

Entre Letras e Imagens: Uma Análise da Adaptação Cinematográfica de *A Hora da Estrela* e suas Implicações na Representação de Macabéa

FABÍOLA ISZLAJI DE ALBUQUERQUE (UNIVERSIDADE EÖTVÖS LORÁND, HUNGRIA)

Resumo

Este artigo analisa a novela e o filme A hora da estrela, abordando a complexidade da adaptação cinematográfica, as expectativas de fidelidade que surgem quando uma obra é adaptada e as escolhas feitas pela cineasta ao roteirizar e dirigir o longa-metragem. A hora da estrela, o último livro de Clarice Lispector, foi publicado pouco antes de sua morte em 1977 e oferece uma introspecção intensa sobre o processo criativo do narrador-autor Rodrigo S. M., além de retratar a vida pobre e solitária de Macabéa, uma jovem migrante do Nordeste brasileiro que vive na metrópole do Rio de Janeiro. Em 1985, a obra foi adaptada para o cinema por Suzana Amaral, recebendo reconhecimento em festivais nacionais e internacionais. A cineasta optou por excluir o personagem do narrador, alterando assim a narrativa e dando maior destaque à protagonista, levando para as telas a interpretação de Macabéa como a representação do povo brasileiro silenciado e invisibilizado. O artigo examina as interconexões entre as representações de Macabéa nas obras de Lispector e Amaral. A primeira seção explora a relação entre literatura, cinema e os processos de adaptação; a segunda seção dedica-se à autora Clarice Lispector, analisando a narrativa de seu último livro; e, por fim, na terceira seção, a análise se concentra na diretora Suzana Amaral, explorando sua visão cinematográfica e as escolhas que influenciaram a adaptação.

Palavras-chave: adaptação cinematográfica, expectativas de fidelidade, processo criativo, Rodrigo S. M., Suzana Amaral

A hora da estrela, o último livro escrito por Clarice Lispector, foi lançado pouco antes de sua morte em 1977. A obra apresenta uma profunda reflexão sobre o processo criativo do narrador-autor Rodrigo S. M. e descreve a vida solitária e modesta de Macabéa, uma jovem órfã originária do Nordeste brasileiro. Criada por uma tia autoritária, a jovem foi levada para o Rio de Janeiro ainda na adolescência, onde se formou em datilografia e conseguiu um emprego como datilógrafa. Em 1985, a novela foi adaptada por Suzana Amaral e exibida nas telas de cinema do Brasil e do mundo. Primeiro longa-metragem da carreira da cineasta, o filme foi celebrado e premiado por festivais de cinema dentro e fora do Brasil. O filme ainda chegou a ser escolhido pela Embrafilme para representar o Brasil no Oscar de 1986, mas não foi indicado para a premiação final. Apesar do êxito, não

evitou críticas referentes à sua infidelidade ao texto original, às quais a cineasta sempre respondeu que ela não adaptou, mas *transmutou* o livro. Uma versão digital do filme, após quatro décadas, retornou às salas de cinema brasileiras em 2024 (Franklin), reacendendo o interesse pela obra de Amaral e destacando a importância de reexaminar a relação com a obra de Lispector.

O presente estudo investiga o filme *A hora da estrela*, abordando a adaptação para o cinema e os desafios que essa transição implica, as expectativas relacionadas à fidelidade à obra literária original, as decisões da cineasta referentes ao roteiro e à direção, bem como a influência dessas escolhas na recepção e interpretação por parte do público. Suzana Amaral escolheu eliminar um dos personagens mais cruciais do livro de Clarice Lispector:

Rodrigo S. M., o narrador. Como roteirista e diretora do filme, ela teceu uma nova narrativa para a saga da jovem nordestina invisível e marginalizada sob o olhar de Macabéa como “metáfora do Brasil”, destacando a realidade brasileira e feminina contida no livro de Clarice Lispector. A análise se propõe a explorar de que maneira as interpretações de Macabéa elaboradas por Lispector e Amaral estabelecem conexões entre si e, ademais, evidenciar como a escolha da diretora em omitir o narrador-autor revelou a essência da protagonista. Distante de ser uma obra inferior à original, o filme é um exemplo talentoso de como adaptar literatura para o cinema com liberdade e profundidade.

A primeira seção do artigo aborda a intersecção entre a literatura e o cinema, examinando de que forma as teorias de adaptação interpretam e analisam as versões cinematográficas de obras literárias. A segunda seção apresenta a obra da escritora Clarice Lispector, destacando sua relevância para a literatura brasileira e percorrendo a narrativa de sua última novela. Por último, a terceira seção introduz a cineasta Suzana Amaral, explorando sua visão sobre o cinema e suas contribuições no universo cinematográfico, além de realizar uma análise das escolhas criativas da diretora para o longa-metragem, com base nas categorias expostas na seção inicial.

A literatura no cinema: adaptação

Uma das primeiras questões suscitadas quando uma obra literária é adaptada para o cinema é a fidelidade ao texto. Uma das observações mais frequentes entre o público e a crítica é: “o livro é superior ao filme.” Quando se trata dos admiradores da obra literária em questão, a fidelidade ao original costuma ser imprescindível, pois anseia-se ver na tela o que está escrito. Por meio das teorias de Ismail Xavier, Robert Stam e Linda Hutcheon, entenderemos como os debates sobre a fidelidade de um filme ao seu texto original tornaram-se ultrapassados. Além disso, definiremos o que são adaptações e como os estudos mais recentes sobre o tema podem enriquecer a análise de filmes que se baseiam na literatura.

Um dos primeiros aspectos analisados

pelos críticos é a similaridade entre o filme e o texto literário. Dessa forma, o crítico usa sua própria interpretação das obras para avaliar as possíveis deslealdades cometidas pelo cineasta (Xavier 61). Existem avaliações positivas às adaptações, mas os discursos, em sua maioria, ao invés de voltarem-se para os ganhos que a obra cinematográfica pode ter gerado, preferem olhar para o que foi deixado na passagem do original à adaptação fílmica (Stam, “Teoria e prática da adaptação” 20). André Bazin critica os que acusam a adaptação de poder causar danos à obra original junto ao público, pois quem leu e admirou o romance não muda de ideia. Já quem somente assistiu ao filme pode se interessar pelo texto original. Ele ainda menciona um aumento significativo nas vendas de livros quando um filme correspondente é lançado, o que, conseqüentemente, representa um ganho. A retórica padrão, portanto, além de considerar as adaptações cinematográficas infiéis, também as considera inferiores, já que empobrecem o original com o que deixam de fora das telas (Bazin 93).

Avaliar um filme baseia-se mais na nova experiência que proporciona do que na fidelidade ao original. Livro e filme diferem em tempo e perspectiva do autor e do cineasta. Assim, uma adaptação dialoga tanto com o texto original quanto com seu próprio contexto, atualizando o tema do livro, mesmo visando identificar seus valores (Xavier 61–62). A mudança no olhar sobre as adaptações, de cópias fiéis a novas criações dialógicas, é resultante de um processo que passa pelas teorias do estruturalismo e do pós-estruturalismo. As teorias de intertextualidade de Kristeva e Genette, baseadas no dialogismo de Bakhtin, destacam a constante troca de textualidades, não a fidelidade a um texto anterior (Stam, “Teoria e prática da adaptação” 21). A partir dessa perspectiva, “os textos são vistos como mosaicos de citações visíveis e invisíveis, sonoras e silenciosas; eles já foram todos escritos e lidos” (Hutcheon 45).

Ao abordarmos literatura e cinema, um dos aspectos cruciais é a narrativa. A narratologia valoriza a narrativa em toda a cultura, não se limitando apenas à esfera literária. Considera que as pessoas utilizam histórias como meio para compreender o mundo, não apenas em

contextos ficcionais, mas de maneira constante e em todas as esferas (Stam, “Teoria e prática da adaptação” 24). A narrativa, como forma de discurso, pode descrever o universo fictício das personagens ou abordar aspectos da narração em si, sem considerar as especificidades de cada meio (comunicação oral, texto escrito, filme, teatro, quadrinhos, novela de TV). O narrador determina o momento em que uma informação é apresentada e o meio pelo qual é transmitida. O filme, a peça de teatro, o conto e o romance compartilham uma semelhança estrutural, que se refere à maneira como os eventos e ações dos personagens são organizados. Ele afirma que qualquer narrativa pode ser dividida em fábula — a história em si, personagens e eventos em determinado tempo e lugar — e trama — a maneira como a história é apresentada ao público. Uma única fábula pode ser narrada de muitas maneiras, criando várias tramas diferentes, organizando de formas distintas os elementos da história (Xavier 64). “Narrar é tramar, tecer. E há muitos modos de fazê-lo, em conexão com a mesma fábula” (Xavier 66). As partes de uma história podem ser adaptadas para diferentes mídias, sofrendo mudanças radicais, inclusive na ordem do enredo. O ritmo, o tempo e o ponto de vista podem ser alterados, gerando diferenças significativas na história adaptada (Hutcheon 32–34).

Com base na premissa de que a adaptação envolve dois textos que teoricamente comunicam a mesma história (ou fábula), Stam propõe uma narratologia comparativa entre o romance e o filme, levantando algumas questões: “Que eventos da história do romance foram eliminados, adicionados ou modificados na adaptação e, mais importante, por quê?” (Stam, “Teoria e prática da adaptação” 39). E segue argumentando que uma análise comparativa também investiga as maneiras pelas quais as adaptações incorporam, removem ou condensam personagens. Ou seja, “que princípio guia o processo de seleção ou ‘triagem’ quando um romance está sendo adaptado? Qual é o ‘sentido’ dessas alterações?” (39).

Hutcheon traz novidade ao debate ao questionar quem é o adaptador principal na conversão para cinema e TV. A escolha óbvia seria o roteirista; porém, segundo ela, a resposta

não é tão simples. O diretor/compositor musical tem um papel crucial, intensificando emoções e influenciando a percepção dos personagens com sua música; entretanto, geralmente se baseia no roteiro, e não no texto original, para adequar a música à produção. Figurinistas e cenógrafos se inspiram no texto original, mas priorizam a visão do diretor, uma perspectiva geralmente compartilhada pelos cinegrafistas. Atores, mesmo seguindo o roteiro, podem se inspirar na obra original ao interpretar personagens literários conhecidos. O editor de filmes e TV, embora crie o todo de forma única, geralmente não é visto como o principal adaptador de uma produção, semelhante a roteiristas, compositores, designers, cinegrafistas e atores. O diretor precisa confiar nos artistas para gerir e criar novos trabalhos. O cinema é uma arte colaborativa, onde o adaptador interpreta e molda a obra considerando vários fatores. Geralmente, o diretor é visto como o principal responsável pela adaptação, apesar do roteiro ser escrito e adaptado por outra pessoa. Em filmes, o diretor e o roteirista compartilham a tarefa principal da adaptação (Hutcheon 119–24).

Adaptadores possuem razões pessoais para escolher obras a serem adaptadas e a mídia apropriada. Eles interpretam e posicionam-se em relação à obra, enquanto o público, ao valorizar a adaptação, considera seu próprio conhecimento e interpretação, além de informações sobre o adaptador (Hutcheon 133, 155). “Qualquer formulação para a pergunta ‘Por que adaptar?’ precisa levar em consideração a variedade de respostas oferecidas pelos próprios adaptadores” (156). O debate sobre adaptação também questiona se romancistas e cineastas compartilham afinidades temáticas ou estilísticas, apesar das críticas à abordagem biográfica nas artes (Stam, “Teoria e prática da adaptação” 35). As intencionalidades do adaptador são relevantes para a análise de um filme criado a partir de uma obra literária. A adaptação de romances para o cinema é influenciada pelo contexto temporal e pode ser realizada imediatamente após a publicação do livro ou até mesmo séculos mais tarde. As modificações entre a obra literária original e sua versão cinematográfica têm o potencial de

refletir diferentes ideologias e discursos sociais, seja questionando ou reforçando hierarquias relativas à classe, raça, sexualidade, gênero, religião e nacionalidade. Ademais, o cenário da narrativa pode permanecer inalterado ou ser modificado na adaptação para o cinema (Stam, “Teoria e prática da adaptação” 44–47). “Cada recriação de um romance para o cinema desmascara facetas não apenas do romance e seu período e cultura de origem, mas também do momento e da cultura da adaptação” (48). Adaptar é um ato criativo que envolve recontar e reinterpretar histórias, considerando fatores como gênero, política e histórias pessoais. É influenciada por ideologia, sociedade, história, cultura e estética (Hutcheon 152–53, 156).

Assim, tanto o cinema quanto a literatura são formas de arte que narram histórias, permitindo inovação e novas interpretações. A adaptação de um texto literário para a tela da sétima arte é um exercício de criatividade. Sob essa ótica, Suzana Amaral realizou sua transmutação e deu vida à personagem Macabéa no cinema. Transmutar também é adaptar, mas sem a preocupação em ser fiel à obra original. O roteiro surgiu de uma perspectiva íntima da cineasta, que se reconheceu em Macabéa, pois, assim como a nordestina no Rio de Janeiro, também experimentou a solidão e a desorientação na metrópole, em Nova Iorque, durante seu período de estudos em cinema nos Estados Unidos (Kâmera Livre, “Vox Populi Suzana Amaral”). Como adaptadora, nesse processo, a diretora e roteirista tornou-se a autora de uma nova obra. É possível comparar um filme inspirado em um romance e sua obra original, mas por meio de categorias que não estabelecem uma hierarquia entre ambos — o que enriquece o debate acadêmico entre cinema e literatura.

Clarice Lispector e *A hora da estrela*

A hora da estrela, nas palavras de Clarice Lispector, “é a história de uma moça que só comia cachorro-quente. Mas a história não é isso só não. A história é de uma inocência pisada, de uma miséria anônima” (TV Cultura, “Panorama”). Sobre a inspiração para a obra, ela diz:

Eu cresci em Recife, morei no Recife, me criei no Nordeste. E depois, no Rio de Janeiro tem uma feira de nordestinos no Campo de São Cristóvão e uma vez eu fui lá. E peguei o ar meio perdido do nordestino no Rio de Janeiro. Daí começou a nascer a ideia. Depois eu fui a uma cartomante e imaginei... E ela disse várias coisas boas que iam acontecer e imaginei, quando tomei o táxi de volta, que seria muito engraçado se um táxi me atropelasse e eu morresse depois de ter ouvido todas essas coisas boas. Então a partir daí foi nascendo também a trama da história. (TV Cultura, “Panorama”)

Clarice Lispector despontou como uma das vozes mais originais e influentes do modernismo brasileiro. O movimento surgiu no Brasil em 1922 como uma resposta às transformações sociais, políticas e culturais que o país vivenciou no início do século passado. Autores como Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Manuel Bandeira buscavam romper com as tradições literárias vigentes e criar uma nova forma de expressão artística que refletisse a realidade do Brasil moderno, marcando, assim, a primeira geração do movimento. A segunda geração modernista é menos inovadora e radical em questões estéticas e vai recuperar o realismo. Destacam-se escritores como Graciliano Ramos, Jorge Amado e Raquel de Queiroz. A prosa dessa fase se aproximou da linguagem coloquial e regional, explorando temas sociais e políticos de forma profunda. O grande foco foram os romances regionalistas e urbanos.

A escritora está associada à terceira geração do modernismo, também conhecida como geração de 1945. De acordo com Massaud Moisés (405–05), a prosa de ficção passou por mudanças nesse período, com uma preocupação maior com a estrutura e a forma. Clarice Lispector e Guimarães Rosa se destacaram nesse cenário, elevando a prosa a um patamar mais alto que a poesia em termos de renovação e impacto duradouro. A escrita introspectiva e poética de Lispector, aliada a uma profunda reflexão sobre a existência humana, conquistou leitores e críticos em todo o mundo. A obra da escritora se destaca pela experimentação formal, pela introspecção

psicológica e pela linguagem inovadora. Para Benjamin Moser, autor de uma das biografias de Lispector mais lidas dentro e fora do Brasil, a escritora “revolucionou a língua portuguesa no Brasil” (TV Cultura, “Clarice 100 anos”). *Perto do coração selvagem*, seu primeiro romance, foi publicado em 1944. Elogiado pela crítica especializada, logo foi comparado ao espírito e à técnica de James Joyce e Virginia Woolf (Bosi 424). Além disso, também conquistou grande apreciação do público. A partir daí, ela se tornou uma das escritoras mais importantes da literatura brasileira.

Nascida em 10 de dezembro de 1920, na cidade de Tschetchelnik, na Ucrânia, aos dois meses de idade imigrou para o Brasil com a família. Chegaram ao país, passaram pouco tempo em Maceió, Alagoas, e se estabeleceram em Recife, Pernambuco. Aos quatorze anos, já após o falecimento da mãe, Lispector e a família mudaram para o Rio de Janeiro. A escritora teve uma infância marcada por mudanças e desafios, mas desde cedo demonstrou um talento ímpar para a literatura. O primeiro romance foi escrito aos dezessete anos, mas só publicado anos mais tarde. Aos dezenove anos, ingressou no curso de Direito da Universidade Federal do Rio de Janeiro e começou a se dedicar mais intensamente à escrita.

Além de seus contos e romances, Lispector também escreveu crônicas, embora não fosse sua forma preferida de expressão. Em seus textos publicados no *Jornal do Brasil* de 1967 a 1973, a autora revela pensamentos, emoções e reflexões, oferecendo ao leitor uma visão de sua obra. Apesar de abordar diversos temas do cotidiano, Clarice Lispector fala predominantemente de si mesma, como se estivesse criando ficção, o que torna suas crônicas tão peculiares. Também usava sua escrita para atuar contra a ditadura militar (Moisés 406–07). De acordo com Florencia Garramuño, “as crônicas que nessa época ela publicava no diário carioca *Jornal do Brasil* (grifo do autor) contêm várias referências contrárias a algumas das leis promulgadas pela ditadura [...]” (Garramuño 173).

Em seus romances e contos, Lispector abordou a condição feminina de maneira incisiva, evidenciando a subjetividade das mulheres

e questionando os papéis tradicionalmente impostos a elas pela sociedade. Explorou a interioridade das mulheres, suas angústias, desejos e a busca por autonomia. Ainda que Clarice Lispector não se engajassem diretamente com o movimento feminista, sua obra contribuiu significativamente para o debate sobre gênero, emancipação e liberdade individual. Por isso, ela é frequentemente celebrada como uma voz precursora de temas caros ao feminismo, influenciando escritoras e pensadoras brasileiras como Marcia Leite (*Clarice Lispector: Uma escrita da diferença*), Tania Carvalho (*Assim como Clarice*), Ana Cristina Rodrigues (*Clarice e o feminismo*), Luciana Nunes Leal (*Entre o silêncio e a palavra: A influência de Clarice Lispector*), e a francesa Hélène Cixous (*A hora de Clarice Lispector*).

Lispector recebeu muitas críticas ao longo de sua carreira por não abordar temas sociais. Mas, segundo Gotlib, *A hora da estrela* extrapola a temática social recorrente na literatura brasileira dos anos 1930. A novela, uma versão dos anos 1970 do chamado “romance nordestino,” ultrapassa a indignação pela injustiça social enfrentada pelos nordestinos. Proporciona uma reflexão crítica sobre a representação cultural, questionando a função do intelectual que busca representar esse extrato, indo além da mera crítica e da comovente perplexidade (Gotlib 188). Publicada em 1977, pouco antes da morte da autora, a novela revela a genialidade e a sensibilidade presentes na escrita de Lispector. Sobre a obra, a escritora e filósofa francesa Hélène Cixous, uma das primeiras estudiosas internacionais da obra de Lispector, escreve:

Há um texto que é como um salmo discreto, uma canção de graças à morte. Este texto se intitula *A hora da estrela* (grifo do autor). Clarice Lispector escreveu-o quando ela já quase não era mais ninguém sobre a terra. Em seu lugar imenso, abria-se a grande noite. Uma estrela menor que uma aranha passeava ali. Essa coisa ínfima, vista de perto, mostrava-se uma criatura humana minúscula, que pesava talvez trinta quilos. Mas, vista a partir da morte, ou a partir das estrelas, era tão grande como qualquer coisa no mundo e tão importante como qualquer pessoa

mais importante ou sem importância de nossa Terra. Essa pessoa ínfima e quase imponderável se chama Macabéia: o livro de Macabéia é extremamente fino, tem a aparência de um pequeno caderno. É um dos maiores livros do mundo. (Cixous 132)

E assim Lispector inicia sua última narrativa: “Tudo no mundo começou com um sim. Uma molécula disse sim à outra molécula e nasceu a vida” (Lispector 47). Tudo começa com um ato de vontade e afirmação, um sim. A consciência humana, paradoxalmente, possibilita a busca pelo sentido da vida, ao mesmo tempo que gera dúvidas e a sensação de falta. O narrador-autor expõe sua angústia em relação à dualidade da natureza humana e à busca constante por respostas (Fukelman 198). A narrativa acompanha a história de Macabéia, “uma moça pobre de Alagoas, o estado onde os Lispector se estabeleceram ao chegar ao Brasil, e que migrou, como os Lispector e tantos milhões de outros, para a metrópole do Rio de Janeiro” (Moser 582). Para Gotlib:

Trata-se, pois, de uma história que postula uma questão decisiva, tal como a vida; uma questão de vida ou morte. Neste sentido, *A hora da estrela* (grifo do autor) — hora da extrema miséria e glória de cada um — serve tanto para Clarice quanto para os que são seus personagens: o narrador que escreve a história; e a personagem desta história que ele conta. (Gotlib 185)

Clarice Lispector mergulha na alma da protagonista, revelando sua solidão, sua simplicidade e sua busca por sentido em meio a uma realidade árida e cruel. A escritora recria personagens em um contexto de profunda incerteza, não apenas a jovem nordestina, mas também o narrador-autor. Este ser divaga, tem excesso de confiança e medo diante do poder das palavras. Entretanto, é capaz de passagens extremamente belas e precisas, como em suas reflexões sobre a natureza e a existência humana (Tóibín 168): “Quero acrescentar, à guisa de informações sobre a jovem e sobre mim, que vivemos exclusivamente no presente pois sempre e eternamente é o dia de hoje e o dia de amanhã será um hoje, a eternidade é o estado das coisas neste momento” (Lispector

53).

A linguagem utilizada pela autora é marcada pela experimentação e pela profundidade psicológica. Ela brinca com a estrutura narrativa, mesclando a voz do narrador com reflexões metaficcionalis, como nesta frase colocada entre parênteses no meio da narrativa: “(Quanto a escrever, mais vale um cachorro vivo.)” (Lispector 67). A narrativa se desenvolve entrelaçando as histórias de Macabéia, do narrador-autor e da escrita, promovendo reflexões sobre o ato de escrever e a linguagem como personagem em crise; aborda o embate entre o escritor moderno e a condição da população brasileira; ironiza a dificuldade de inserção do escritor na sociedade; e desmascara o preconceito contra escritoras mulheres (Fukelman 200–01). Nas palavras de Rodrigo S. M., o narrador-autor: “[...] também eu não faço a menor falta, e até o que escrevo um outro escreveria. Um outro escritor, sim, mas teria que ser homem porque escritora mulher pode lacrimejar piegas” (Lispector 49). Lispector provoca com o chiste. Para Hélène Cixous, a escolha de um autor homem faz parte de uma distância necessária entre Lispector e Macabéia:

Para chegar a falar o mais proximamente dessa mulher que ela não é, que nós não somos, que eu não sou, e que provavelmente, como conta Clarice em certo momento, ela teve de encontrar por acaso na rua indo ao mercado, foi preciso que Clarice fizesse um exercício sobre-humano de deslocamento de todo o seu ser, de transformação, de afastamento de si mesma, para tentar aproximar-se desse ser tão ínfimo e tão transparente. E o que fez ela para tornar-se suficientemente estranha? O que ela fez é ser o mais outra possível de si mesma, e isso resultou nesta coisa absolutamente notável: o mais outra possível era passar ao masculino, passar por homem. (Cixous 135)

A trama traz à tona questões como a marginalização social e a efemeridade da existência humana. O narrador-autor oscila entre divagações sombrias sobre a existência e Deus e uma perambulação quase cômica em torno de sua personagem, Macabéia. Ele demonstra piedade e simpatia por ela, mas também está

consciente das artimanhas necessárias na escrita de ficção. Fica difícil decidir quem é mais digno de pena, se Macabéa ou o narrador. O texto de Clarice Lispector transita entre a descrição da personagem e da cena, passando por reflexões sobre vida, morte, tempo e Deus. Ela revela uma profunda consciência da tragédia da existência, mas também reconhece a vida como uma comédia. O Brasil real se mescla com o Brasil imaginário, criando um universo rico em palavras e imagens (Tóibín 169). A narrativa se solidifica ao explorar a história do Nordeste por meio de personagens como Macabéa e Olímpico (Fukelman 206). Abrindo um diálogo com a literatura brasileira, Clarice “reescreve assim a famosa frase de Euclides da Cunha — ‘O sertanejo é, antes de tudo, um forte’ — para ‘O sertanejo é antes de tudo um paciente. Eu o perdoo’” (Fukelman 206).

“Macabéa. — Maca o quê? — Béa, foi ela obrigada a completar. — Me desculpe, mas até parece doença, doença de pele” (Lispector 73). Olímpico queria saber o nome da moça que acabara de conhecer. A nordestina não sabia a origem de seu nome, mas sabia que veio de uma promessa feita pela mãe a Nossa Senhora da Boa Morte, uma santa bastante adorada no Nordeste brasileiro. A promessa foi feita com o objetivo de garantir sua sobrevivência além do primeiro ano de vida: “nascera raquítica, herança do sertão” (Lispector 61). No sertão, a extrema pobreza tornava desafiador para as crianças sobreviverem, dada a alta taxa de mortalidade infantil antes do primeiro aniversário. Ela era um exemplo de resistência. Sobrevivera ao sertão. Mas, aos dois anos de idade, ficou órfã: “lhe haviam morrido os pais de febres ruins no sertão” (61), e teve que ir morar com sua única tia em Maceió, capital do estado de Alagoas. Era muito maltratada pela tia, a mesma que a levou para o Rio de Janeiro ainda adolescente, pagou-lhe um pouco de curso de datilografia e arrumou-lhe um emprego de datilógrafa. Com a morte da tia, sua única parente, não havia mais ninguém.

Macabéa, a nordestina alagoana de dezenove anos, feia, magra, frágil e desamparada, desperta a compaixão do leitor. Sua falta de perspectivas e sua dificuldade em se comunicar com o mundo ao seu redor a tornam um retrato da alienação e

da invisibilidade social. A trajetória de Macabéa é marcada por encontros e desencontros, revelando a dureza da vida nas camadas mais desfavorecidas da sociedade brasileira. Seu namorado, Olímpico, é também do Nordeste, oriundo da Paraíba. Trabalha como metalúrgico, porém aspira a ser deputado e ostentar uma boca repleta de dentes de ouro. Trata Macabéa com uma indiferença cruel. A presença dele na vida da protagonista evidencia como as relações interpessoais podem ser brutais, como no momento em que ela diz que seu maior desejo na vida era “ser artista de cinema” (Lispector 82). Olímpico então responde que ela “tem cor de suja. Nem tem rosto nem corpo para ser artista de cinema” (82). Ou quando termina o namoro com ela e diz: “Você, Macabéa, é um cabelo na sopa. Não dá vontade de comer. Me desculpe se eu lhe ofendi, mas sou sincero. Você está ofendida?” (88). Ao longo da narrativa, este padrão permeia as interações entre o casal. Quando Macabéa tenta compartilhar o que ouviu na Rádio Relógio, a estação que escuta diariamente, expressar seus sentimentos ou buscar respostas para suas indagações, é a Olímpico que ela recorre. Entretanto, recebe em troca respostas que a humilham, diminuem e silenciam. Olímpico a silencia. A jovem, quase muda, com pouca compreensão da vida e de seus próprios sentimentos, é constantemente reprimida pelo namorado, a quem ela considera um conhecedor do mundo. Contudo, ele precisa mentir o próprio nome para afirmar sua identidade numa sociedade na qual ele sabe ser tão insignificante quanto Macabéa. Olímpico de Jesus Moreira Chaves mentiu, pois “tinha como sobrenome apenas o Jesus, sobrenome dos que não têm pai” (Lispector 74).

Glória é a colega de trabalho de Macabéa, uma mulher forte e determinada que contrasta com a fragilidade da protagonista. A relação entre as duas personagens revela as disparidades sociais e as dificuldades de comunicação entre indivíduos de realidades tão distintas. Segundo Gotlib, Macabéa é retratada pelo narrador como inapta para a vida, ocupando um lugar único em seu círculo social. Glória, apesar de sua atenção cuidadosa com Macabéa, anseia pelo casamento com Olímpico. Ao conhecê-la, ele decide deixar a namorada. Seu chefe,

Raimundo, exige dela habilidades que não possui. O médico frustrado, irritado pela sua incapacidade de aliviar a pobreza de Macabéa, evidencia sua má sorte. As colegas de quarto mal tentam contato com ela. Para as outras pessoas, pelas quais ela passa na cidade grande, ela é invisível (Gotlib 189–90). Madame Carlota, a cartomante “que lhe vende ilusões, dá a última cartada: o sonho de um casamento feliz, de um happy end (grifo nosso) nos moldes do ‘gran finale’ ultrarromântico, apressando, assim, o fatal atropelamento da infeliz personagem” (Gotlib 189).

A cartomante é um dos elementos simbólicos que permeiam a narrativa, representando a busca de Macabéa por respostas para os enigmas de sua existência tão incompetente. Sua figura sugere a presença do sobrenatural e do destino na vida da protagonista, adicionando uma camada de mistério e de fatalidade à história. Todo este cenário adquire uma nuance extremamente peculiar ao levarmos em conta que a cartomante é uma antiga prostituta. Ou seja, Macabéa é até mesmo privada de uma revelação digna, pois quem, em teoria, seria responsável por tal revelação, é uma impostura. Por fim, a morte, “que é nesta história o meu personagem predileto” (Lispector 108), é o personagem-sombra que paira sobre Macabéa e que a acompanha em sua jornada rumo ao desconhecido. A morte simboliza a finitude e a fragilidade da vida, confrontando a protagonista com a sua própria mortalidade e com a inevitabilidade do seu destino. A jovem nordestina, que sonhava ser estrela de cinema, encontra na estrela reluzente do Mercedes amarelo páginas e páginas de uma história que caminha para o fim e não para o começo. Macabéa morre em posição fetal, “pois ela nascera para o abraço da morte” (Lispector 108). A moça, no fundo “não passara de uma caixinha de música meio desafinada” (Lispector 110).

Suzana Amaral e sua adaptação para o cinema

A cineasta Suzana Amaral era admiradora dos textos de Clarice Lispector. Havia lido todos os livros da escritora quando decidiu adaptar

um deles para a tela grande. Em uma de suas muitas entrevistas à televisão brasileira, décadas depois de lançar o filme, Amaral contou como foi a escolha de qual obra da escritora adaptar. Segundo ela, olhando para uma prateleira com os livros de Lispector, escolheu o mais fininho (TV Brasil, “Suzana Amaral”). A pequena novela, tão franzina como Macabéa, era *A hora da estrela*.

A hora da estrela foi o primeiro longa-metragem de Suzana Amaral. Nascida e criada em São Paulo, casou-se jovem e teve nove filhos. Chegou a ingressar no curso de Letras, mas não concluiu. Gostava de literatura e de escrever contos e poesias, mas nunca publicou. Em 1968, com quase quarenta anos de idade, decidiu estudar cinema, o que sempre a atraiu desde criança e adolescente, e ingressou na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). Terminado o curso, foi professora na mesma instituição em que se formou e iniciou seu trabalho na TV Cultura, onde ficou por dezoito anos. No longo período em que esteve na emissora, trabalhou em telejornal como repórter de rua, fez alguns programas especiais e seguiu para a produção e direção de documentários e curtas-metragens. Entre 1976 e 1979, fez mestrado em direção de cinema na Universidade de Nova Iorque. Em 1979, produziu e dirigiu seu filme de tese, o documentário *Minha vida, nossa luta*, um filme que retrata a luta de uma mulher para manter uma creche na periferia de São Paulo. A cineasta dirigiu e produziu mais dois longas-metragens ao longo de sua carreira, também adaptados de obras literárias e premiados: *Uma vida em segredo* e *Hotel Atlântico*. Reconhecia-se como uma boa diretora de atores. Também foi professora no curso de cinema da Fundação Armando Alvares Penteado — FAAP (TV Sesc). Faleceu aos 88 anos de idade em 25 de junho de 2020.

Suzana Amaral não se considerava nem de esquerda e nem de direita, mas via sua arte como meio para seu ativismo político e social. Porém, apesar de seu engajamento, nunca foi alvo de censura por parte dos órgãos de controle estatal (Kâmera Livre, “Suzana Amaral”). A democracia brasileira sofreu um golpe militar em 1º de abril de 1964 e, a partir de 1968, o

controle sobre os meios de comunicação tornou-se ainda mais rigoroso. Documentários e curtas-metragens feitos para a televisão, como os que ela produzia, por exemplo, tinham que ter seus conteúdos aprovados pelos órgãos de censura. Da mesma forma, Clarice Lispector manifestava suas opiniões sobre questões sociais e políticas por meio de suas crônicas no *Jornal do Brasil*. Embora a censura também afetasse os periódicos, a escritora, assim como a cineasta, não foi censurada. É interessante destacar que, embora as crônicas da autora tenham conseguido escapar dos órgãos de censura, sua participação em manifestações públicas contrárias ao regime resultou em registros de vigilância na polícia política da época, revelados recentemente pela biógrafa Teresa Monteiro (672–73).

Embora Amaral nunca tenha se estabelecido como escritora ou publicado algumas de suas histórias e poesias, a cineasta e a romancista compartilhavam uma afinidade pela escrita (TV Sesc). Foi Amaral quem escreveu o roteiro final do filme *A hora da estrela* (Heco). Segundo a cineasta, adaptar o livro foi um trabalho “de remexer dentro da alma de Clarice Lispector, remexer dentro da minha alma, pra ver o que havia de identidade entre a minha alma e a dela. E havia muita coisa [...]” (Kâmera Libre, “Suzana Amaral”). Indagada sobre por que adaptar Clarice Lispector, uma escritora de linguagem considerada difícil e, para alguns, impossível de ser levada para o cinema, Amaral respondeu que gostava do difícil e que parte da escolha vinha de sua rebeldia (Kâmera Libre, “Suzana Amaral”). “Não foi fácil adaptar Clarice, mas acho que é muito da minha personalidade” (Kâmera Libre, “Suzana Amaral”).

O desejo de adaptar *A hora da estrela* surgiu em 1978, logo após a morte de Lispector, quando leu a novela e ainda fazia o mestrado nos Estados Unidos. À procura de um livro, de uma história, para preparar seu primeiro longa-metragem, Amaral disse que a visão que teve de Macabéa foi muito forte (Kâmera Libre, “Suzana Amaral”). Foi algo como “uma inspiração com I maiúsculo, muito grande [...] uma necessidade [...]. Eu li Macabéa e imediatamente eu tive vontade de fazer essa história [...]. Foi uma coisa muito de mim mesma para mim mesma” (Kâmera

Libre, “Suzana Amaral”). Ela chegou a dizer, na mesma entrevista, que se sentiu um pouco Macabéa no tempo em que esteve nos Estados Unidos estudando cinema. Uma mulher sozinha, meio perdida na cidade grande. Para a cineasta, “[...] nós somos todas um pouco Macabeás, nós temos assim um pouco de inferioridade, um pouco de medo, insegurança [...]. As Macabéas do mundo todas se identificaram com ela. [...] É uma coisa estranha, mas tem em toda mulher uma Macabéa” (Kâmera Libre, “Suzana Amaral”). Além do amor à primeira vista que disse ter sentido por Macabéa, houve também uma identificação com a protagonista (Kâmera Libre, “Suzana Amaral”). A identificação inicial com a escritora, seguida pela conexão com Macabéa, culminou na adaptação cinematográfica.

No programa de entrevistas *Vox Populi*, transmitido em 1986 pela TV Cultura, o escritor e jornalista Caio Fernando Abreu afirmou que no filme “Macabéa aparece como um símbolo do Brasil, como ela mesma sendo o Brasil, esse Brasil feio, burro, com fome que anda pelas ruas meio desempregado, meio perdido” (Kâmera Libre, “Suzana Amaral”). Ele destacou que isso não aparece tão bem na novela de Lispector e questionou Amaral sobre “até que ponto essa imagem da Macabéa como Brasil foi intencional no filme” (Kâmera Libre, “Suzana Amaral”). A cineasta reconheceu que foi intencional: “Macabéa pra mim tem cara de Brasil. É o homem, é a mulher que você encontra atravessando o viaduto, nas esquinas, indo nos botecos” (Kâmera Libre, “Suzana Amaral”). Para ela, a realidade do Brasil e da mulher brasileira está no livro e no filme, pois todo brasileiro tem um lado pobre, carente e subdesenvolvido dentro de si e a decisão de levar isso para o filme “foi consciente e deliberada” (Kâmera Libre, “Suzana Amaral”). Também fez referência ao prefácio de Eduardo Portella da primeira edição de *A hora da estrela* de 1977, em que ele diz que “a moça alagoana é um substantivo coletivo” (Kâmera Libre, “Suzana Amaral”).

Em entrevista concedida ao *Memória do Cinema* em 2012, Amaral defendeu que a história de Macabéa representa o período da repressão vivenciado no país, que se estendeu até a década de 1980, e declarou que quando leu o livro pela primeira vez descobriu em

Macabéa “a metáfora do Brasil” (Heco). Em *A hora da estrela*, na dedicatória do autor, Clarice Lispector expressa que a “história acontece em estado de emergência e de calamidade pública” (Lispector 46). Obra literária e fílmica encontram-se no mesmo recorte histórico do país. O livro foi escrito e publicado antes da promulgação da Lei da Anistia [1] em 1979, e o filme foi produzido entre 1984 e 1985, ano em que o Brasil viu a ascensão de seu primeiro presidente civil após 21 anos de uma ditadura militar. No entanto, não se pode afirmar que os anos que distanciam as duas obras representam a divisão entre dois Brasis. A construção da Nova República democrática ainda estava em seus estágios iniciais e só seria oficializada com a Constituição de 1988. Assim, ao levar a Macabéa de Lispector para as telas, a cineasta também levou a representação de um povo silenciado e invisibilizado por anos em uma ditadura que censurou, perseguiu, torturou e matou brasileiros que ousaram se opor ao regime.

Suzana Amaral gostava de adaptar obras literárias para o cinema. Todos os seus longas-metragens e projetos, ainda que não concluídos, foram adaptações de romances. Segundo ela, trabalhar com textos já escritos “é mais cômodo para dirigir os atores” (Heco). Sua maior preocupação em um filme era com os atores e a câmera. A primeira orientação que dava aos atores era para lerem o livro e extrair de lá a essência do personagem que iriam interpretar (Heco). A abordagem da cineasta responde à questão proposta por Linda Hutcheon sobre se os atores podem ser vistos como adaptadores (Hutcheon 120). Nesse contexto, enquanto diretora e roteirista do filme *A hora da estrela*, ela moldou os personagens com base na interpretação individual de cada ator. Isso os torna, de certa forma, cocriadores da obra cinematográfica. Nas palavras da cineasta:

Eu não adapto, eu transmuto. Eu transformo os livros. [...] Vou no cerne do livro [...]. Eu entro no espírito do livro e a partir do espírito do livro e dos fatos mais importantes eu faço uma recriação. Não tenho respeito nem escrúpulo nenhum. [...] A própria Clarice dizia que as palavras

não importam, o que importa é o que está atrás das palavras. (TV Sesc)

A perspectiva de Suzana Amaral, quanto ao cerne da obra, alinha-se com a de André Bazin, que defende que “a boa adaptação deve conseguir restituir o essencial do texto e do espírito” (Bazin 96). Segundo ela, o que a interessou para escrever o roteiro foi “o sussurro de Clarice, o sussurro de Macabéa que estava presente dentro das palavras, no meio das palavras” (Kâmera Livre, “Suzana Amaral”). Ela faz alusão à frase da autora em *A hora da estrela*: “os fatos são sonoros, mas entre os fatos há um sussurro. É o sussurro que me impressiona” (Lispector 58). Clarice Lispector escolheu o narrador-personagem Rodrigo S. M. para contar a história de Macabéa. Amaral eliminou Rodrigo porque achou “que o narrador era chato” (Amaral, “A hora da estrela” 25), queria começar a história de forma simples e direta, “sem nenhuma intelectualização” (Amaral 25). E declarou: “eu queria contar a história eu mesma” (25). Ela então decidiu criar um filme realista seguindo uma sequência linear. O que não significa que ela não tenha escutado o “sussurro” (Lispector 58) por trás das palavras de Rodrigo S. M., “na verdade Clarice Lispector” (Lispector 45), para criar a versão cinematográfica de Macabéa. E assim, a cineasta criou um filme “parco e singelo demais” (Lispector 49) como a jovem nordestina.

Segundo Robert Stam, “a escolha básica de Amaral também assume uma dimensão de gênero” (*A literatura através do cinema* 323). A diretora do filme substituiu o narrador masculino do romance, o masculino associado a traços como objetividade e distância, e assumiu essa função narrativa (323). Assim como Clarice Lispector, a cineasta não se considerava uma ativista do feminismo; entendia que o feminismo era ela fazendo as coisas que queria fazer independentemente de ser mulher: “eu ponho o feminismo na minha vida” (Kâmera Livre, “Suzana Amaral”). É importante salientar que o primeiro roteiro para o filme foi elaborado pelo argentino Alfredo Oroz. Inicialmente, ela optou por não assumir a tarefa de escrita, contratando-o para o serviço. No entanto, após avaliar a versão produzida por Oroz, ela

percebeu que o resultado não estava de acordo com suas expectativas, decidindo, então, reescrever o roteiro por conta própria. A diretora e roteirista parece não ter se intimidado com a profecia de Rodrigo S. M. de que mulher “pode lacrimejar piegas” (Lispector 49) ao contar a história de Macabéa. Suzana Amaral e sua câmera cinematográfica tornaram-se as novas narradoras da história.

A invisibilidade de Macabéa é ainda mais cruelmente materializada na tela do cinema, seja nas cenas em que ela perambula solitária pela cidade, ou nas conversas com seu namorado Olímpico, que mal a reconhece com seu olhar. Em 1986, quando questionada pelo professor e cineasta Jean-Claude Bernadet acerca da crueldade imposta à personagem Macabéa no filme, Amaral afirmou que tal crueldade de fato existe. Tal aspecto pode ser observado no penteado e no figurino escolhidos para a personagem, bem como na direção dada à atriz Marcélia Cartaxo (Kâmera Livre, “Suzana Amaral”). Mas, segundo a cineasta:

[...] é uma continuação da crueldade de Clarice Lispector em relação à Macabéa. A própria Clarice foi muito cruel com a Macabéa, a vida foi cruel com a Macabéa, a cidade foi cruel com a Macabéa, as raízes dela são cruéis com ela [...]. A realidade brasileira é que é cruel com a Macabéa [...] (Kâmera Livre, “Suzana Amaral”)

A rejeição de Suzana Amaral pelo narrador está ligada à reflexividade da obra (Amaral, “A hora da estrela” 25). Como Stam define, essa reflexividade muitas vezes assume uma forma psicologizada na obra de Clarice (*A literatura através do cinema* 323): “seus romances funcionam através do desdobramento da vida interior do personagem. Na adaptação de Amaral, ao contrário, a interioridade só é percebida por sinais externos” (323). Para a cineasta, “a lógica cinematográfica pressupõe uma recusa da reflexividade, descartada como ‘estática’ e ‘ruído’ supérfluos que nos distraem daquilo que realmente importa: a história” (324). Assim, a concepção estético-narrativa do filme apresenta uma grande diferença em relação à

novela de Clarice Lispector (324). Ao analisar o aspecto estético do filme, o autor salienta que:

A câmera geralmente não chama atenção para si, e o filme tampouco adia artificialmente a entrada da protagonista. [...] A história também não encontra dificuldade em ‘dar partida’. Na novela descobrimos o nome da heroína somente na página 43, quase na metade do livro, enquanto no filme ficamos sabendo seu nome imediatamente. (324)

No romance, Macabéa é retratada através de suas experiências físicas, não por avaliações externas como “ingênua”. Sua definição é baseada em percepções corporais, como urinar, tossir, menstruar e outros gestos brutos. Ela não tem controle sobre suas funções corporais e nem mesmo consegue se masturbar sem provocar uma tosse, simbolizando uma desconexão com seu próprio corpo. No entanto, Macabéa tem breves momentos de êxtase, emocionando-se com música, arco-íris e uma flor vermelha. Seu júbilo é retratado no filme pela dança com um lençol como vestido de noiva (Stam, *A literatura através do cinema* 325).

A cena mencionada por Stam é um dos momentos mais tocantes de Macabéa no filme. Ela dança, envolta em um lençol branco, girando pelo quarto da pensão ao ritmo de *Danúbio Azul*. Eventualmente, ela se senta na cama e se observa no espelho. Levanta-se, aproxima-se mais do espelho e, então, usa o lençol como se fosse um grande véu branco. Nesse instante, a música *Danúbio Azul*, que tocava no seu rádio, começa a ser substituída por uma trilha sonora que remete a um clima de suspense. Macabéa, olhando-se no espelho, define-se: “sou datilógrafa, virgem e gosto de Coca-Cola.” A música *Danúbio Azul* continua tocando em segundo plano, sobrepondo-se à música de suspense, porém agora com a melodia de uma caixinha de música sendo aberta. A referência é à última descrição que o narrador faz de Macabéa, ao final do romance: “No fundo, ela não passara de uma caixinha de música meio desafinada” (Lispector 110). A cena parece ser o prelúdio do desfecho trágico de Macabéa, como o “‘gran finale’ seguido de silêncio” (Stam, *A*

literatura através do cinema 48) anunciado pelo narrador no início do romance. Em seguida, Macabéa passa por uma vitrine e avista um vestido de noiva. Ao tentar imitar uma noiva, ela se posiciona em frente ao vestido. Mais tarde, enquanto passeia pelo parque, ela se senta em um banco, segurando uma flor vermelha no colo, como se fosse um buquê. É nesse momento que ela conhece Olímpico.

Amaral usa vários recursos, como o mencionado anteriormente, para construir sua narrativa mantendo a “voz” do narrador. Observamos que ela escolhe entender o que se esconde atrás das palavras de Lispector. Entretanto, Stam apresenta um ponto de vista segundo o qual a narrativa do filme, de fato, perde a perspectiva de classe sem a presença do narrador. Ficamos mais focados na história da mulher trabalhadora do que na perspectiva burguesa do narrador. Essa abordagem pode ser vista como menos elitista, pois promove a identificação com a personagem de classe inferior. Entretanto, isso minimiza as diferenças sociais entre o narrador e a personagem (Stam, *A literatura através do cinema* 326). Segundo o autor:

A narração ‘impessoal’ do filme exhibe a diferença social de Macabéa ao revelar que ela não consegue atender às normas burguesas de comportamento socialmente correto, normas que não precisam ser formuladas porque elas foram internalizadas pelo público de classe média que julga os personagens de acordo com elas. (326)

Uma das modificações realizadas por Amaral se refere ao desfecho envolvendo Glória e Olímpico. No romance, Glória é assertiva ao afirmar que a cartomante previu que Olímpico seria dela (Lispector 96). No longa-metragem, a cartomante prediz que, como penitência pelos seus abortos, Glória deveria seduzir o namorado de uma colega, garantindo que este homem seria seu para sempre se tivesse sucesso. Ela então conquista o namorado de Macabéa, mas, após conhecer um amigo de seu pai durante um almoço em sua casa — onde Macabéa também estava presente — ela desiste de Olímpico. Os

momentos finais do filme mostram Olímpico rejeitado por Glória e em busca de Macabéa. Essa era uma das projeções de Madame Carlota que, embora não se concretize na novela, se materializa no filme.

Durante a entrevista concedida ao programa *Vox Populi* em 1986, a cineasta foi questionada sobre o desfecho do filme. O jornalista, de maneira provocadora, afirmou que o final se assemelhava a um clichê comum em filmes românticos, no qual a “mocinha” caminha em direção ao “príncipe encantado” (Kâmera Livre, “Suzana Amaral”). Ela respondeu que “queria transmitir uma coisa e outra” (Kâmera Livre, “Suzana Amaral”). Ou seja, a previsão da cartomante e o final da novela de Lispector. Então, optou pela cena de Macabéa atropelada sozinha no chão e o final em direção ao “príncipe” em câmera lenta, como uma estrela de cinema (Kâmera Livre, “Suzana Amaral”). Já em 2012, em uma outra entrevista, ela admitiu que era budista e acreditava que a morte não é o fim. Então, Macabéa correndo em direção ao “príncipe” foi uma continuação, ela quis dar uma continuidade usando o que a cartomante tinha dito a ela. Ela morre, mas realiza o encontro impossível (Heco). Segundo a Amaral, “foi pra outra vida!” (Heco). Nesta vida alternativa, ela não desejaria mais o Olímpico e correria para os braços de seu belo e próspero amor estrangeiro. O conceito da cineasta engajar-se na ludicidade proposta pela escritora é intrigante. Clarice Lispector compartilhou a experiência de uma consulta a uma cartomante que fez previsões otimistas para seu futuro. No entanto, enquanto retornava para casa de táxi, ela se viu mentalmente sendo atropelada por um táxi, refletindo sobre a possibilidade de que nada daquelas boas notícias se concretizasse e que, de repente, sua vida chegasse ao fim (TV Cultura, “Panorama”). Este foi um dos motes para *A hora da estrela*. Amaral então devolve a brincadeira para Lispector, como se questionasse: e se Macabéa não fosse atropelada?

A versão cinematográfica de *A hora da estrela* não se passa no Rio de Janeiro, mas em São Paulo. A diretora confirmou que a escolha se deu por questões financeiras. A ideia original era filmar na capital fluminense, mas não se tornou

viável. Havia também uma tentativa de gravar a cena do zoológico no Rio, porém, devido ao orçamento limitado do filme, todas as cenas foram filmadas na capital paulista. Para resolver essa questão, Suzana Amaral afirmou que optou por planos mais fechados que não pudessem identificar tão claramente que era São Paulo, mas que ficasse evidente para o público que era uma cidade grande (Amaral, “A hora da estrela” 28). Segundo ela, a inspiração sobre as locações externas veio dois meses antes das gravações do filme, quando fez um documentário para a TV Cultura sobre o bairro do Brás chamado *Próxima parada: estação metrô*. A arquitetura do local era favorável, e as pessoas que lá transitavam e residiam contribuíam ainda mais para essa atmosfera, já que o bairro era um importante reduto nordestino naquela época. Para a diretora, o nordeste estava lá (Kâmera Livre, “Suzana Amaral”).

Conforme observamos, a adaptação realizada por Suzana Amaral promoveu alterações significativas que eliminaram o narrador e descartaram a metaficção da obra de Clarice. Além disso, ocorreram modificações no enredo dos personagens, houve uma mudança de cenário sem a respectiva referência, e ela ainda se empenhou em manter as referências do narrador em seu enredo. Mesmo aclamado e premiado, o longa-metragem não escapou de críticas sobre a adaptação. Luiza Lobo, em seu texto sobre o filme e a novela, escreveu que “ao ser retratado na tela, este enredo [do livro] (grifo do autor) ignora a riqueza da narração, de certos diálogos e os meios-tons da descrição, no sutil universo de significações constantes do texto de Clarice, que não podem ser transmitidos pela câmera” (citado em in Randal 40–41). Já Geraldo Carneiro opinou:

Para evitar mal-entendidos, esclareço que *A hora da estrela* (grifo do autor) é um belo filme, uma das estrelas da cinematografia brasileira dos anos 80. Ainda assim, no confronto com o livro homônimo de Clarice Lispector [...] arriscaria afirmar que o filme é extraordinariamente insatisfatório. (citado em in Randal 40)

As avaliações são evidentemente baseadas na concepção de que a adaptação cinematográfica deve ser fiel à obra original, ignorando que uma nova criação surgiu a partir da história de Macabéa, concebida por Lispector. O especialista em adaptação, Randal Johnson, argumenta que a diferença entre romance e filme não se resume à linguagem escrita versus imagem visual, pois isso seria uma simplificação. Um autor utiliza a linguagem verbal rica em metáforas, enquanto um cineasta possui cinco meios de expressão: imagens, linguagem verbal, sons não verbais, música e escrita. Esses elementos são manipulados conforme a intenção do diretor, tornando a diferença mais complexa que a distinção entre linguagem escrita e visual (Johnson 246–47). Segundo ele:

O filme *A hora da estrela* (1985) é uma obra de Suzana Amaral e, não, de Clarice Lispector [...]. É claro que pode ser interessante discutir as estratégias de adaptação, mas criticar um filme porque não é igual à obra na qual se baseia não faz muito sentido. Esse tipo de exigência tende a ignorar as diferenças entre os dois meios de expressão artística. [...] Além do mais, a exigência de fidelidade tiraria a liberdade criativa do cineasta; impediria, por exemplo, que Suzana Amaral focalizasse a história dramática de Macabéa ao eliminar a voz do narrador masculino do romance da Clarice [...] (246).

A Macabéa de Suzana Amaral foi ao cinema interpretada pela atriz paraibana Marcélia Cartaxo. A cineasta estava em busca de uma atriz nordestina que pudesse dar vida à protagonista na tela grande. Assistindo a uma peça de teatro em São Paulo, encenada por Marcélia, a diretora encontrou o que procurava e convidou a atriz para o papel. Ela aceitou o convite e passou a ser dirigida à distância; atriz e cineasta se comunicavam por cartas. Marcélia morava no interior da Paraíba e Suzana em São Paulo. Como vimos, uma das técnicas de direção de Suzana é a dos atores lerem a obra original. Marcélia então leu o texto, observou as “Macabéas” de sua cidade pequena como lhe

instruiu a diretora e, depois de oito meses, as duas se reencontraram em São Paulo para as filmagens (TV Sesc). Jovem, magra e nordestina como a personagem principal, Marcélia surgiu pela primeira vez no cinema. Sua interpretação pegou a essência da Macabéa do romance, observada no olhar e no silêncio interpretados pela atriz. Amaral então teceu a Macabéa “metáfora do Brasil”. Ela e Marcélia deram rosto e corpo à moça nordestina “de uma inocência pisada, de uma miséria anônima” (TV Cultura, “Panorama”) de Clarice Lispector.

Conclusão

A adaptação fílmica de romances é um processo complexo que envolve a interpretação e recriação do texto original pelo cineasta. Nesse sentido, é importante ressaltar que o filme não precisa seguir à risca cada detalhe do livro, pois são formas de expressão artística distintas. O cineasta tem a liberdade de explorar novas abordagens e interpretações, levando em consideração as particularidades da linguagem cinematográfica. Dessa forma, a adaptação cinematográfica de um romance pode ser vista como uma releitura criativa, que busca capturar a essência da obra original sem se prender à fidelidade estrita ao texto literário. Foi partindo dessa concepção que Suzana Amaral fez sua transmutação e deu vida à Macabéa no cinema.

A hora da estrela traz à tona a história de Macabéa, uma jovem nordestina que representa a inocência pisada e a fragilidade da vida. Suzana Amaral, de forma notável, interpretou que essa inocência e essa fragilidade representavam o povo brasileiro. Um povo familiarizado com a pobreza e a violência. Colonizado, escravizado, reprimido e silenciado por séculos de colonização e décadas de ditaduras. Na época, aspectos ainda pouco elaborados pela nação que acabara de sair de uma longa ditadura militar. A miséria anônima de Macabéa então se junta à de milhões de brasileiros e brasileiras. Não apenas no Brasil, mas também internacionalmente, vimos que muitas mulheres se identificaram com a Macabéa, refletindo assim as consequências de ambientes sociais hostis e cruéis com as mulheres, que as invisibilizam e silenciam.

A obra cinematográfica, ao excluir o narrador-

autor, capturou a essência de Macabéa. A maneira como o filme capta a invisibilidade de Macabéa e retrata a vida simples e triste da protagonista é tocante ao espírito da obra original. A escolha de Suzana Amaral em dar voz a essa personagem é uma afirmação do feminino em um cenário cinematográfico que, historicamente, tem sido dominado por narrativas masculinas. Ela exclui o narrador masculino de Lispector — uma ironia da autora — e coloca Macabéa no centro da narrativa. A direção de Suzana Amaral é fundamental para a construção desse protagonismo feminino. A forma como ela utiliza a câmera para captar a alma da personagem e suas emoções cria uma conexão íntima entre Macabéa e o espectador. Através de planos e ângulos que enfatizam sua solidão e fragilidade, a diretora não apenas narra a história de uma mulher, mas também convoca o público a se sensibilizar com ela.

Assim, tanto a obra de Clarice Lispector quanto o filme de Suzana Amaral deixaram um legado significativo para a cultura brasileira, mostrando que a arte pode ser uma poderosa ferramenta para refletir sobre a condição humana e as injustiças sociais. Macabéa, como metáfora do Brasil, nos convida a refletir sobre as contradições de um país marcado pela marginalização, invisibilidade e silenciamento que, muitas vezes, permanecem à margem da nossa percepção.

Notas

[1] A Lei da Anistia de 1979 é um marco na história política brasileira. Envolvida em controvérsias, esta lei garantiu o perdão aos crimes políticos ocorridos durante o regime militar (1964-1985). Concebida no final da ditadura, permitiu o retorno dos exilados e a retomada das atividades políticas por opositores ao regime. No entanto, é criticada por também anistiar agentes do Estado que cometeram abusos de direitos humanos. Ainda hoje, a discussão persiste sobre a revisão desse aspecto da lei.

Obras citadas

- Amaral, Suzana. “A hora da estrela: do livro ao filme.” *Revista Comunicação e Artes*, jan.-jun. 1991.
- Bazin, André. “Por um cinema impuro: defesa da adaptação.” *O cinema: ensaios*. Brasiliense, 1991.
- Bosi, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. Cultrix, 1994.

- Cixous, Hélène. "Extrema fidelidade." *A hora da estrela: edição com manuscritos e ensaios inéditos*. Rocco, 2017, pp. 131–63.
- Franklin, Laís. "Após restauro, filme 'A Hora da Estrela' retorna aos cinemas." *Revista Bravo!*, 19 mai. 2024. Web. Consultado 9 jul. 2025.
- Fukelman, Clarisse. "Escreve estrelas (ora, direis)." *A hora da estrela: edição com manuscritos e ensaios inéditos*. Rocco, 2017, pp. 195–210.
- Garramuño, Florencia. "Uma leitura histórica de Clarice Lispector." *A hora da estrela: edição com manuscritos e ensaios inéditos*. Rocco, 2017, pp. 171–82.
- Gotlib, Nádia B. "Quando o objeto, cultural, é a mulher." *A hora da estrela: edição com manuscritos e ensaios inéditos*. Rocco, 2017, pp. 183–93.
- Heco Filmes. "Memória do cinema: entrevista com Suzana Amaral." *YouTube*, 16 maio 2019. Web.
- Hutcheon, Linda. *Uma teoria da adaptação*. Traduzido por André Cechinel, Ed. da UFSC, 2013.
- Kâmera Livre. "Vox Populi Suzana Amaral (1986)." *YouTube*, 26 out. 2022. Web.
- Lispector, Clarice. *A hora da estrela: edição com manuscritos e ensaios inéditos*. Rocco, 2017.
- Moisés, Massaud. *História da literatura brasileira, volume III: desvairismo e tendências contemporâneas*. Pensamento Cultrix, 2019.
- Monteiro, Teresa. *À procura da própria coisa: uma biografia de Clarice Lispector*. Rocco, 2021.
- Portella, Eduardo. "O grito pelo silêncio." *A hora da estrela: edição com manuscritos e ensaios inéditos*. Rocco, 2017, pp. 211–14.
- Randal, Johnson. "Entrevista com o Professor Randal Johnson." *Revista Fragmentum*, n. 59, jan.–jul. 2022, pp. 239–64. Web. Consultado 1º mar. 2024.
- . "Literatura e cinema, diálogo e recriação: o caso de *Vidas Secas*." *Literatura, cinema e televisão*. Ed. Senac São Paulo; Instituto Itaú Cultural, 2003.
- Stam, Robert. *A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação*. Traduzido por Marie-Anne Kremer e Gláucia Renate Gonçalves, Ed. UFMG, 2008.
- . "Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade." *Revista Ilha do Desterro*, n. 51, jul.–dez. 2006, pp. 19–53. Web. Consultado 23 fev. 2024.
- Toibín, Colm. "Uma paixão pelo vazio." *A hora da estrela: edição com manuscritos e ensaios inéditos*. Rocco, 2017, pp. 165–70.
- TV Brasil. "Atrás do pensamento de Clarice." *YouTube*, 21 dez. 2020. Web.
- TV Cultura. "Clarice 100 anos." *YouTube*, 11 dez. 2020. Web.
- . "Panorama com Clarice Lispector." *YouTube*, 7 dez. 2012. Web.
- TV Sesc. *Sala de cinema: Suzana Amaral*. *YouTube*, 1º set. 2013. Web.
- Xavier, Ismail. "Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema." *Literatura, cinema e televisão*. Ed. Senac São Paulo; Instituto Itaú Cultural, 2003.

Biografia

Fabíola Iszlaji de Albuquerque é doutoranda no programa de Literaturas Hispânicas e Lusófonas da Universidade Eötvös Loránd, em Budapeste, e é mestre em Língua, Literatura e Cultura Portuguesa pela mesma instituição. Formou-se em História pela USP e em Pedagogia pela UNESP. Atuou na educação básica brasileira por vinte anos e hoje é psicanalista, em constante formação pelos Fóruns do Campo Lacaniano.