2002: 90).



Figura 8: Sequência 44

O desejo de Rodrigo S.M. era o de “deixá-la na rua e simplesmente não acabar a história” (LISPECTOR, 2002, p. 90). Mas, de repente, este narrador, face ao decorrer de Polifonia, Cuiabá-MT, v. 25, n.40.1, p. 01-176, setembro-dezembro, 2018.

acontecimentos sobre os quais parece ter deixado de ter controle, e também ele agora transformado em espectador, decide ir “até onde o ar termina” (LISPECTOR, 2002, p. 90):

“(Como é chato lidar com factos, o cotidiano me aniquila, estou com preguiça de escrever esta história que é um desabafo apenas. Vejo que escrevo aquém e além de mim. Não me responsabilizo pelo que agora escrevo.)” (LISPECTOR, 2002, p. 78)

“O que é que estou vendo agora e que me assusta? Vejo que ela vomitou um pouco de sangue, vasto espasmo, enfim âmagô: vitória! E então – então o súbito grito estertorado de uma gaivota, 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.” (LISPECTOR, 2002, p. 92)

3 *Gran finale*

“Macabéa me matou”, diz-nos Rodrigo S.M. Ou seja, a morte de Macabéa é também a sua própria morte, um no outro, reconhecendo-se entre si; a morte marcando o final de todas as histórias. Mas a morte não representa um fim para a sua existência: é o “encontro consigo mesmo, nascendo para o abraço da morte, morte essa que afinal”, diz-nos, “é nesta história o [seu] personagem predileto”, pois é morrendo simbolicamente através da sua escrita que Rodrigo S.M. / Clarice experimenta o prazer da ressurreição (LISPECTOR, 2002, pp. 90-92). Nesse morrer que é um instante (LISPECTOR, 2002, p. 93), abre-se caminho para um novo *Sim*, e ao sonhar uma Macabéa que acredita num futuro, o qual agora consegue conceber como feliz, Suzana Amaral anuncia-nos, no final do seu filme, essa ressurreição, aquele “sim” com que “tudo no mundo começou” (LISPECTOR, 2002, p. 13) e que se renova a cada instante, ao mostrar, na sequência 44, de novo em câmara lenta, como o homem louro e Macabéa correm um em direção ao outro. Neste grande plano final, a nordestina surge sorrindo, cabelos soltos, esvoaçantes, maquiagem cuidada, pés descalços, até ficar em *close*: uma outra mulher, uma estrela de cinema.



Figuras 9 e 10: Sequência 44

Podemos assim concluir que o segredo não está no distanciamento como método, mas sim na construção de uma presença que comunique de forma sutil os traços narrativos e narradores na imagem cinematográfica (GUSMÃO *apud* MARTELO, 2012, p. 169), pois tanto a imagem metafórica do texto literário como a imagem cinematográfica manifestam uma natureza dúplice de presença / ausência, tornando-as ambas permeáveis a modos de abstração e de “tensão entre real e imaginário” (MARTELO, 2012, p. 172).

Suzana Amaral, pressentindo no texto literário um gesto de composição, que consiste num trabalho de “mosaico [onde] todo texto é absorção e transformação de um outro texto” (KRISTEVA, 2005, p. 68), mostra-nos portanto não apenas a existência de Macabéa: também Rodrigo S.M. parece deixar-nos uma espécie de impressão digital negativa no filme *A hora da estrela* que se concebe, assim, como espaço que “não é constituído somente pelo que vemos, mas mais ainda pelo que não vemos” (BAZIN *apud* RAMOS, 1998, p. 14). E são as palavras de Clarice ou Rodrigo S.M., “sons transfundidos de sombras que se entrecruzam desiguais”, que nos formam o olhar, olhar esse que nos é devolvido, completo, por esta realizadora, envolto por uma “música transfigurada de órgão” (LISPECTOR, 2002, p. 19).

Referências

AMARAL, Suzana. *Arte do Artista: Suzana Amaral conta histórias do cinema* [20 de junho de 2017]. Entrevista concedida a Aberbal Freire-Filho. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=gdKGPB8WZ8E>. Acesso a 14 de julho de 2018.

ARAÚJO, Washington Andrade de. *Macabéa vai ao cinema. A hora da estrela e a travessia da linguagem literária para a cinematográfica*. 2008. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Faculdade de Comunicação, Universidade de Brasília, Brasília, 2008.

MOUSINHO, Luiz Antonio; BARBOSA, Afonso. A hora da estrela: adaptação e linguagem cinematográfica no filme de Suzana Amaral. *Revista Sessões do Imaginário*, Rio Grande do Sul, n. 28, p. 42-50, 2012.

PASOLINI, Pier Paolo Pasolini. *Empirismo herege*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1982.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

LAMAS, Berenice Sica. *O duplo em Lygia Fagundes Telles: um estudo em Literatura e Psicologia*. Rio grande do Sul: EdiPUCRS, 2005.

LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Lisboa: Relógio d'Água, 2002.

MARTELO, Rosa Maria. *O cinema da poesia*. Lisboa: Documenta, 2012.

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

NUNES, Benedito. *O drama da linguagem. Uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Ática, 1989.

RAMOS, Fernão Pessoa. Bazin espectador e a intensidade na circunstância da tomada. *Revista Imagens*, Campinas, n.º 8, p. 98-105, 1998.

WALDMAN, Berta. *Clarice Lispector: A paixão segundo C. L.*. São Paulo: Escuta, 1993.