

CLARICE LISPECTOR VAI AO CINEMA: A ESTRELA É MACABÉA

CLARICE LISPECTOR GOES TO THE MOVIES: THE STAR IS MACABÉA

Jaqueline Castilho Machuca*

UFRN

Resumo: O trabalho aqui proposto aborda as relações entre o romance *A hora da estrela*, publicado em 1977 por Clarice Lispector, e o filme homônimo de Suzana Amaral lançado em 1985. Os elementos que estruturam a literatura e o cinema são diferentes e estabelecer parâmetros de comparação fez-se necessário. Assim, as análises aqui expostas estão centradas, sobretudo, no confronto entre a caracterização proposta para Macabéa no livro e no longa-metragem, com base em reflexões de Avellar (2007), Stam (2008) e Xavier (2003). Amaral consegue traduzir para o cinema, seja suprimindo, seja adicionando elementos, os sentimentos e as emoções de uma heroína, aparentemente calada por ser marginal, mas que, na verdade, usa a parcimônia como arma para enfrentar o sistema.

Palavras-chave: *A hora da estrela*. Livro. Filme

Abstract: This paper shows the relations between the novel *The hour of the star*, published in 1977 by Clarice Lispector, and the movie, with the same title, directed by Suzana Amaral and released in 1985. The elements which structure literature and cinema are different, so it is necessary to establish parameters to compare them. This way, the analysis exposed here is centered, especially, comparing Macabéa's characterization in the novel and in the movie, based on the reflection of Avellar (2007), Stam (2008) and Xavier (2003). Amaral manages to translate to the cinema, either suppressing or adding elements, the feelings and emotions of a heroine, apparently silent for being marginal, who uses, in fact, parsimony as a weapon to face the system.

Keywords: *The hour of the star*. Novel. Movie.

DO LIVRO AO FILME: SIGNOS E INTERPRETAÇÕES

O lema deve ser ao cineasta o que é do cineasta, ao escritor o que é do escritor, valendo as comparações entre livro e filme mais como um esforço para tornar mais claras as escolhas de quem leu o texto e assume como ponto de partida, não de chegada. (XAVIER, 2003, p. 62)

* Doutora em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Professora Adjunta de Teoria Literária na Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9753-6829>. E-mail: <jaquelinecastilho@hotmail.com>.

A adaptação de uma obra literária para os veículos de comunicação visual, com destaque para o cinema, consiste em um processo amplamente complexo, já que os meios nos quais as linguagens se propagam são diferentes. Além de outros fatores, a obra literária estrutura-se a partir da linguagem verbal, enquanto o cinema se faz, sobretudo, por meio da linguagem visual. Com o intuito de discutir a problemática de uma adaptação literária para o cinema, o trabalho aqui proposto procura abordar as relações existentes entre o romance *A hora da estrela*, de 1977, de Clarice Lispector, e o filme homônimo de Suzana Amaral, de 1985.

McFarlane (2004) ressalta que há uma distinção entre o que pode ser transferido de um meio narrativo para outro e o que necessariamente requer uma adaptação apropriada. O autor diferencia os dois métodos ao afirmar que a transferência é usada para designar o processo pelo qual certos elementos narrativos dos romances são revelados como passíveis de exibição no filme, enquanto a adaptação se refere ao processo nos quais princípios romanescos devem encontrar equivalências bastante diferentes na estrutura fílmica. Assim, há processos que não podem ser transpostos de um meio para outro. Para Stam (2008), a arte da adaptação fílmica consiste, em parte, na escolha de quais convenções de gênero são transponíveis para o novo meio, e quais precisam ser descartadas, suplementadas, transcodificadas ou substituídas, o que corrobora a afirmação de McFarlane (2004).

Buscar fidelidade é um erro e a crítica comparada não mais pretende confrontar os textos adaptados com o intuito de saber se eles são ou não fiéis aos originais, mesmo porque, como afirma Avellar (2007), estabelecer como base do diálogo espontâneo a fidelidade de tradução reduziria a palavra e a imagem a diferentes modos de ilustrar algo pensado ou sentido fora delas, eliminando o conflito entre esses diferentes modos de ver o mundo, conflito natural e que estimula a literatura e o cinema a criar novas formas de composição.

Tendo em vista que a fidelidade não é uma questão nessa análise, a proposta aqui é analisar como os signos do livro de Lispector são reconfigurados no filme de Amaral. Balogh (2004) afirma que, na transmutação, o mesmo conteúdo, ou parte ponderável dele, transita de um texto a outro. O espelho, por exemplo, objeto tão focado no romance, no qual Macabéa se percebe e reflete sobre si própria, também aparece bastante no filme, embora em momentos diferentes. Em ambos os textos, os espelhos possuem a função de acentuar a expressão de tristeza e abandono da protagonista. É através dele que a moça se reconhece, ora como um ser “com ferrugem”, ora como uma noiva, feliz, sorridente. “Depois de pintada ficou olhando no espelho a figura que por sua vez a olhava espantada” (LISPECTOR, 1998, p. 62). No filme, seu reflexo está sujo, “tão jovem e já com ferrugem”, diz o “não-dito” de Macabéa, muito bem trabalhado por Suzana Amaral e por Marcélia Cartaxo, que nada diz, apenas age, acariciando levemente seu rosto, cuja imagem se confunde com a ferrugem do espelho. Esse realismo, com aspecto até certo ponto teatral, apreende o sutil e o silenciamento da personagem e corrobora a afirmação de Benedito Nunes: “O espelho significa para as personagens de Clarice Lispector um momento de provação e de confirmação [...]. O olhar no espelho já assinala o desdobramento do sujeito, que se vê como um outro, objetivo e impessoal” (NUNES, 1995, p. 106-107).

É através do espelho que a protagonista visualiza o outro dentro de si própria. Ela enxerga outra faceta de sua personalidade: vaidosa, festeira, aquela “que daria uma festa para si mesma” como sugere a crônica “Os Espelhos”: “Só uma pessoa muito delicada pode entrar no

quarto vazio onde há um espelho vazio, e com tal leveza, com tal ausência de si mesma, que a imagem não marca” (LISPECTOR, 1999, p. 13).

É com essa delicadeza que Macabéa adentra, no filme, o quarto em seu dia de folga. Suzana Amaral capta essa leveza quando a coloca para dançar em frente ao espelho, ressaltando o reflexo de uma moça bela, feliz, vestida de noiva, meditativa. A câmera foca inicialmente a imagem (distorcida) de Macabéa, mas aos poucos se aproxima até captá-la frente ao seu reflexo. Aqui fica claro: a datilógrafa vai ao encontro de si mesma através de sua imagem projetada. O jogo da cena é proposto por meio da relação espelho-personagem, que se unem, em silêncio, ao final do segmento. O papel dos espelhos é fundamental no livro e no filme, e a autora dá-nos uma pista: “O que é um espelho? Como a bola de cristal dos videntes, ele me arrasta para o vazio que no vidente é o seu campo de meditação, e em mim o campo de silêncios e silêncios” (LISPECTOR, 1999, p. 12).

PONTOS DE VISTA, ESPAÇOS, LINGUAGENS

O narrador Rodrigo S. M., peça fundamental da obra de Lispector, não aparece no filme da cineasta Suzana Amaral. A ausência dele no filme acentua a problemática social (pobreza, migração, alienação, desigualdades), pois se suprime a unidade metalinguística e, também, as reflexões existenciais do foco narrativo.

No livro, há um movimento curioso no qual as personagens que se relacionam com Macabéa dificilmente tomam partido e/ou relatam suas impressões sobre a datilógrafa, sendo S. M. o responsável por isso. No filme, com a ausência de Rodrigo, fica a encargo das demais personagens julgar Macabéa, o que não é feito de forma tão densa como no romance, pois o aspecto de maior evidência no filme é a sensibilidade da protagonista, percebida pelo movimento realizado pela própria personagem, incorporada por Marcélia Cartaxo.

No entanto, ainda que o olhar do outro sobre Macabéa não apareça de forma tão incisiva no filme, algumas opiniões de S. M. estão expressas nas falas de outras personagens, como na de “seu” Pereira que exagera: “Ela é feíssima”¹, fazendo alusão à caracterização de S. M. “Vergonha por pudor ou por ser feia?” (LISPECTOR, 1998, p. 22). Outro exemplo: “Ela toda era um pouco encardida pois raramente se lavava” (LISPECTOR, 1998, p. 27), que está, de alguma forma, presente na fala de uma das Marias do longa-metragem, que afirma achar Macabéa sonsa e malcheirosa (A HORA da estrela, 1985).

Nesse sentido, Robert Stam (2005, p. 249) pontua que, embora a versão de Amaral elimine o narrador, as opiniões de S. M. estão espalhadas pelo texto fílmico, dispersadas nos diálogos de outros personagens. Gomes compactua com essa ideia: “A estrutura do filme frequentemente baseia-se na disposição do narrador em assumir sucessivamente o ponto de vista (aí, não físico, mas intelectual) de sucessivas personagens” (GOMES, 2005, p. 107). Isso significa que, embora o filme não apresente narrador explícito, alguns pontos de vista, com destaque à imagem que os outros têm de Macabéa, existem, ainda que de uma forma mais sutil do que no romance.

Assim, embora esse narrador tão caro a Lispector não apareça no filme de Suzana Amaral, a alma, ou seja, o espírito da obra, a espinha dorsal, como afirma a própria diretora,

¹ As falas do filme mencionadas neste trabalho podem ser encontradas em A HORA da estrela (1985).

não muda. *A hora da estrela* de Suzana, tal qual o romance de Clarice, é uma obra sensível, que leva o espectador à reflexão, sobretudo por meio do silêncio de Macabéa. S. M. diz: “Não vou enfeitar palavra [...]. Tenho então que falar simples para captar a sua delicada e vaga existência” (LISPECTOR, 1998, p. 15). É exatamente isso que faz o filme de Amaral ser simples, pois talvez um narrador em *off* tiraria essa simplicidade que tem, como fim único, de captar a delicadeza e a existência de Macabéa.

Assim, sem o narrador, é necessário que aspectos sociais apareçam de outras formas, sobretudo na percepção das ações da protagonista. Quando fala, Macabéa repete colocações da Rádio Relógio ou pronuncia frases aparentemente sem valor: “eu adoro pregos”. Aliás, essa asserção (presente em ambos os textos), que parece ser proferida para quebrar o silêncio entre ela e Olímpico, pode ser vista não só como uma forma de tentar um contato com o namorado, mas também como um dos exemplos que denotam esse caráter de “especial” que tem Macabéa. Os pregos representam instrumentos que ela jamais vai usar na vida; contudo, são ferramentas para a construção de alguma coisa. Isso mostra que ela é peculiar, pois gosta de algo que ninguém gosta, algo diferente que é um objeto fundamental da vida urbana. A moça gosta de pregos, mesmo que não saiba dizer, por eles serem responsáveis pela manutenção da modernidade, vida na qual ela se insere. A sensibilidade de Macabéa precisa ser percebida com atenção, ela não corresponde ao padrão.

O espaço também se decodifica: o romance se passa no Rio de Janeiro, e o filme, em São Paulo. A questão da industrialização e o posicionamento da protagonista frente a uma metrópole que “a engole” consegue aparecer tanto em uma narrativa quanto na outra. O interessante dessa codificação, dentre outros aspectos, é que Macabéa, no filme, aos domingos, em vez de ir ao porto (Rio de Janeiro) – “cais do porto para ir espiar no domingo” (LISPECTOR, 1998, p. 31) – vai ao metrô, em São Paulo, o que valoriza o contato entre a protagonista e o elemento urbano.

Em relação ao enredo propriamente dito, há mudanças significativas. Amaral, para intensificar certos pontos, transfigura algumas passagens, focando principalmente na questão da miséria em que Macabéa está inserida. A invisibilidade da protagonista também é bastante trabalhada, mas as reflexões de cunho existencial, embora apareçam, não são elementos fundamentais. Por exemplo: há um momento no filme, não existente no romance, que a imigrante, tomando *coca-cola* e comendo cachorro-quente, avista um homem, que parece estar olhando para ela. Contudo, quando o homem se levanta, vemo-lo com uma bengala e óculos escuros, ficando implícito que ele era cego e não poderia, portanto, estar flertando com a nordestina. Essa sutileza expressa nessa tomada do filme acentua a ideia da invisibilidade de Macabéa, tão ressaltada no romance. “A pessoa de quem vou falar é tão tola que às vezes sorri para os outros na rua. Ninguém lhe responde ao sorriso porque nem ao menos a olham” (LISPECTOR, 1998, p. 16).

É fato que, com a supressão do foco narrativo, o centro do trabalho de Suzana é a vida de Macabéa, e todo o filme se estrutura a partir da trama da protagonista. Assim, enquanto o romance prioriza o vazio na vida da nordestina e em certa medida na vida de Rodrigo S. M., o texto fílmico privilegia a descrição da miséria e do cotidiano da heroína. Temos, então, que a história do filme é a mesma que a do livro, alterando-se, desse modo, seu discurso. Segundo Todorov (1976), a história evoca certa realidade e corresponde a acontecimentos na vida das personagens, que poderia ser, portanto, relatada em diversos meios, como literatura, cinema, etc. Já o discurso, sem o qual uma obra não existe, “[...] é a forma pela qual a história é contada,

através de um narrador e também da relação estabelecida com o leitor” (TODOROV, 1976, p. 211-212).

É sobretudo no discurso que divergem *As horas da estrela*. Como o filme não possui narrador personagem, tampouco narrador em *off*, algumas descrições propostas por S. M. no romance são transformadas em ações no filme de Amaral. No texto de Lispector, Macabéa é descrita como uma moça que não se olhava nua no espelho por ter vergonha. “Vejo a nordestina se olhando ao espelho [...]. [...] trata-se de uma moça que nunca se viu nua porque tinha vergonha. Vergonha por pudor ou por ser feia?” (LISPECTOR, 1998, p. 22). No filme, há um segmento no qual essa vergonha faz com que Macabéa não se troque na frente das colegas, mas, sim, “debaixo da coberta”.

Os gostos de Macabéa, seus prazeres, também se tornam ações ou falas no filme. “[...] goiabada com queijo. A única paixão de sua vida” (LISPECTOR, 1998, p. 28) é um gosto da nordestina descrito por S. M. e que, no filme, se torna parte da fala dela, que, ao almoçar com Glória no bar da esquina, acaba confessando sua adoração por goiabada com queijo.

Quanto ao encadeamento dos fatos, o filme também apresenta algumas modificações quando confrontado com o livro. Temos no romance que Glória “rouba” Olímpico de Macabéa sem uma razão aparente e que o namoro entre os nordestinos termina de repente. “Foi então (explosão) que se desmanchou de repente o namoro entre Olímpico e Macabéa [...]. Ele avisou-lhe que encontrara outra moça e que esta era Glória” (LISPECTOR, 1998, p. 60). Também não sabemos, no livro, se o casal (Glória e Olímpico) ficam juntos ou não, mas fica claro ao leitor apenas o desfecho da protagonista, que é atropelada após deixar a cartomante, e não das demais personagens.

Ora, grande parte das tramas cinematográficas lineares é constituída de encadeamento de fatos, sobretudo quando não há um narrador e, portanto, as causas quase sempre são seguidas das consequências. No filme, o namoro não termina repentinamente, há um entroncamento maior das ações, pois Glória, incentivada pela cartomante, “rouba” Olímpico de Macabéa, a qual recebe, então, o conselho de Glória para que vá à cartomante que “resolve qualquer destino”.

Outras imagens e descrições do texto de Lispector aparecem no longa em momentos e contextos diferentes. S. M. coloca Macabéa como uma moça que vive em câmera lenta, característica visível na protagonista na última cena do filme. “Dava-se melhor com um irreal cotidiano, vivia em câmara leeeenta, lebre puuuuulando no aaaar sobre os ooooouteiros, o vago era o seu mundo terrestre, o vago era o de dentro da natureza” (LISPECTOR, 1998, p. 34). No filme, Macabéa materializa essa fala de S. M., pois aparece literalmente em câmera lenta, pulando, como uma lebre sobre outeiros.

No desfecho do longa-metragem, no qual a protagonista corre suavemente, sorrindo, feliz, como se aquele momento fosse ficar congelado para sempre, de fato fica, já que é com a imagem de Macabéa sorrindo que Suzana encerra seu filme. Apesar dos maus antecedentes, ela vence, resiste, dado ressaltado pelo final de Amaral: “Pois na hora da morte a pessoa se torna brilhante estrela de cinema, é o instante de glória de cada um e é quando como no canto coral se ouvem agudos sibilantes” (LISPECTOR, 1998, p. 29).

Além de vencer na “vida-morte”, Macabéa tem características que a tornam peculiar, tanto no romance quanto no texto fílmico. A moça, apesar das adversidades, tem uma sensibilidade

aguçada, o que a difere de algumas personagens, pois “[...] até mesmo de vez em quando ao receber o salário comprava uma rosa” (LISPECTOR, 1998, p. 32). Aqui fica clara a sensibilidade dela, que, ainda recebendo um salário baixo, compra uma rosa vez ou outra, a rosa que é a representação da beleza. No filme, a flor, que é um hibisco e não uma rosa, tornou-se emblemática: ela sempre deixa a planta sobre a mesa dentro de um copo com água e aparece segurando uma dessas flores em seu primeiro encontro com Olímpico, sendo esse o plano representativo para a da capa do filme. A rosa e o hibisco são, portanto, representações dessa sensibilidade latente de Macabéa, que tem a intuição do belo, da arte, pois é sensível. “[...] não havia nela miséria humana. É que tinha em si mesma uma certa flor fresca” (LISPECTOR, 1998, p. 39)

Embora esse excerto afirme não haver miséria humana em Macabéa por sua heroicidade, esse é o romance mais social de Lispector. Entre as preocupações sociais levantadas, podemos ressaltar, por intermédio de Macabéa e sua tia, a ida dos nordestinos para o Sudeste em busca de melhores condições de trabalho, haja vista a implementação das indústrias de base e de multinacionais ser crescente no contexto de produção da obra. Embora, no livro, não fique clara a razão pela qual sobrinha e tia vão até o Rio de Janeiro, é fato que ambas estão em busca de alguma coisa nova. “Depois - ignora-se por quê - tinham vindo para o Rio, o inacreditável Rio de Janeiro [...]” (LISPECTOR, 1998, p. 30).

Além da moça e sua tia, também Rodrigo S. M. se insere na categoria “migrante”, pois, ainda que não saibamos qual o lugar onde se encontra no presente da narração, ele passa parte de sua vida no Nordeste: “[...] eu em menino me criei no Nordeste” (LISPECTOR, 1998, p. 12), tal qual a própria autora que viveu a infância em Recife.

Grande parte das personagens dos romances de Clarice se assemelha a Macabéa (e sua tia) por buscar novidades fora do contexto em que vivem, em busca pelo diferente. Joana, de *Perto do coração selvagem*, parte, no final do romance, para uma viagem não muito bem definida, em busca de algo, desejando o resgate de si mesma. Virgínia, em *O lustre*, sai da Granja Quieta, no Brejo Alto, para tentar vida na “cidade grande”. Martim, de *A maçã no escuro*, foge e tenta refazer sua vida longe das más lembranças. Além desses deslocamentos físicos vividos por tais personagens, há muito o que dizer das viagens interiores, como é o caso de Lóri, personagem de *Aprendizagem ou Livro dos prazeres* e G.H., em *A paixão segundo G.H.*, cujo contato com os próprios mistérios e medos a leva para uma longa viagem ao redor de si mesma. “*A Hora da Estrela* recolhe não só quase todos os problemas da narrativa dos outros romances de Clarice, mas também muitas de suas imagens” (WALDMAN, 2003, p. 102).

As “migrações” são caras a *hora da estrela*, tanto filme quanto livro, e o fato de Macabéa ser uma nordestina que tenta a vida do Sudeste é um retrato do Brasil da época, pois a migração era intensa. Tal apontamento levanta outras questões, como, por exemplo, a situação de moradia e miséria na qual viveram, e ainda vivem, muitos migrantes, de diversas regiões do país, que tentaram a vida em São Paulo e no Rio de Janeiro. Nesse sentido, Kowaric pontua:

Na América Latina, foi fundamentalmente após a Segunda Grande Guerra que a marginalidade urbana apareceu como problema teórico e prático. Na medida em que o ritmo da urbanização se acentuava devido à intensificação das migrações internas, as populações migrantes passaram a se localizar na periferia ou nas áreas decadentes das grandes metrópoles, dando origem ao que se denominou bairros marginais. (KOWARICK, 1985, p. 13).

A afirmação de Kowarick enreda-nos a pensar os espaços nos quais Macabéa circula, locais que condizem com a vida miserável que leva: o escritório, o quarto “[...] ficava num velho sobrado colonial da áspera rua do Acre entre as prostitutas que serviam a marinheiros, depósitos de carvão e de cimento em pó [...]. Rua do Acre. Mas que lugar. Os gordos ratos da rua do Acre” (LISPECTOR, 1998, p. 30), materializam a problemática da marginalidade, principalmente a urbana, se levarmos em consideração que Macabéa migrou para o maior polo industrial do país.

Filme e livro ainda acrescentam outras reflexões de caráter social, como a presença do elemento estrangeiro. Representada por Hans (no romance é um estrangeiro anônimo), no filme, o homem que “madama” Carlota prevê no futuro de Macabéa é rotulado, pois, como afirma a cartomante: “Ele tem muito dinheiro, todos os gringos são ricos” (LISPECTOR, 1998, p. 77). Tal afirmação pode ser vista como uma alegoria irônica para a presença estrangeira no país, sobretudo por intermédio das multinacionais, que, em um contexto de milagre econômico, eram uma grande promessa para o crescimento do Brasil.

O filme de Amaral traz a problemática das migrações de forma pontual, sobretudo pelo fato de a trama se passar em São Paulo e não no Rio de Janeiro como no romance. Tal fato é pertinente se pensarmos, por exemplo, que os migrantes nordestinos, em sua grande maioria, iam para São Paulo, embora o Rio de Janeiro tenha recebido muitos deles.²

Livro e filme trabalham arduamente a questão da linguagem. Obviamente que tal apontamento aparece acentuado na obra de Lispector, e não apenas no romance de 1977, como na maior parte de sua obra. Outros livros, com destaque a *Um sopro de vida* e *Água viva*, trazem a temática da linguagem inserida no enredo, pois a obra fala da própria obra. Em *Um sopro de vida*, temos um narrador que constrói uma personagem-narradora, obra na qual ambos discutem sobre a construção da escrita. Em *Água viva*, a fragmentação reflete o caráter da obra, que mais parece um livro de pensamentos soltos do que um romance com estrutura linear. Em *Aprendizagem ou o Livro dos prazeres*, temos a quebra com as estruturas clássicas de pontuação, pois, além de o livro começar com uma vírgula (pressupondo que havia algo antes da primeira palavra a ser escrita), conta com períodos longos sem nenhuma pontuação, inícios de parágrafos que começam com vírgulas e início de frases com letras minúscula, como se a própria narrativa fosse um reflexo da personalidade perturbada e oscilante da protagonista Lóri.

A colocação das palavras é, obviamente, um dos processos mais importantes na feitura de uma obra. Entretanto, parece que, para Clarice, a importância da palavra é gritante, os sintagmas são quase personagens de alguns textos, como se a linguagem fosse o pano de fundo e não o instrumento para a construção de uma trama na obra clariciana. *A hora da estrela* não só está nesse emaranhado de escritos com caráter metalinguístico, mas também engloba apontamentos nas questões de produção (por intermédio de S. M.), na temática social acentuada, nas personagens bens constituídas, nas reflexões existenciais, nos fatores históricos culturais e no tato com o uso das palavras.

O livro tem mais que um título conforme aponta a contracapa, sendo possível perceber o desdobramento deles ao longo da trama. Como alguns se referem necessariamente à posição/responsabilidade do narrador com relação à Macabéa, seria imprudente afirmarmos que tais acepções aparecem também no filme, pois algumas das impressões de S. M. sobre a datilógrafa

² Em entrevista com Suzana Amaral por telefone (MACHUCA, 2010), ela afirmou que a escolha por São Paulo foi uma questão financeira. Contudo, é preciso pensar no efeito de sentido desse cenário, que tão bem se encaixa no enredo e na proposta.

aparecem de forma fragmentada no texto de Amaral. Assim, dizer que “A culpa é minha” refere-se à culpa de Suzana Amaral é improcedente, visto que as visões sobre Macabéa, no longa-metragem, não são unívocas. Além disso, a ordem da colocação dos títulos não é construída por acaso: ela acompanha, na verdade, a narrativa de Macabéa no livro.

“A culpa é minha” pode referir-se ao início da história, com S. M. criando Macabéa e sendo responsável por sua “hora de estrela” (título original), o que pode ser visto como o nascimento da personagem Macabéa. “Ela que se arranje” faz referência à morte da tia de Macabéa e sua solidão no mundo: sem ninguém, ela precisa tomar decisões e fazer escolhas sozinha. “O direito ao grito” pode ser lido como o início das reações, mesmo que sutis, de Macabéa frente ao sistema, como não esquecer de si mesma, tendo pequenos prazeres e, inclusive, arrumando um namorado. “Lamento de um blue” talvez faça menção ao término do namoro entre ela e Olímpico, seguido de “Ela não sabe gritar”, já que a moça não se vinga nem de Olímpico e nem de Glória, embora tenha havido traição, o que justifica “Uma sensação de perda”: ela volta a ficar sozinha, sem o companheiro. “Assovio no vento escuro” nos induz a imaginar uma tentativa vã de concretizar algo, que não acontece, pois Macabéa, após o término da relação com Olímpico, volta a viver o oco de sua vida. S. M, embora saiba do possível “sofrimento” da datilógrafa, nada pode fazer, aliás não pode evitar a sua morte, que começa quando Macabéa chega à cartomante. Carlota talvez seja a responsável pelo “Registro dos fatos antecedentes”, mencionando o passado da datilógrafa, pobre, com uma parente “muito madrasta má”. “A história lacrimogênea de cordel” é o relato da morte de Macabéa, trágica, chocante, triste. E, para finalizar, “A saída discreta pela porta dos fundos”, é a saída de Macabéa da vida e de S. M. da história.

Esse jogo de palavras proposto por Lispector na construção dos títulos também aparece ao longo da trama, sobretudo quando pensamos nas palavras que Macabéa não compreende, jogo que pode ser exemplificado a partir da colocação de uma palavra no conjunto de palavras que a datilógrafa não entende: efemérides. Esse é um vocábulo que também aparece no texto de Amaral. Segundo o dicionário Houaiss de Língua Portuguesa, o termo efeméride pode ter significações diversas. Seguem algumas: “Efeméride: s.f. 1- Tábua astronômica que registra, em intervalos de tempos regulares, a posição relativa de um astro. 2- fato importante ou grato ocorrido em determinada data [...]. Efemérides s.f pl. 4- livro, agenda em que se relacionam os acontecimentos de cada dia, diário” (HOUAISS, 2001, p. 1102).

Ora, as três definições expressas aqui têm uma profunda relação com a vida de Macabéa: a primeira, que define efemérides como uma tábua astronômica que registra a posição relativa de um astro, pode ser vista como o próprio relato de S. M. ou da câmera, assim como a última definição (4), Macabéa, estrela, tem sua história relatada, registrada. A segunda definição, que se refere a um fato importante, alude a esse caráter especial de Macabéa, pois, embora ela pareça ser “nada”, ela é um “fato grato ocorrido” em uma determinada data e, por essa razão, deve ser lembrada e o é, dentro do “diário” de S. M./câmera. “Fato grato ocorrido”, Macabéa não se reconhece dentro de uma classe social, não sabe de sua miséria, que será percebida por ela apenas no contato com Carlota. Contudo, mesmo que não haja luta explícita da parte dela com seus oponentes ou com o próprio sistema, há um momento, no romance, que ela “quase” se reconhece:

[...] um dia viu algo que por um instante cobiçou: um livro [...] “Humilhados e Ofendidos”. Ficou pensativa. Talvez tivesse pela primeira vez se definido numa classe social. Pensou, pensou e pensou! Chegou à conclusão que na verdade ninguém jamais a ofendera, tudo que acontecia era porque as coisas são assim mesmo e não havia luta possível, para que lutar? (LISPECTOR, 1998, p. 40).

Macabéa, parca de palavra, não chega a ser ignorante: ela sabe o significado tanto de humilhados quanto de ofendidos e pensa, inclusive, ter encontrado uma classe social para se inserir. No entanto, não se insere, concluindo não ser ofendida pelas pessoas, pois considera natural a opressão sofrida e, portanto, crê que a luta não é possível. Assim, é evidente que Macabéa, ainda que tenha problemas para apreender o sentido de algumas palavras da língua (como efeméride, aristocracia, cultura), sabe o significado de outros termos, sendo, nesse caso, a ingenuidade (“ninguém jamais a ofendera”) e a impossibilidade de lutar que a deixam de mãos atadas, pois ela mesma não acredita em uma possível mudança.

Suzana Amaral não insere o livro *Humilhados e Ofendidos* e nem os questionamentos apontados nessa afirmação de S. M., embora, ao longo da trama, a protagonista seja mostrada em momentos de reflexão. Contudo, ocorre que essa noção de classe, saliente na obra de Lispector, tanto pelo espelhamento com a condição de S. M. quanto pelos questionamentos levantados pela datilógrafa, aparece de forma menos incisiva no texto de Amaral. A cena da festa na casa de Glória é uma das poucas, mas uma das mais fortes, presenças do diálogo entre classes. No segmento, Macabéa come compulsivamente, ressaltando que aquela realidade gastronômica não fazia parte de seu universo social. Aqui também é perceptível que Macabéa, invisível, não é notada pelas demais pessoas na festa, evidenciando o contraponto: ela não pertence àquela realidade. O choque com essa realidade é tão intenso que Macabéa, ao chegar da festa, no filme, vomita, ato que não aparece no romance, pois S. M. afirma: “[...] no dia seguinte [...] não sei se por causa do fígado atingido pelo chocolate ou por causa do nervosismo de beber coisa de rico, passou mal. Mas teimosa não vomitou para não desperdiçar o luxo do chocolate” (LISPECTOR, 1998, p. 66)

Há outros trabalhos linguísticos que não aparecem no filme, talvez por uma impossibilidade de transposição. Amaral opta por não usar *flashbacks* e imagens de pensamentos. Todavia, algumas indagações que a personagem realiza ao longo da trama de Suzana não aparecem no romance de Clarice, como, por exemplo, “O que é usuário?”. Macabéa é usuária de muitas coisas, mas não sabe nem o que isso significa. O termo aparece em um *slogan* de propaganda, vista por ela e Olímpico dentro do metrô. Aqui, o elemento urbano ganha significações mais densas, com Macabéa em uma cidade feita “toda contra ela”, em que metrôs, *outdoors*, camelôs, causam estranhamento e curiosidade, sobretudo se comparado à realidade vivida no sertão de Alagoas.

Indagações feitas por ela ao longo do filme retratam uma pessoa cujo conhecimento linguístico é limitado, não significando que seu conhecimento de mundo também o seja. A datilógrafa sente as coisas, ela as percebe e, por isso, questiona tanto. Ela não compreende, mas tem o desejo do conhecimento, só lhe falta oportunidade, já que as pessoas com as quais ela se relaciona não conseguem responder as suas dúvidas. É dessa forma que Amaral capta e transforma a labuta de Lispector para com os termos da língua, acentuando características de Macabéa: baixa escolaridade, mas curiosa e que, apesar de tudo, emociona-se com as pequenas coisas da vida e até com as pequenas palavras que a rodeiam: “eu acho tão bonito álgebra”.

Ambas as narrativas constroem Macabéas complexas, para as quais a língua e seus mecanismos tornam-se objetos de percepção ou estranhamento. É por meio da linguagem que elas se reconhecem e passam também a reconhecer o outro como (não) semelhante. A estranheza com relação a alguns termos reflete a estranheza com relação ao mundo que as rodeia. Parece que elas não se acostumaram “ao mistério da vida”, e as descobertas passam a ser cada vez mais intensas.

SOMOS TODAS MACABÉAS

Macabéa, essa “coisa”, permanece sempre num lugar neutro, utópico, insustentável, num vácuo, que é ao mesmo tempo o lugar da exclusão-fora dos sistemas, ser rejeitado; e o lugar em que, enquanto ser vivo se basta enquanto pulção vital. (GOTLIB, 2001, p. 31).

Deixando-se estritamente penetrar pelas coisas, já que como minoria não consegue fazer um gesto, a relação da personagem com o mundo será visceral, em todos os sentidos da palavra. (SPERBER, 1983, p. 156).

Não só o trabalho metalinguístico de *A hora da estrela* (livro) como também o trabalho de caracterização de Macabéa, que tem como propósito despertar sentimentos diferenciados, fazem com que, no romance, seja percebida a oscilação entre o caráter cômico e crítico dessa protagonista datilógrafa. Crítico, porque a narrativa traz consigo um retrato social que, embora utilize personagens ficcionais, reflete sobre a condição social de muitos brasileiros, no caso os migrantes nordestinos que tentam a vida no Sudeste, relato que pinta uma realidade de pobreza, alienação e marginalização. Cômico por haver uma tentativa, por parte de Rodrigo S. M., de ridicularizar Macabéa, por meio de caracterizações que procuram enquadrar a datilógrafa como uma caricatura.

Todas as ações de Macabéa são filtradas pelos olhos de Rodrigo S. M. Ele nos dá pistas de que fará, ao longo da narrativa, um retrato dela a partir dele próprio, sendo ele o único a ter o direito de coordenar os movimentos da heroína: “Bem, é verdade que eu não tenho piedade do meu personagem principal, a nordestina: é um relato que desejo frio. Mas tenho o direito de ser dolorosamente frio, e não vós. Por isso tudo é que não vos dou a vez” (LISPECTOR, 1998, p. 13). Ele afirma, inclusive, que é manipulador, o que nos faz pensar que as descrições propostas para Macabéa podem oscilar conforme as escolhas dele, que ora tem piedade dela, ora quer fazê-la de palhaça, ridícula, pequena. “Na verdade sou mais ator porque, com apenas um modo de pontuar, faço malabarismos de entonação, obrigo o respirar alheio a me acompanhar o texto” (LISPECTOR, 1998, p. 23). S. M., ao falar de Macabéa, entra em contato consigo mesmo e, portanto, pintá-la como inferior é uma forma de ele tentar se afirmar dentro de uma classe. Eles são semelhantes, mas Rodrigo não admite que ela seja “mais” do que ele: ele bate à máquina porque é escritor. Ela apenas copia, datilógrafa. O encontro das personalidades dos dois culmina em reflexões por parte do narrador, que sabe estar se transformando ao extirpar Macabéa: “Vejo a nordestina se olhando no espelho e - um rufar de tambores - no espelho aparece o meu rosto cansado e barbudo” (LISPECTOR, 1998, p. 22).

Rodrigo S. M. afirma estar desesperado e cansado por não se inserir dentro de uma classe social: “[...] não tenho classe social, marginalizado que sou. A classe alta me tem como um

monstro esquisito, a média com desconfiança de que eu possa desequilibrá-la, a classe baixa nunca vem a mim” (LISPECTOR, 1998, p. 19). Esse desespero culmina na escrita e na narração de fatos de sua própria vida, mesclados à história de Macabéa: “Escrevo por não ter nada a fazer no mundo: sobrei e não há lugar para mim na terra dos homens. Escrevo porque sou um desesperado e estou cansado [...]” (LISPECTOR, 1998, p. 21). Tal desespero de S. M. leva-o a colocar Macabéa para fora a todo custo, para que ele possa, de alguma forma, se auto afirmar como alguém no mundo, na sociedade. Essa necessidade de encontro de S. M. consigo mesmo acontece por meio do relato que ele faz da datilógrafa, que é uma narração regida por quem se sente aparentemente superior, da classe dominante.

Assim, todas as impressões que Rodrigo tem da nordestina são impressões do dominador, que não pretende ser verdadeiro em todas as ocasiões. “E só minto na hora exata da mentira” (LISPECTOR, 1998, p. 18). Reflexões de classe, ainda que dispersas ao longo do texto, mostram um narrador num patamar supostamente superior ao de sua personagem principal, com comentários sobre a classe dos “humilhados e ofendidos”, por vezes pejorativos. “Ela quis mais porque é mesmo uma verdade que quando se dá a mão, essa gatinha quer todo o resto, o zé-povinho sonha com fome de tudo. E quer mas sem direito algum, pois não é?” (LISPECTOR, 1998, p. 35)

Ridicularizar Macabéa, trabalhar sua personalidade como *clown*, talvez seja uma forma que S. M. encontrou para tentar maquiagem seus próprios defeitos, pois ele tem consciência de ser motivo de “piada”. “Não estão me entendendo e eu ouço no escuro que estão rindo de mim em risos rápidos e ríspidos de velhos” (LISPECTOR, 1998, p. 20) Assim, quando ele compara a datilógrafa a um palhaço, são características dele que estão presentes: “[...] enxergou a cara toda deformada pelo espelho ordinário, o nariz tornado enorme como o de um palhaço de nariz de papelão” (LISPECTOR, 1998, p. 25). Além disso, ele assume escrever apenas aquilo que tem vontade e afirma que a mentira é algo natural. Dessa forma, todas as asserções dele sobre Macabéa, e sobre a própria construção narrativa, são suspeitas. “Mas acontece que só escrevo o que quero, não sou um profissional [...]” (LISPECTOR, 1998, p. 17) e “Às vezes só a mentira salva” (LISPECTOR, 1998, p. 41).

Contudo, embora o perfil de Rodrigo apareça na narrativa mesclado às descrições que ele faz de Macabéa, é sobre ela que ele deseja falar, e, dessa forma, as demais personagens desenhadas ressaltam o comportamento e o perfil da datilógrafa, sendo a intenção da denúncia mais evidente, posto que ela é também uma vítima do sistema. Entretanto, a nordestina não pode ser vista apenas como vítima do sistema, como uma marginal que merece “piedade”, mas, sim, como parte da construção do perfil nacional, já que representa muitos temas: alienação, pobreza, marginalidade, mas também sensibilidade e resistência.

Vilma Arêas (2005, p. 103) afirma que essa denúncia se manifesta por meio da sátira social: “[...] a simplicidade do enredo de *A hora da estrela* é menos trama que, às vezes, sucintas direções de palco, e funciona como mero suporte a tiradas que ficam a um passo do nonsense, mas com funcionalidade dupla: humor e sátira social”. Tal afirmação decorre do fato de, no romance, a personagem principal oscilar entre santa – “A maior parte do tempo tinha sem saber o vazio que enche a alma dos santos. Ela era santa? Ao que parece” (LISPECTOR, 1998, p. 38), e idiota – “Ela não era nem de longe débil mental, era à mercê e crente como uma idiota” (LISPECTOR, 1998, p. 30). S. M. tenta defender a protagonista ao afirmar que, na verdade,

ela não era idiota, mas tinha a felicidade de um, não pedia nada, não sabia da própria existência e era feliz, pois se sentia obrigada a ser: “E acontece que não tinha consciência de si e não reclamava nada, até pensava que era feliz. Não se tratava de uma idiota mas tinha a felicidade pura dos idiotas” (LISPECTOR, 1998, p. 69).

Outros personagens, como é o caso de Olímpico, também têm a impressão de que Macabéa era tola, ou pelo menos se fazia de boba: “Escuta aqui: você está fingindo que é idiota ou é idiota mesmo?” (LISPECTOR, 1998, p. 56). É a possível santidade mesclada à pureza e à inocência que torna Macabéa uma personagem ambígua, por vezes engraçada. Contudo, essa comicidade da personagem está mais ligada à ironia do narrador do que à sátira.

A sátira, segundo Jolles (1976), é uma zombaria dirigida ao objeto que se repreende ou se reprova e que nos é estranho. Recusamo-nos a ter algo em comum com o objeto dessa reprovação; opomo-nos a ele rudemente e, por conseguinte, desfazemo-lo sem simpatia nem compaixão. A ironia, por sua vez, troça do que repreende, mas sem opor-se-lhe, manifestando antes simpatia, compreensão e espírito de participação. Por isso é que ela se caracteriza pelo sentido de solidariedade. O trocista tem em comum com o objeto de sua troça o fato de ser afetado por aquilo de que zomba. Sente-se, na ironia, um pouco de intimidade e da familiaridade entre o superior e o inferior.

Portanto, segundo as definições de Jolles (1976), a construção proposta para Macabéa não se centra necessariamente na sátira, mas, sim, na ironia, e Rodrigo S. M. é o trocista que, embora a construa e dê “vida” a ela, acaba se transformando, num jogo dialógico - espécie de *mise-en-abyme* da linguagem, que cria um estranhamento confortável, porque camufla a fonte ideológica. Além disso, ainda que haja ocorrência de traços que aproximam Macabéa do *clown*, é na narrativa, e não na protagonista, que o humor está mais evidente, ainda que sutilmente, sendo acompanhado pela tentativa de S. M. em ridicularizá-la. S. M. tenta caçoar de seus anseios, mas o único desejo real de Macabéa é ser olhada, ser vista, ser amada, como fica evidente no trecho:

A gordura sempre fora o ideal secreto de Macabéa, pois em Maceió ouvira um rapaz dizer para uma gorda que passava na rua: “a tua gordura é formosura!” A partir de então ambicionara ter carnes e foi quando fez o único pedido de sua vida. Pediu que a tia lhe comprasse óleo de fígado de bacalhau. (LISPECTOR, 1998, p. 61).

Macabéa era pura por acreditar nas pessoas e confiar em grande parte das coisas que lhe eram ditas. “[...] a moça às vezes comia num botequim um ovo duro. Mas a tia lhe ensinara que comer ovo fazia mal para o fígado. Sendo assim, obedientemente adoecia, sentindo dores do lado esquerdo oposto ao fígado” (LISPECTOR, 1998, p. 34). Nesse trecho (e em outros), é perceptível que a relação estabelecida entre Macabéa e sua tia era de uma dependência não assistida: a datilógrafa, sem pai nem mãe, só podia contar com a tia, beata que a impedia de brincar com as meninas, que a privava de comer goiabada com queijo, mas que, afinal, dera-lhe uma dignidade: um curso ralo de datilografia.

A tia de Macabéa não tem nome na trama e aparece por meio das lembranças, por vezes nostálgicas, da infância, ou por intermédio de colocações de S. M. O humor está presente em boa parte das descrições da tia, cujo perfil é, sem dúvida, refletido no comportamento de Macabéa. “[...] a tia lhe dando cascudos no alto da cabeça porque o cocuruto de uma cabeça devia ser, imaginava a tia, um ponto vital. Dava-lhe sempre com os nós dos dedos na cabeça de ossos

fracos por falta de cálculo. Batia mas não era somente porque ao bater gozava de grande prazer sensual - a tia não se casara por nojo [...]” (LISPECTOR, 1998, p. 28).

Todavia, ainda que o elemento cômico possa estar presente em *A hora da estrela*, a tragicidade é mais evidente, já que o “bater na cabeça” devia ser algo incômodo e doloroso para Macabéa, não apenas fisicamente, mas moralmente. Talvez essa impossibilidade de reagir na infância seja uma marca da construção do caráter da protagonista, que de nada reclama, agradece, teme ofender as pessoas, desculpa-se por tudo.

Enquanto a oscilação cômica x trágico comparece no texto de Lispector, no filme de Suzana Amaral, a comicidade, ainda que sutil no livro e ancorada por investidas de S. M., não é percebida. Assim, a narrativa filmica limita-se à crítica social sem a tentativa de ironia social. Seria essa uma consequência da ausência de um narrador personagem ou em *off*? Não necessariamente, posto que, em outros filmes, cujo narrador não se manifesta como locutor ou personagem, apresentam uma estrutura que insere a ironia social, incluindo neles personagens cômicas.

É o caso de *La Strada*, filme dirigido por Federico Fellini, em 1954. O filme do italiano apresenta, além de crítica a certos valores assumidos pela sociedade, como a beleza física, a ascensão social e o sucesso, uma personagem que, além de apresentar um perfil de *clown*, é muito semelhante à heroína de Lispector, Macabéa. Gelsomina, assistente de um artista de rua, aparentemente não tem nenhum talento em especial, não é atraente fisicamente e é pobre. Sem muitas opções, é vendida pela mãe para trabalhar com Zampanò, homem pelo qual ela nutre admiração. Este, ao contrário, queixa-se muito de Gelsomina, além de maltratá-la, sobretudo verbalmente. A assistente, chega, inclusive, a representar um palhaço, utilizando gestos e expressões que denotam humor, o que não desmerece, obviamente, o caráter crítico e reflexivo do filme (*LA STRADA*, 1954).

Diferentemente de Gelsomina, as expressões de Macabéa no filme de Amaral acentuam mais seu perfil de “cão sem dono” do que de *clown*. Se, por um lado, Macabéa de Lispector pode ser vista como *clown*, a de Amaral é apenas a representação da pobreza e da alienação brasileiras. Esse lado cômico não fica claro no filme, que dá mais lugar à sensibilidade da moça do que à sua comicidade. No romance, Macabéa pensa: “O céu é para baixo ou para cima? Pensava a nordestina. Deitada, não sabia. Às vezes antes de dormir sentia fome e ficava meio alucinada pensando em coxa de vaca. O remédio então era mastigar papel bem mastigadinho e engolir” (LISPECTOR, 1998, p. 31). No filme, ao contrário, ela come uma coxa de frango; assim, não há o estado cômico do desejo, ela o realiza de certa forma: ela come frango em vez de mastigar o papel.

Suzana Amaral, quando opta pela construção do filme sem o narrador que sustente as impressões sobre Macabéa, não faz simplesmente uma alteração estrutural: a ausência de S. M. no longa-metragem faz com que a protagonista seja vista por olhares diferentes. Isso significa que, quando afirmamos que a possível comicidade de Macabéa é uma tentativa de articulação de S. M., pois ele tenta fazer com que ela pareça cômica, no filme isso não existe. Portanto, cobrar do longa a comicidade de Macabéa do livro é um equívoco, pois ela só é cômica por existir S. M. como articulador. Ele, com olhar de classe superior, na verdade ridiculariza o olhar da sociedade com relação a ela, o que, de fato, é uma crítica ao olhar dominante.

A força de Macabéa reside no trágico e não no cômico, pois o cômico não está contido nela, ele é apenas uma tentativa de S. M. inferiorizar a personagem, para que ele próprio se

encontre. Só podemos ver Macabéa como personagem cômica se pensarmos, primeiro, que é S. M. quem a quer assim. Não há nenhuma tentativa de criar uma linhagem de Macabéa que se adeque aos padrões sociais vigentes: porque ela não corresponde ao padrão. Nesse sentido, tanto o texto de Clarice quanto o de Suzana são semelhantes.

No filme, ela urina enquanto come coxa de frango, gosta de metrô, ainda que “quem goste de buraco é tatu”. Amaral percebe que a protagonista não se adequa ao comum, por isso marginal, não só por ser pobre, mas por ser diferente, gostar de coisas que nem todos gostam. Isso está em *Lispector*. Macabéa precisa ser levada a sério até no seu ridículo. A datilógrafa só é cômica quando é vista sob um olhar de superioridade do dominador que ridiculariza o dominado.

No filme, é Olímpico quem tenta fazer o “papel” de S. M. ridicularizando Macabéa: “Você não se enxerga não, é? Você não tem corpo, não tem nada pra ser artista de cinema, menina” (*A HORA...*, 1985). O longa-metragem se preocupa também com a tentativa de inferiorização de Macabéa, mas não ridiculariza a personagem a ponto de torná-la cômica. Essa tentativa de comicizar a narrativa aparece também nas falas de personagens, construídas de forma diferente no livro e no filme. Madame Carlota, a cartomante, tenta convencer Macabéa de que seu futuro seria promissor. No romance, ela afirma sobre o gringo que a datilógrafa conheceria: “Ele é alourado e tem olhos azuis ou verdes ou castanhos ou pretos” (*LISPECTOR*, 1998, p. 77). A cartomante parece ser uma charlatã, pois apresenta uma gama de possibilidades para a cor dos olhos do estrangeiro que Macabéa viria a encontrar. Isso impede que ela erre, pois, caso o gringo existisse, poderia ter os olhos de qualquer cor.

À primeira vista, essa afirmação é cômica, pode vir a provocar risos, ainda que Macabéa acredite e confie na previsão, pois não haveria de ser diferente, visto que “[...] era sorte demais pegar um homem de olhos azuis ou verdes ou castanhos ou pretos, não havia como errar, era vasto o campo de possibilidades” (*LISPECTOR*, 1998, p. 78). Com um humor menos evidente, por meio da delimitação de cores que caracterizam os olhos do estrangeiro, Carlota afirma no filme: “É um estrangeiro loro, de olho azul, não, verde, ah!”. No texto de Amaral, as possibilidades se reduzem, assim como o possível humor provocado pela fala da personagem.

Outra cena relevante para a análise da comicidade nos textos é o término do namoro entre Macabéa e Olímpico. No livro, Macabéa ri: “Na hora em que Olímpico lhe dera o fora, a reação dela (explosão) veio de repente inesperada: pôs-se sem mais nem menos a rir. Ria por não ter se lembrado de chorar” (*LISPECTOR*, 1998, p. 61). Aqui, a situação é tão dramática e dolorosa que ela, em vez de chorar, solta uma gargalhada. Isso não altera o caráter trágico da cena. Pelo contrário: ela ri porque está desesperada.

Essa cena aparece de forma diferente no filme. Olímpico diz: “Olhe Macabéa, eu quero lhe dizer uma coisa: eu quero lhe dizer que o nosso namoro acabou. Eu encontrei outra moça, estou apaixonado. Macabéa, você é um cabelo na minha sopa, num dá vontade de comer. Me desculpe se eu lhe ofendi, mas eu estou sendo sincero” (*A HORA...*, 1985). Em resposta a essa fala, Macabéa chora e, de cabeça baixa, responde: “Vá embora, vai” (*A HORA...*, 1985). Portanto, o que fica mais evidente no filme é a sensibilidade de Macabéa, não seu lado trágico revestido de cômico.

O suspense funciona, inclusive, como gatilho que acentua essa dicotomia. *Lispector*, por meio de S. M., opta por utilizar um tom de expectativa em torno da morte de Macabéa, fragmento que dura aproximadamente seis páginas, narrativa que mescla o destino final da

moça – “E Macabéa lutava muda” (LISPECTOR, 1998, p. 81) - a reflexões do narrador – “A verdade é sempre um contacto interior inexplicável” (LISPECTOR, 1998, p. 80). O desfecho do romance é melancólico, mas vitorioso: Macabéa se reconhece, pois sabe que há uma promessa a ela. “Quanto ao futuro” (LISPECTOR, 1998, p. 85) é a última frase pronunciada pela moça na morte concomitante a um “[...] macio gato estraçalhando um rato sujo e qualquer, a vida come a vida” (LISPECTOR, 1998, p. 85).

Ainda que Olímpico e Glória apareçam no final do filme, o grande destaque é para Macabéa, que morre em grande estilo. Notemos que, logo após sua saída da cartomante, a moça coloca um vestido azul, com o qual ela é atropelada. Parece que, aqui, os elementos de beleza descritos por Rodrigo S. M., com um tom misterioso e de suspense que precedem a morte de Macabéa, aparecem de forma não menos bela pelos olhos de Amaral, cujo final da protagonista passa a ser glorioso também, pois, após a morte, encontra seu “príncipe” com fundo musical alegre, combinando com a expressão da jovem: sorrindo, como se a eternidade lhe promettesse as alegrias que ela nunca conseguira em vida. Quanto ao momento final de Macabéa, é válido pontuar também que, tanto no livro quanto no filme, a datilógrafa morre atropelada por um carro, o que pode ser uma leitura de que o sistema a engole, tendo sua vida tirada por um veículo de transporte representativo da vida moderna, do contexto da urbanização.

Seja a Macabéa de Lispector ou de Amaral, essa personagem é um enigma: além de abarcar questões sociais importantes, como a problemática da migração nordestina para o Sudeste, traz expressões contundentes e ressalta que o silêncio não é apenas um recurso de “marginais”, mas, sim, de todos aqueles que necessitam “do encontro”, ainda que inconsciente, com seus próprios mistérios.

Ainda que o romance de Clarice ouse esteticamente e o filme de Suzana não, esta teve o intuito de manter, no cinema, a proposta de sensibilidade semelhante à que propôs a romancista ao compor a história e, a fim de transmitir os elementos sutis que adensam as personagens, sobretudo Macabéa, Suzana Amaral recorre ao trabalho primoroso de preparação de atores e Marcélia Cartaxo, atriz merecidamente premiada por esse trabalho, dá o tom exato da personagem. O perfil sensível da datilógrafa permanece no longa, o que nos faz concluir que, embora pobre, marginal, inculta, a moça de 19 anos reage, pois enfrenta o sistema de forma sensível.

As duas Macabéas são carregadas de sutilezas, de mistérios, e, por intermédio do silêncio, é possível adentrar algumas fendas dessas duas heroínas, propositalmente tão semelhantes, como percebemos em uma crônica de Lispector: “Pois se em vida é um calado, por que havia de escrever falando? Os calados só dizem o que precisam; e isso impede os outros de ouvirem? Trata-se de pessoa silenciosa; daí o ar hermético” (LISPECTOR, 1999, p. 18).

As protagonistas estão repletas de tragicidade, cujo conceito emprestaremos de Sandra Luna:

O trágico, enquanto categoria existencial, princípio filosófico, seria [...] um evento aniquilador, apto a provocar sofrimento intenso, dor e luto. Mais que isso, a definição do trágico depende ainda de um ingrediente perturbador, um componente de inquietação, por isso mesmo muito efetivo, já que, para ser percebido como trágico, um acontecimento, além de funesto e lutuoso, precisa estar atrelado a algum fato ou circunstância que o faça parecer absurdo, seja porque incompreensível, injustificado, inesperado, imerecido, enfim, resistente a explicações

lógico-racionalistas. Não por acaso, a morte apresenta-se como evento trágico por excelência. (LUNA, 2009, p. 44).

A afirmação de Luna enreda-nos a um possível caminho: as Macabéas, seja pelo olhar de S. M., seja pelo olhar da câmera, já têm um destino traçado, que é a morte. Esta que pode ser vista como imerecida, inesperada e absurda, pois, nos dois textos, Macabéa sai com o coração aquecido pelas predileções de Carlota. Macabéa, profunda (a despeito do que possa parecer em algum momento), desperta no leitor/espectador, amor e piedade e uma inquietante, quase não nomeável consternação. “Só as pessoas redondas podem atuar tragicamente por qualquer espaço de tempo e inspirar-nos qualquer sentimento” (FORSTER, 1974, p. 58). A mescla de trágico e cômico não é tal que construa uma tragicomédia. Ele resulta na densidade da personagem, constrói o seu enigma e grandeza.

Talvez o grande mistério em torno de Macabéa resida do fato de que, por intermédio de sua parcimônia, ela consiga travar um embate não só com a ideologia dominante, mas também com seus oponentes, sobressaindo-se, tornando-se uma figura enigmática, que, na sua atitude, assume uma posição de resistência relevante:

O mundo que lida com a ordem e desordem é o da burguesia. O diferente, o marginal à sociedade, mulher, animal ou artista (escritor), na maior parte das narrativas de Clarice, precisa desaprender os valores do mundo burguês e urbano. É um desaprendizado feito pela via da memória, e, pois, da organização do tempo da narrativa. (SPERBER, 1983, p. 160).

Macabéa traz cravada em si o desprezo da sociedade, a marginalidade. O modo de Clarice é lidar com personagens vulgares ou abomináveis, “[...] são personagens metidas no miúdo quotidiano inglório, sem um papel quer na história das classes dominantes, quer na história das lutas de classes. São os “diferentes”, os contraditórios e incoerentes” (SPERBER, 1983, p. 159).

Clarice Lispector apresenta a estrutura interna do ser humano massacrado. Com esse processo, aparentemente de pura introspecção e de pura fabulação filosófica, ela questiona o mundo organizado e a cultura dominante e resgata, do preconceito, os ofendidos e os humilhados, tal qual Amaral: “Esta é uma forma de resistência dos considerados idiotas, imprestáveis, feios, inúteis, e que não o são” (SPERBER, 1983, p. 160).

REFERÊNCIAS

A HORA da estrela. Direção: Suzana Amaral. Produção: Assunção Hernandez. Intérpretes: Marcélia Cartaxo, Tamara Taxman, Fernanda Montenegro, José Dumont, Umberto Magnani *et al.* Roteiro: Suzana Amaral e Alfredo Oroz. São Paulo: Raíz Produções Cinematográficas, 1985. (96 min), son., color.

ARÊAS, V. **Clarice Lispector com a ponta dos dedos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

AVELLAR, J. C. **O chão da palavra**. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

BALOGH, A. M. **Conjunções, disjunções e transmutações: da literatura ao cinema e à TV**. São Paulo: Annablume, 2004.

- FORSTER, E. M. **Aspectos do Romance**. Porto Alegre: Editora Globo, 1974.
- GOMES, P. E. S. A personagem cinematográfica. *In*: CANDIDO, A. (org.). **A personagem de ficção**. 11. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2005. p. 103-119.
- GOTLIB, N. B. Macabéa e as mil pontas de uma estrela. *In*: ABDALA, B. JR.; MOTA, L. D. (org.) **Personae**: Grandes personagens da literatura brasileira. São Paulo: Editora Senac, 2001. p. 285-317.
- HOUAISS, A.(Ed.) **Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- JOLLES, A. **Formas simples**. Tradução Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1976.
- KOWARICK, L. **Capitalismo e marginalidade na América Latina**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.
- LA STRADA. Direção: Frederico Fellini. Produção: Dino De Laurenttis e Carlo Ponti. Intérpretes: Giulietta Masina, Anthony Quin, John Richard Basehart *et al*. Roteiro: Ennio Flaiano, Tullio Pinelli e Frederico Fellini. [S. l.]: Paramount Pictures, 1954. (108 min), son., p&b.
- LISPECTOR, C. **A hora da estrela**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- LISPECTOR, C. **Para não esquecer**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- LUNA, S. **Dramaturgia e cinema**: ação de adaptação nos trilhos de Um Bonde Chamado Desejo. João Pessoa: Idéia, 2009.
- MACHUCA, J. C. **O segredo de Macabéas**: relações entre *A Hora da Estrela*, de Clarice Lispector, e o filme homônimo de Suzana Amaral. 2010. 141 f. Dissertação (Mestrado em Teoria e História Literárias) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.
- MCFARLANE, B. **Novel to film**: an introduction to the Theory of Adaptation. New York: Oxford University Press, 2004.
- NUNES, B. **O drama da linguagem**: uma leitura de Clarice Lispector. São Paulo: Ática, 1995.
- SPERBER, S. F. Jovem com ferrugem. *In* : SCHWARZ, R. (org.). **Os pobres na literatura brasileira**. São Paulo: Editora brasiliense, 1983. p. 154-165.
- STAM, R. **A literatura através do cinema**: realismo, magia e a arte da adaptação. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- STAM, R. **Literature through film**: realism, magic, and the art of adaptation. Malden: Blackwell Publishing, 2005.
- TODOROV, T. As categorias da narrativa literária. *In*: BARTHES, R. (org.). **Análise estrutural da narrativa**. Petrópolis: Vozes, 1976. p. 209-254.
- WALDMAN, B. **Entre passos e rastros**: presença judaica na literatura brasileira contemporânea. São Paulo: Perspectiva; FAPESP, 2003.

XAVIER, I. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. *In*: PELLEGRINI, T. (org.). **Literatura, Cinema e Televisão**. São Paulo: Editora Senac e Instituto Itaú Cultural, 2003. p. 61-88.