

A ESTRELA QUE DEVERIA TER SIDO E NÃO FOI

Ivonir Rodrigues Ayres¹
Marcos Hidemi de Lima²

RESUMO: Este artigo analisa a adaptação cinematográfica efetuada por Suzana Amaral do romance *A hora da estrela*, escrito por Clarice Lispector, cujo enredo apresenta o narrador fundido contraditória e simultaneamente em escritor, personagem e narrador das desventuras de sua personagem Macabea, uma jovem alagoana que vive no Rio de Janeiro. Ao se preocupar em enfatizar as agruras dessa datilógrafa semi-alfabetizada, ignorante e pobre, o filme acaba mostrando certos estereótipos do cinema brasileiro que frequentemente associa pobreza à sujeira e à vulgaridade.

PALAVRAS-CHAVE: *A hora da estrela*, romance, cinema.

THE STAR WHO SHOULD HAVE SHINED AND DID NOT ...

ABSTRACT: *This article analyzes Suzana Amaral's movie adaptation of the novel **A hora da estrela**, by Clarice Lispector, whose plot presents a narrator who is marked by a simultaneous and contradictory fusion of writer, character and narrator of the life and misfortunes of Macabea, a young woman from the northeastern Brazilian state of Alagoas, who lives Rio de Janeiro. When the film attempts to emphasize the troubles of the semi-illiterate, ignorant and poor typist, it shows some stereotypes of Brazilian cinema, that often associates poverty with dirt and vulgarity.*

KEYWORDS: *appropriation; novel; Brazilian cinema.*

¹ Mestrando em Educação pela UEM – Universidade Estadual de Maringá, sua dissertação vale-se do enfoque da educação e da história para abordar representações do analfabeto no cinema brasileiro, a partir de adaptações de obras literárias.

² Doutorando em Letras pela UEL - Universidade Estadual de Londrina, sua tese aborda a lógica do favor na literatura brasileira, sobretudo em romances cujos enredos enfocam a permanência dos valores patriarcais nas primeiras décadas do século XX.

O ORIGINAL E A CÓPIA

A adaptação de obras escritas para a linguagem do teatro, do cinema, da televisão, etc. é uma realidade que ninguém desconhece, tão comum tornou-se à medida que a indústria de entretenimento foi evoluindo ao longo do tempo. Fazendo um paralelo com o trabalho de tradução, é possível admitir que adaptar incorre naquela conhecida afirmativa de que traduzir um texto é antes de tudo traí-lo, devido à impossibilidade de transcrever-se integralmente palavras de um idioma para outro, já que, entre outras coisas, nem sempre existe o vocábulo exato de uma língua para outra, sem contar que cada povo atribui ao seu vocabulário valores culturais que dificilmente podem ser expressos exatamente noutra língua. Para ter-se uma ideia da complexidade que envolve a ação de traduzir, existe um trocadilho italiano que diz “traduttore traditore” (tradutor traidor), revelando o apagamento desta figura quando consegue traduzir um “texto estrangeiro, seja em prosa ou poesia, como se este houvesse sido originalmente escrito em sua língua, como se não fosse, de fato, uma tradução” permitindo uma leitura fluente, que enfim “transmite a sensação de que a tradução reflete a personalidade ou a intenção do autor estrangeiro, ou o significado essencial do texto original” (VENUTI, 1986, p. 111), resultando na invisibilidade do tradutor.

A mesma ocorrência sucede, para ficar apenas no exemplo que interessa nesse trabalho, na transposição de um romance publicado em livro para a tela do cinema. Entre os dois meios de difusão, acontece uma espécie de tradução que trai a originalidade do primeiro transformando-se noutro produto, mesmo havendo toda uma relação de intertextualidade com o primeiro. *Grosso modo*, assemelha-se àquelas sombras refletidas na parede funcionando como uma deturpação da realidade, de acordo com a reflexão contida no mito da caverna de Platão, ou seja, a adaptação de um livro para a película, nessa linha de raciocínio, referenda a velha questão do simulacro, pois é simultaneamente uma imitação e um falseamento dessa mesma imitação.

Inevitavelmente, uma adaptação cinematográfica, via de regra, tende a fugir à fidelidade ao texto literário, afinal vale-se de “idiomas” diametralmente diferentes, o que não justifica, todavia, que uma adaptação de uma obra-prima literária para a linguagem cinematográfica crie uma escala de valores, em que o original (livro) e o simulacro (filme) passem a ser aferidos dentro de uma dualidade hierárquica que, de uma maneira mais comum, estabelece superioridade para o primeiro em detrimento do segundo. A esse propósito, em seu artigo “Literatura e cinema, diálogo e recriação: o caso de *Vidas secas*” Randal Johnson argumenta que

o estabelecimento de uma hierarquia normativa entre a literatura e o cinema, entre uma obra original e uma versão derivada, entre a autenticidade e o simulacro e, por extensão, entre a cultura de elite e a cultura de massa – baseia-se numa concepção, derivada da estética kantiana, da inviolabilidade da obra literária (PELLEGRINI et al., 2003, p. 40).

Na realidade, a distinção hierárquica entre o original e sua adaptação, em que a última deveria manter estrita fidelidade à obra literária, acaba colaborando para desvios interpretativos e preconceituosos, porque o que efetivamente não tem sido percebido no aproveitamento da literatura pelo cinema é a impossibilidade de ser estabelecido um diálogo entre suas linguagens tão díspares, sendo inviabilizada qualquer via de tradução de uma na outra, em que prepondere uma forma de caráter especular entre as duas formas de criação artística. Trocando em miúdos, os filmes tendem, em conformidade com a constatação de Johnson, a ser “julgados criticamente porque não fazem o que os romances fazem, porque, de um modo ou de outro, não são ‘fiéis’ à obra-modelo” (PELLEGRINI et al., 2003, p. 40).

Essa permanente preocupação com a questão da fidelidade não se restringe, como se permite cogitar, à crítica especializada, existindo também entre espectadores, sobretudo quando se deparam com obras literárias conhecidas que são adaptadas para o cinema, estabelecendo, inevitavelmente, comparações entre elas. Entretanto, existem inúmeros filmes, baseados em obras menos valorizadas e difundidas, que acabam levando o público às salas de exibição, sem haver a mínima parcela de preocupação com o estabelecimento de juízos de valor ou discussões sobre uma presumida originalidade da película, visto que este público não dispõe da informação de que determinado filme tenha sido ou não inspirado nalgum texto literário. Isso comprova o sério problema de certa crítica que insiste em apregoar como boa, correta ou adequada a leitura de um filme adaptado de uma obra literária, estabelecendo como base as óticas da originalidade e da fidelidade.

Essa postura rígida da crítica em julgar por um tipo de clave maniqueísta o trabalho do cineasta, na sua distância ou proximidade com o livro adaptado quanto ao quesito tradução/traição, parece que vem, pouco a pouco, sendo superada por uma crítica mais consciente de seu papel de saber separar o joio do trigo, ou seja, capacitada para, como observa Ismail Xavier, em “Do texto a filme: a trama e a construção do olhar no cinema”, perceber que

A interação entre as mídias tornou mais difícil recusar o direito do cineasta à interpretação livre do romance ou peça de teatro, e admite-se até que ele pode inverter determinados efeitos, propor outra forma de entender certas passagens, alterar a hierarquia de valores e redefinir o sentido da experiência das personagens. A fidelidade ao original deixa de ser o critério maior de juízo crítico, valendo mais a apreciação do filme como nova experiência que deve ter sua forma, e os sentidos nela implicados, julgados em seu próprio direito. Afinal, livro e filme estão distanciados no tempo; escritor e cineasta não têm exatamente a mesma sensibilidade e perspectiva, sendo, portanto, de esperar que a adaptação dialogue não só com o texto de origem, mas com o seu próprio contexto, inclusive atualizando a pauta do livro, mesmo quando o objetivo é a identificação com os valores nele expressos (PELLEGRINI *et al.*, 2003, p.61-62).

AS DIFERENTES ÓTICAS

Partindo das considerações efetuadas nos parágrafos acima, pretende-se além de estabelecer o diálogo com a focalização do sujeito analfabeto pelo cinema brasileiro, acercar-se criticamente tanto de *A hora da estrela* (1977), escrita por Clarice Lispector, ora tido como romance, ora como novela – uma controvérsia de pouca importância instaurada entre a crítica literária – quanto do filme homônimo, produzido em 1985, adaptado e roteirizado por Suzana Amaral e Alfredo Oróz, tendo sido premiado como o melhor filme e melhor atriz (Marcélia Cartaxo) no XXXVI Festival de Cinema de Berlim, recebendo por isso o Urso de Prata. Obviamente, filme e romance são totalmente diferentes, guardando cada um deles as qualidades inerentes ao meio em que foram fixados: película e livro.

No citado Johnson, há a transcrição de trechos de duas críticas negativas endereçadas à transposição da obra literária de Clarice Lispector para o cinema: a de Geraldo Carneiro que julga insatisfatória a adaptação, ao confrontá-la com o romance, embora considere que *A hora da estrela* seja um belo filme; e a de Luiza Lobo, noutra diapasão, afirmando existir no filme a inviabilidade da câmera em captar as sutilezas narrativas da autora. Por sua vez, Xavier, também citado aqui, tratando a respeito desse mesmo filme, julga improdutivo “apreciar *A hora da estrela*, de Suzana Amaral, apenas pela notória diferença que existe entre o filme e a novela de Clarice no que toca ao método, o papel que exerce a figura do narrador em um caso e outro” (PELLEGRINI *et al.*, 2003, p. 62), numa perspectiva crítica em que fica evidente a impossibilidade de avaliar pelo mesmo viés realizações estilísticas tão diversas.

Interessante o posicionamento de Márcia Lígia Guidin (1994), que escreveu um roteiro de leitura para o romance, ao trazer, após a análise, um apêndice intitulado “Diálogos e

leituras”, no qual aborda criticamente a obra literária e o filme. Inicialmente, a doutora em Letras pela USP revela certa insatisfação quanto à inexistência do narrador no filme, imprescindível na obra ficcional, entretanto, fazendo coro a Ismail Xavier, ela revê sua posição ao aceitar que a nova interpretação da obra ficcional para a esfera filmica implica numa necessidade que acaba impondo-se, valorizando certas soluções de Suzana Amaral que, ao elidir os conflitos intelectuais do narrador Rodrigo S.M., existentes na trama romanesca, valoriza uma narrativa autônoma efetuada pela lente da câmera que visa a “recriar a simplicidade da história da nordestina” (GUIDIN, 1994, p. 75).

Em se tratando de Clarice Lispector, cuja estreia literária ocorreu em 1944, com *Perto do coração selvagem*, é imprescindível levar em conta que seus romances e contos encaixam-se numa literatura de cunho introspectivo, apresentando, conforme conceitua Afrânio Coutinho, “uma aguda percepção do detalhe, que têm como condição o dismantelo da lógica prosaica e a construção de uma prosa mais afim do poético” (2004, p. 530), com personagens assoladas por densas experiências existenciais, frequentemente reduzidas a uma dimensão não somente subjetiva como também intelectualizante, além do fato de a escritora utilizar-se de uma técnica narrativa pautada pelo fluxo de consciência, aproximando-a muito de escritores como James Joyce, Virginia Woolf e William Faulkner.

Dentro do contexto da literatura brasileira moderna, Alfredo Bosi, na sua *História concisa da literatura brasileira* avalia que o rompimento com a o enredo palpável e bem definido transforma os textos abstratos e complexos de Clarice em uma espécie de iluminação, não no sentido místico geralmente atribuído a essa palavra, empregando-a, porém, no intuito de fazer significar “aquele reconhecimento súbito de uma verdade que despoja o *eu* das ilusões cotidianas e o entrega um novo sentido da verdade” (BOSI, 1988, p. 480), acrescentando ao seu raciocínio crítico-literário acerca de Clarice que existe

na gênese dos seus contos e romances tal exacerbação do momento interior que, a certa altura do seu itinerário, a própria subjetividade entra em crise. O espírito, perdido no labirinto da memória e da auto-análise, reclama um novo equilíbrio. *Que se fará pela recuperação do objeto*. Não mais na esfera convencional de algo-que-existe-para-o-eu (nível psicológico), mas na esfera da sua própria e irredutível realidade. O sujeito só “se salva” aceitando o objeto como tal; como a alma que, para todas as religiões, deve reconhecer a existência de um Ser que a transcende para beber nas fontes da sua própria existência. Trata-se de um salto do psicológico para o metafísico, salto plenamente amadurecido na consciência da narradora (BOSI, 1988, p.479).

Enquanto romance, *A hora da estrela* de Clarice tem sido considerado por grande parcela da crítica literária como uma de suas obras mais fáceis de ser apreendida pelo público leitor, em virtude de sua narrativa ser constituída por uma história basicamente linear a respeito das desventuras da *triste figura* que é a personagem Macabea, uma pobre moça nordestina, ignorante e datilógrafa semi-alfabetizada, deslocada na metrópole do Rio de Janeiro – características bastante evidenciadas na transposição da personagem das páginas do livro para a película cinematográfica.

Embora o narrador Rodrigo S.M., também nordestino, porém bem-sucedido, tenha sido suprimido do filme, convém que sejam feitos alguns comentários a seu respeito, com o intuito de evidenciar a complexidade inerente à transposição de uma obra literária para uma obra cinematográfica, obrigando o cineasta a efetuar não somente a tradução daquilo que é lido para o que vai ser visto e ouvido, mas também modificar, muitas vezes, o próprio foco narrativo original, sob pena de transformar a recriação fílmica numa sensaboria que o espectador não conseguirá compreender ou reduzi-la a certa linha de filmes autorais, compreensível apenas por uma minoria iniciada nas idiossincrasias do cineasta.

Isso posto, no romance, o narrador Rodrigo S.M. tipifica-se, por um lado, entre o distanciamento e a onisciência da terceira pessoa, e por outro lado, transforma-se em personagem e primeira pessoa narrativa, intrometendo-se constantemente ao longo do texto, com um elemento complicador de ser também o autor da história, fundido portanto num híbrido que comporta num só sujeito as figuras escritor/narrador/personagem. Isso gera um problema para o leitor, em virtude de contradizer aquilo que as cartilhas escolares sempre rezaram: não se deve confundir autor e narrador de uma obra, é preciso vê-los como entidades autônomas do texto literário. Decorre daí, em termos literários, o valor dessa obra de Clarice e, logicamente, o ponto de vista escolhido por Suzana Amaral não coincide com o do romance, porque a cineasta valoriza a história da moça nordestina, “pela revelação de um estereótipo social. Por isso, ampliaram-se cenários sujos e vulgares, da firma onde a moça trabalha ao quarto onde vive” (GUIDIN, 1994, p. 76), apagando do filme a figura complexa do narrador.

Como narrador que de certa forma confunde-se com o autor, Rodrigo S. M. tem um predecessor de grande importância, sendo necessária uma pequena digressão: trata-se do cínico personagem Brás Cubas, do romance *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881), obra escrita por Machado de Assis, publicado primeiramente em folhetins na *Revista Brasileira*, em 1880. A confusão entre um e outro, nessa narrativa, ocorre por conta da confusão e da

ingenuidade de alguns leitores, ao se depararem com o prólogo e as palavras do sintético prefácio do narrador destinado a seus leitores.

No “Prólogo da quarta edição” (ASSIS, 1982, p. 9) escreve Machado de Assis sobre a produção da obra, as influências possíveis que algumas pessoas encontraram no romance, chegando ao desplante irônico de citar seu próprio personagem. Em seguida, em “Ao leitor”, há o narrador Brás Cubas, num estilo bem mais erudito que o de Machado, lamentando os poucos leitores que seu livro terá e, o mais extraordinário, confessa que seu romance é “obra de finado” (ASSIS, 1982, p.11), que as suas memórias foram “trabalhadas cá no outro mundo” (ASSIS, 1982, p.11), numa atitude não só de ironia, assim como de insolência contra o leitor, como se depreende de suas palavras finais àquele que não gostar da obra: “pago-te com um piparote, e adeus” (ASSIS, 1982, p.11).

Sem adentrar na discussão de que *Memórias póstumas de Brás Cubas* ultrapassa, com uma narrativa efetuada por um “defunto autor”, as precárias definições da historiografia literária que situa a obra na estética realista, tal o caráter de modernidade que nela existe, cumpre retomar a problemática questão do narrador Rodrigo S. M. que se confunde com a autora Clarice Lispector, devido a uma “Dedicatória do autor (Na verdade Clarice Lispector)” que instaura, por conta dos parênteses, uma ambiguidade em que as fronteiras entre narrador e autor diluem-se e confundem o leitor. Guidin alerta que “este conflito será o ponto dramático de desenvolvimento da narrativa. A escritora o distenderá até o limite do desmascaramento da verdade da ficção” (1994, p. 31). Por isso, a opção acertada de Suzana Amaral em suprimir do filme o complexo narrador, ainda mais tendo ele um papel corrosivo na trama do livro em elaborar a destruição da figura do narrador, enquanto instância mediadora, no âmbito do texto ficcional, entre autor e leitor.

Fugindo a essa preocupação textual em redefinir os papéis do autor e do narrador, o filme escapa à aridez de uma discussão sobre a qual o espectador em busca de entretenimento, decerto, não nutriria muito interesse. Em termos de expectativa diante dos acontecimentos na película, a ausência desse narrador elimina “as antecipações da morte da personagem, fazendo desaparecer o caráter trágico e determinado que tem o texto original” (GUIDIN, 1994, p.75), ficando evidente, ademais, que

eliminando-se do filme o narrador personagem, cujas cruéis observações sobre Macabea estão inseridas na fala de algumas personagens e no apelo minuciosamente descritivo da protagonista, desaparece a sua (dele) história: a história de como escrever um livro com uma personagem feminina sem encantos, sob o foco masculino. (*Idem*, p.75)

É possível, sem incorrer em biografismo, afirmar que a personagem Macabea seja fruto de observações da infância nordestina de Clarice Lispector. Embora nascida na Ucrânia, numa família judia, a escritora chegou ao Recife com pouco mais de dois meses de idade, vivendo nessa cidade até os 13 anos, quando a família mudou-se para o Rio de Janeiro. Outra pista dada pela autora a respeito de sua personagem veio de uma entrevista concedida, em 1977, a Júlio Lerner, em que além da referência à infância no Recife como elemento deflagrador da história, há também alusão a um passeio da escritora à feira dos nordestinos no Campo de São Cristóvão, no Rio de Janeiro, também servindo como ideia inspiradora para a construção do seu romance sobre a moça de “inocência pisada”, segundo a própria Clarice, nessa mesma entrevista.

Além de ter sua “inocência pisada”, no romance, Macabea é definida como “jovem que nem pobreza enfeitada tem”, “moça que nunca se viu nua porque tinha vergonha”, “incompetente para a vida”, “tão jovem e já com ferrugem”, que certamente contribuíram para o exato retrato da jovem na adaptação cinematográfica. O narrador, ademais, acrescenta outros dados valiosos, cujo aproveitamento reforça a (re)leitura de Suzana Amaral, que soube com mestria tirar proveito da traição ao texto ficcional, de modo a oferecer ao espectador uma tradução que representa o espírito do enredo do livro:

Nascera inteiramente raquítica, herança do sertão – os maus antecedentes de que falei. Com dois anos de idade lhe haviam morrido os pais, de febres ruins no sertão de Alagoas, lá onde o diabo perdera as botas. Muito depois fora para Maceió com a tia beata, única parenta sua no mundo. Uma outra vez se lembrava de coisa esquecida. Por exemplo 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 cálcio. Batia mas era somente porque ao bater gozava de grande prazer sensual – a tia que não se casara por nojo – é que também considerava de dever seu evitar que a menina viesse um dia a ser uma dessas moças que em Maceió ficavam nas ruas de cigarro aceso esperando homem. Embora a menina não tivesse dado mostras de no futuro vir a ser vagabunda de rua. Pois até mesmo o fato de vir a ser uma mulher não parecia pertencer à sua vocação. A mulherice só lhe nasceria tarde porque até no capim vagabundo há desejo de sol. Mas o que doía mais era ser privada da sobremesa de todos os dias: goiabada com queijo, a única paixão na sua vida (LISPECTOR, 1995, p.43-44).

Nessa descrição sumária da moça e sua vida, estão presentes os elementos fundamentais para sua presença na tela do cinema como representação dos excluídos sociais: a miséria do ambiente de trabalho e da pensão onde mora, a fraqueza provocada pela má alimentação, a ausência dos pais, mortos por alguma febre que assola o terceiro mundo, a improvável prostituição de Macabea como opção de sobrevivência, a educação repressiva e violenta da tia e mesmo a sexualidade recalcada que certa cena do filme enfatiza com extrema sutileza, mostrando Macabea meio que adormecida masturbando-se e, em seguida, persignando-se, com certeza temerosa das proibições incutidas pela religião judaico-cristã, por intermédio da beata tia que a havia criado.

Se por um lado, Macabea, na órbita romanesca, pode ser considerada semi-alfabetizada, já que sua instrução não passa do terceiro ano primário do ensino fundamental, cometendo horríveis solecismos enquanto datilografa textos para seu “chefe da firma de representante de roldanas” (LISPECTOR, 1995, p.39), por outro apresenta um forte vínculo com o mundo letrado, seja por sua permanente curiosidade pelas palavras que desconhece e deturpa ao falá-las ao namorado Olímpico de Jesus, seja por seu hábito de “ler à luz de vela os anúncios que recortava dos jornais velhos do escritório” (LISPECTOR, 1995, p.54), seja por sua intuitiva percepção de sua condição social quando “um dia viu algo que por um leve instante cobiçou: um livro que se Seu Raimundo, dado a literatura, deixara sobre a mesa. O título era ‘Humilhados e Ofendidos’. Ficou pensativa. Talvez tivesse pela primeira vez se definido numa classe social” (LISPECTOR, 1995, p. 56).

POBREZA DESENFETADA

Na adaptação para o cinema, dos três elementos focalizados pela narrativa, apenas valoriza-se, em tom de paródia e ironia, o primeiro que vem a ser o desconhecimento do significado das palavras pela protagonista, reforçando o estereótipo de nordestina iletrada, e extensivamente, de maneira grotesca, a narrativa cinematográfica acrescenta a “burrice, a feiura de unhas roídas e os hábitos escatológicos de Macabea (no filme, urinando e comendo ao mesmo tempo) [que] marcam com dureza naturalista um perfil nordestino não integrado a convenções urbanas do sul do país” (GUIDIN, 1994, p.76), qualidades estas que atendem às expectativas preconcebidas de grande parte da elite brasileira em relação ao retrato dos desvalidos, assim como à ótica enviesada que os estrangeiros em geral têm do Brasil.

De modo geral, para esse público, a Macabea da tela assemelha-se a um ser “pitoresco, risível, desculpável. Não só na Europa, onde o filme foi premiado, mas também no Brasil letrado, que foi ao cinema e assistiu ao filme. Risos e repulsa são provocados pela visão da diferença” (GUIDIN, 1994, p.77), o que acaba resultando num esmaecimento da densidade dramática do enredo, porque – a comparação é inevitável – enquanto o romance valoriza o fato de que a personagem “nascera para o abraço da morte” (LISPECTOR, 1995, p.103), o filme apresenta-a quase no limiar da caricatura, mesmo que a intenção seja destacar sua pobreza social, econômica e cultural.

Outra ótica, porém, é possível ser verificada, validando a faceta inculta, semi-alfabetizada de Macabea, tal como transcrita na narrativa fílmica, buscando justamente atingir o público letrado que viu a protagonista miserável nas telas do cinema, agora repentinamente desperto com os novos sopros da liberdade, vindos na esteira das mudanças políticas que sucediam à época do filme (1985), pondo fim, pelo menos nas aparências, ao longo período de ditadura militar pelo qual o país havia passado.

Sob esse olhar, *A hora da estrela* de Suzana Amaral adquire uma conotação política denunciando, na órbita local e na internacional, por meio da figura de Macabea a miserabilidade dos pobres no Brasil em todos os níveis possíveis como o resultado mais visível e mais grotesco perpetrado por um governo ditatorial com o apoio de grande parcela da elite nacional. Além disso, a adaptação do romance para o cinema contribuiu para pôr termo às acusações contra a falta de engajamento político da escritora durante a ditadura militar, pois nesse sentido “*A hora da estrela* é uma narrativa para as patrulhas ideológicas não botarem defeito. Há pobreza, fome, doença e morte violenta. Com um tal enredo, só mesmo sendo uma ‘história em technicolor para ter algum luxo (...)’. Tem até patrocinador: a Coca-Cola” (SCHWARZ, 1983, p.154), conforme o irônico comentário de Suzi Frankl Sperber, em “Jovem com ferrugem”, um dos poucos artigos que abordam a questão social nesta obra de Clarice Lispector.

Ainda dentro dessa linha de pensamento do filme que evidencia a parca escolaridade de Macabea, mesmo que o fato de ser datilógrafa situe-a, paradoxalmente, num status superior à média das demais personagens do enredo, pois o namorado Olímpico é operário, as quatro moças que moram com ela no mesmo quarto de pensão exercem atividades humildes (no romance são balconistas das Lojas Americanas), o que põe a frágil alagoana num patamar inferior somente em relação a dois personagens: Glória, a companheira do escritório, que atua ali como uma espécie de secretária (no romance é estenógrafa), e o chefe do escritório, seu Raimundo – observando que todos estes estão situados dentro do mundo da ordem social.

Pode-se inclusive arriscar que Macabea esteja num nível superior, ao compará-la a Madama Carlota, a cartomante que representa o espaço da desordem social, seja por exercer uma atividade considerada ilícita, seja por ter sido anteriormente prostituta e cafetina.

De nada adianta esta superioridade da protagonista, visto que o filme objetiva cativar o público por outro tipo de percepção: sua pobreza abjeta. Em artigo acima citado, Sperber (1983) analisa o romance e põe luzes sobre a condição dessa miséria da personagem, miséria esta muito bem captada, alguns anos mais tarde, pelas lentes de Suzana Amaral:

Macabea, feita de contradições, reúne em si a pobreza econômica, física, alimentar e intelectual, de saúde, de costumes, de lazer, sempre segundo os padrões dominantes. Além disto é mulher, meio mestiça na raça e na religião. Ela é minoria. Representa, pois, os grupos minorizados. Por isto não têm espaço na sociedade. Como Macabea (SCHWARZ, 1983, p.155).

Dessa maneira, a transposição de Macabea para o cinema tem o intuito de mostrar as agruras do grande contingente populacional que vive aquém da cidadania nas grandes metrópoles do país. Portanto, a escolha de Suzana Amaral em pôr em cena uma nordestina pouco alfabetizada, doente, alienada, inconsciente de sua condição, trazendo dentro de si traços surpreendentes de delicadeza, educação e uma presumida felicidade, coaduna-se com a imagem preconcebida que o habitante do sul e sudeste do Brasil tem a respeito das pessoas que vivem no nordeste ou norte, em sua grande maioria gente bastante simples que há dezenas de décadas tem migrado para São Paulo, Rio de Janeiro, Minas Gerais e estados do sul, porque estes concentram as maiores riquezas da nação, presumidamente oferecendo condições de ascensão socioeconômica a estes migrantes.

Todavia, com exceção dos nordestinos bem-sucedidos no “sul maravilha”, os demais, ou seja, aqueles que não foram tocados pela fortuna da estabilidade econômica e social – tal qual Macabea – continuam a ser encarados como estrangeiros como sujeitos deslocados de seu habitat natural, como uma população feia e grotesca que, mesmo necessária à sociedade, deve ser escondida nos subterrâneos das cidades, porque representa a figura do *outro*, no sentido de ser diferente, com o qual se tende a eliminar qualquer identificação, embora seja uma projeção especular de certas características que as pessoas esforçam-se em ocultar. Por ser a representação do *outro*, Macabea no cinema é sucesso de público, ao permitir a uma plateia culta e letrada ver através da ilusão sequencial criada pelos fotogramas, numa impessoalidade que abole qualquer tipo de contato real, o lado ruim de uma sociedade feita de gente carente, miserável, grotesca. Ver implica ver-se, e é isso que ocorre com os

espectadores do filme sobre Macabea: no deleite do riso e na repulsa que a protagonista causa, esconde-se a própria imagem do público no grande espelho da realidade.

A existência desta ótica estereotipada das camadas cultas em relação às camadas populares, conforme se constata no espectador do filme de Suzana Amaral, não é um fenômeno contemporâneo, sendo passível de ser verificada tanto na literatura quanto no cinema nacionais. Para ficar restrito a apenas dois exemplos literários do século XX, é possível observar na construção do sertanejo nordestino presente em *Os sertões* (1902), de Euclides da Cunha, “a ideia de que o sertão com suas condições inóspitas produzira um homem semibárbaro, forte, mas desengonçado, cuja imagem o autor sintetizaria em um Hércules/Quasímodo” (TOLENTINO, 2001, p.66), elidindo a imagem real do sertanejo tal qual o autor havia visto em Canudos, por conta de seu olhar embaçado pelas lentes das escolas positivista e evolucionista.

Retratando não o homem nordestino, mas os caipiras do Vale do Paraíba, nalguns contos de *Urupês* (1918), enquanto fazendeiro desta região paulista, também Monteiro Lobato vale-se de uma ótica elitista, ao considerar atrasadas certas práticas de trabalho destes trabalhadores rurais, levando o escritor a generalizar a visão negativa em relação a estes homens do campo, ao criar o personagem Jeca Tatu, transformando o caboclo brasileiro no estereótipo do sujeito indolente, analfabeto ou semi-alfabetizado e simplório, tudo aquilo que representa o *outro*, e que, de certa forma, permitiu ao leitor urbano, preconceituosamente, ter um parâmetro para diferenciar-se do tão propalado atrasado mundo rural brasileiro.

Alguns anos depois, a imagem deturpada do homem rural brasileiro vinculado pelas letras, seja ele nordestino ou caboclo, consagrar-se-ia também no cinema. Premiado em Cannes, *O Cangaceiro* (1953), escrito e dirigido por Lima Barreto, com enredo inspirado em Lampião, de certa forma, ao mostrar a ferocidade de capitão Galdino, acaba generalizando para o público que a barbárie e a rudeza do cangaceiro caracterizam o atraso e o anacronismo do sertão e do homem nordestinos. A representação cinematográfica do caipira estereotipado ocorreu no filme *Jeca Tatu* (1959), protagonizado por Amácio Mazzaropi, e nos demais filmes realizados por ele, até a década de 1970, focalizando o mesmo personagem de extração rural, mas que já havia sido formatado em produções anteriores como, por exemplo, em *Candinho* (1953) e em *Chico Fumaça* (1958).

Outros filmes do período também apresentam o camponês sob este viés estereotipado, mesmo que explicitamente seus enredos não tragam esta preocupação. A título de exemplo, *Canto do mar* (1953), dirigido por Alberto Cavalcanti, *O pagador de promessas* (1960), de Anselmo Duarte e *Macunaíma* (1969), de Joaquim Pedro de Andrade, encaixam-se nesta ótica

em que o *outro* necessita, no intuito de ser aceito sem grandes resistências, trazer em si marcas estereotipadas que o espectador presume como identificadoras do sujeito estranho à órbita urbana, tal qual se observa na Macabea de Suzana Amaral.

CONCLUSÃO OU O ABRAÇO DA MORTE

À determinada altura da narrativa, o narrador antecipa o fim da história informando ao leitor que sua personagem Macabea “na certa morreria um dia como se antes tivesse estudado de cor a representação do papel de estrela. Pois na hora da morte a pessoa se torna brilhante estrela de cinema” (LISPECTOR, 1995, p. 44). A jovem feia e tuberculosa acaba morrendo atropelada e sua “hora de estrela” nada tem a ver com as artistas do cinema que admira, como Greta Garbo a quem julga “a mulher mais importante do mundo” (LISPECTOR, 1995, p.82) ou Marilyn Monroe com a qual gostaria de parecer, provocando gargalhadas e comentários jocosos de Glória, sua companheira de escritório.

No desfecho do romance, o narrador Rodrigo S.M. narra como Macabea sucumbe à morte: depois de sair da casa de Madama Carlota, aonde havia ido para ouvir as predições sobre seu futuro, a protagonista acaba sendo atropelada e, antes de morrer, agoniza silenciosamente, em meio ao capim seco da sarjeta. Na adaptação de Suzana Amaral, a morte da triste protagonista é suavizada por um delírio, em que ela, vestida de azul, corre romanticamente ao encontro de um jovem loiro, o estrangeiro “de olhos azuis ou verdes ou castanhos ou pretos” (LISPECTOR, 1995, p.97) das predições da cartomante, numa opção que Guidin considera menos traumática para o espectador, porque a “câmera de Suzana Amaral concede-lhe uma morte que lhe dignifica a vida marginal” (1994, p. 78), em lugar da crueldade descritiva do narrador. Na mesma linha de raciocínio, Nádya Battela Gotlib concorda que o filme

privilegia o retrato da pobreza e realça o sonho, transfigurando, no filme, o amarelo – cor do sumo sujo e nojento da vida – em azul: vaporosa e bonita em vestido azul, ao som de “Danúbio azul”, a moça dança ao sair da cartomante, cheia de esperança de encontrar o moço estrangeiro, rico e lindo, que é o moço que guia o Mercedes azul... que a atropela (1995, p.467).

Portanto, nessa valorização dada ao sonho em substituição à lenta agonia da personagem no romance, a adaptação cinematográfica realça a importância do cinema (ela o frequenta uma vez por mês) na vida sem horizontes de Macabea, servindo como uma compensação ilusória à sua existência falhada e vazia, constatação que permite que o conhecido verso “A vida inteira que podia ter sido e que não foi”, escrito por Manuel Bandeira, constante no poema “Pneumotórax”, seja retomado como um mote da existência falhada da protagonista, conforme observa a professora de literatura Clarisse Fukelman no prefácio da edição de *A hora da estrela* utilizada ao longo deste trabalho.

Na sua apresentação ao romance, Fukelman ressalta a atração do narrador Rodrigo S.M. pela sordidez e precariedade de sua personagem, com o intuito de ser enquanto artista “aquele que vê por detrás das máscaras, que se inclui nessa sociedade cruel e aniquiladora e que se compraz na denúncia” (FUKELMAN, 1995, p.13), além de destacar a peregrinação empreendida pelo narrador para efetuar a construção da história da moça nordestina, levando-o, no decorrer desta perambulação, a constatar que “algo poderia ter vingado, mas não vingou, o que é dito no livro, por duas vezes” (FUKELMAN, 1995, p.13), referindo-se respectivamente ao narrador e à Macabea e estabelecendo uma relação intertextual com o verso de Bandeira.

Para esta análise, importa a segunda ocorrência em que paira a lembrança do verso do autor de *Estrela da vida inteira*: o narrador conta um fato da infância de Macabea, quando esta, sob ordens da tia que a criava, tinha que varrer o chão em vez de brincar de roda com algumas meninas. A solidão e os versos da cantiga são as marcas de seu passado, e para compensar essa situação de infelicidade, a personagem “costumava fingir que corria pelos corredores de boneca na mão atrás de uma bola e rindo muito.” A gargalhada era aterrorizadora porque acontecia no passado e só a imaginação maléfica a trazia para o presente, saudade do que poderia ter sido e não foi (LISPECTOR, 1995, p.48), oferecendo ao leitor a chave para compreensão da vida falhada e irrealizada de Macabea, desde seu princípio até seu fim, quando, nos estertores da morte, em meio às pessoas que a rodeiam, sente-se importante pela primeira vez na vida: finalmente uma estrela de cinema.

Enfim, deve-se pensar na Macabea do livro e do filme como representação de uma mulher que não domina determinadas competências linguísticas do mundo que a rodeia, transformando-a, apenas na aparência, mas não na essência, em sujeito sem o domínio de todas as instâncias da palavra, a quem até mesmo o pertencimento à história oficial ou cotidiana se lhe torna proibido. Todavia, ao estabelecer seu único contato com esse mundo por intermédio da Rádio Relógio, corrompendo a pronúncia de alguns vocábulos (um dos

fatos determinantes para o riso do espectador), querendo saber do arrivista e ignorante namorado o significado e conceituação de outros, fica manifesto que a moça nordestina sem competência verbal dispõe de uma permanente curiosidade de saber, e isso lhe permite encontrar coerência e humanidade no absurdo caótico de sua vida de oprimida, constituída de outra forma de conhecimento e sabedoria que ao longo de toda sua existência revelou-se eficaz, comprovando que Macabea pertence “a uma resistente raça anã teimosa que um dia vai talvez reivindicar o direito ao grito” (LISPECTOR, 1995, p.99), assim como muitos oprimidos brasileiros que resistem à precariedade existencial como “o ralo capim de um verde da mais tenra esperança humana” (LISPECTOR, 1995, p.99).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ASSIS, Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas; Dom Casmurro*. São Paulo: Abril Cultural, 1982.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 3 ed. São Paulo: Cultrix, 1988.

COUTINHO, Afrânio; COUTINHO, Eduardo de Faria. *A literatura no Brasil*. 7 ed. rev. E atual. São Paulo: Global, 2004. v. 5.

FUKELMAN, Clarisse. Escrever estrelas (ora, direis). In LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. 23 ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995, p. 5-20.

GOTLIB, Nádía Battella. *Clarice, uma vida que se conta*. São Paulo: Ática, 1995.

GUIDIN, Márcia Lígia. *A hora da estrela: roteiro de leitura*. São Paulo: Ática, 1994.

JOHNSON, Randal. Literatura e cinema, diálogo e recriação: o caso de *Vidas secas*. In PELLEGRINI, Tânia [et al]. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Senac; São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003, p. 37-59.

LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. 23 ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.

SPERBER, Suzi Frankl. Jovem com ferrugem. In: SCHWARZ, Roberto (Org.). *Os pobres na literatura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 154-164.

TOLENTINO, Célia Aparecida Ferreira. *O rural no cinema brasileiro*. São Paulo: Ed. Unesp, 2001.

VENUTI, Lawrence. A invisibilidade do tradutor. *Palavra* 3, 1986, p. 111-134. Tradução de Jorge Wanderley de The translator's invisibility. *In: Criticism* v. XXVIII, n. 2, Spring 1986, Wayne State UP, p. 179-212.

XAVIER, Ismail. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. *In: PELLEGRINI, Tânia [et al]. Literatura, cinema e televisão.* São Paulo: Senac; São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003, p. 61-89.