

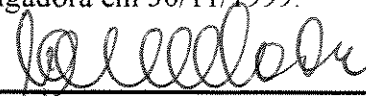
UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
FACULDADE DE EDUCAÇÃO

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

TESE DE DOUTORADO

Escrita e Imagem d'A HORA DA ESTRELA

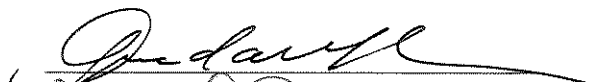
Este exemplar corresponde à redação final da Tese de Doutorado defendida por Rosalia de Angelo Scorsi e aprovada pela Comissão Julgadora em 30/11/1999.

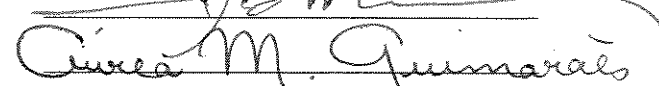

Milton José de Almeida

Autor: ROSALIA DE ANGELO SCORSI

Orientador: MILTON JOSÉ DE ALMEIDA

COMISSÃO JULGADORA:






1999

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL

1784500022

UNIDADE	BC
N.º CHAMADA:	T/Unicamp
	Sc 71e
V.	Ex.
TOMBO BC	40669
PROC.	278/00
C	☐
D	☒
PREÇO	\$ 99,00
DATA	23/03/00
N.º CPD	

CM-00137030-7

CATALOGAÇÃO NA FONTE ELABORADA PELA BIBLIOTECA DA FACULDADE DE EDUCAÇÃO/UNICAMP

Sc71e Scorsi, Rosalia de Angelo.
Escrita e imagem d' A HORA DA ESTRELA / Rosalia de
Angelo Scorsi. -- Campinas, SP : [s.n.], 1999.

Acompanha fita de vídeo.
Orientador : Milton José de Almeida.
Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas,
Faculdade de Educação.

1. Literatura. 2. Cinema. 3. Imagem. I. Almeida, Milton José
II. Universidade Estadual de Campinas. Faculdade
de Educação. III. Título.

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

A

Áurea de Souza Angelo

RESUMO: Este trabalho aproxima duas linguagens da arte. Uma, produto da cultura escrita e da alquimia literária de Clarice Lispector – A Hora da Estrela, romance de 1977. Outra - produto da cultura de imagens e sons contemporânea - a tradução homônima do romance para o cinema, dirigida por Susana Amaral, em 1985. A partir dos conceitos de Tradução e Alegoria, desenvolvidos por Walter Benjamin, o trabalho, apontando a especificidade de cada linguagem, reflete o modo de, uma linguagem fazendo face com a outra, dizer a vida, o homem, a sociedade. Nos interstícios da tradução, podemos ver a realidade em sua temporalidade e historicidade – alegorias do presente – de onde se pressente o abismo existente entre expressão e o desejo de significação. A des-animada e quase invisível figura da personagem Macabéa, no romance, tornada visível no filme, protagonista de uma e outra obra, é a imagem alegórica nuclear da qual outras imagens irrompem. O trabalho acompanha a personagem Macabéa, percorrendo um caminho que vai de imagens captadas no texto escrito, às imagens produzidas pelo filme, até aportar na pessoa da atriz Marcélia Cartaxo, que protagonizou Macabéa no filme. Um trajeto da literatura, ao cinema, à vida da atriz.

ABSTRACT: This work approximates two languages of the art. One, product of the written culture and Clarice Lispector's literary alchemy – The Hour of the Star, novel of 1977. The other one – product of the images and sounds contemporaneous culture – the homonymous translation of the novel to the cinema, directed by Susana Amaral, in 1985. According to the concepts of Translation and Allegory, developed by Walter Benjamin, the work, pointing to the specificity of each language, reflects the way of, a language facing the other, saying the life, the man, the society. In the interstices of the translation, we can see the reality in its temporality and historicity – allegories from the present – from where one can foresee the existent abyss between expression and the desire of signification. The des-animated and almost invisible figure of the character Macabéa, on the novel, made visible through the movie, protagonist of both works, is the nuclear allegoric image from which other images irrupt. The work accompanies the character Macabéa, going through a path that goes from the captured images in the written text to the images produced by the movie, until reaching the person of the actress Marcélia Cartaxo, who protagonists Macabéa on the movie. A journey of literature, to cinema, to the life of the actress.



Portrait of Ginevra de' Benci (1476) - Leonardo da Vinci
Óleo sobre tela - 38,8 x 36,7cm
Nacional Gallery of Art -Washington

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
FACULDADE DE EDUCAÇÃO-UNICAMP
Laboratório de Est. Audiovisuais-OLHO
vídeo integrante da tese de doutorado
"Escrita e Imagem d'A HORA DA ESTRELA"
autora: ROSALIA DE ANGELO SCORSI
orientador: Dr. Milton José de Almeida
Campinas, 30 de novembro de 1999

agradecimento
especial a
Marcelia Cartaxo



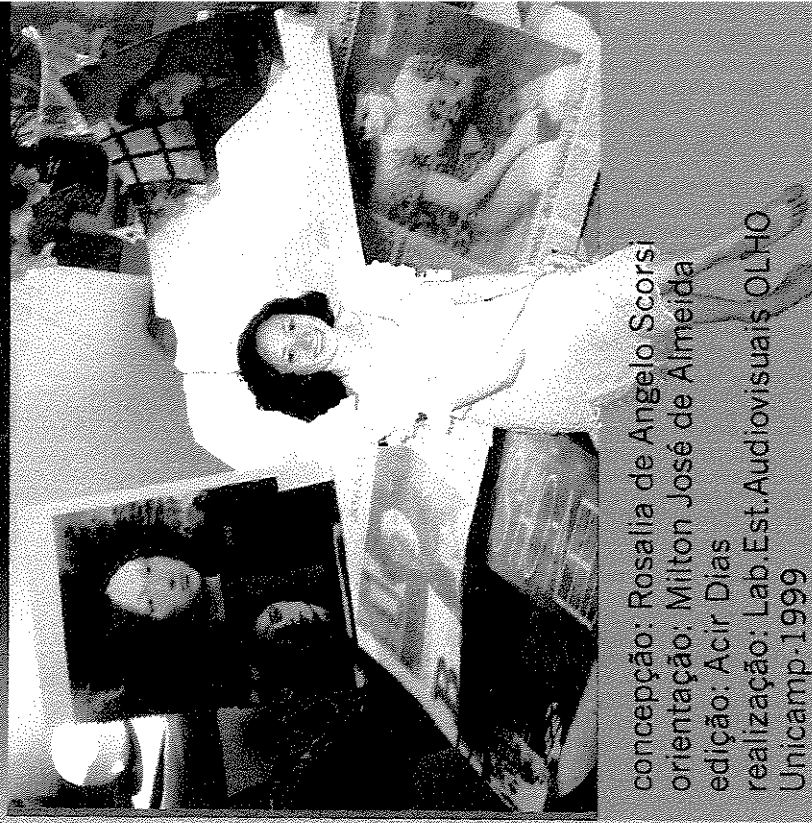
cartazes: Cinemateca Paulista

"Escrita e Imagem d'A HORA DA ESTRELA"

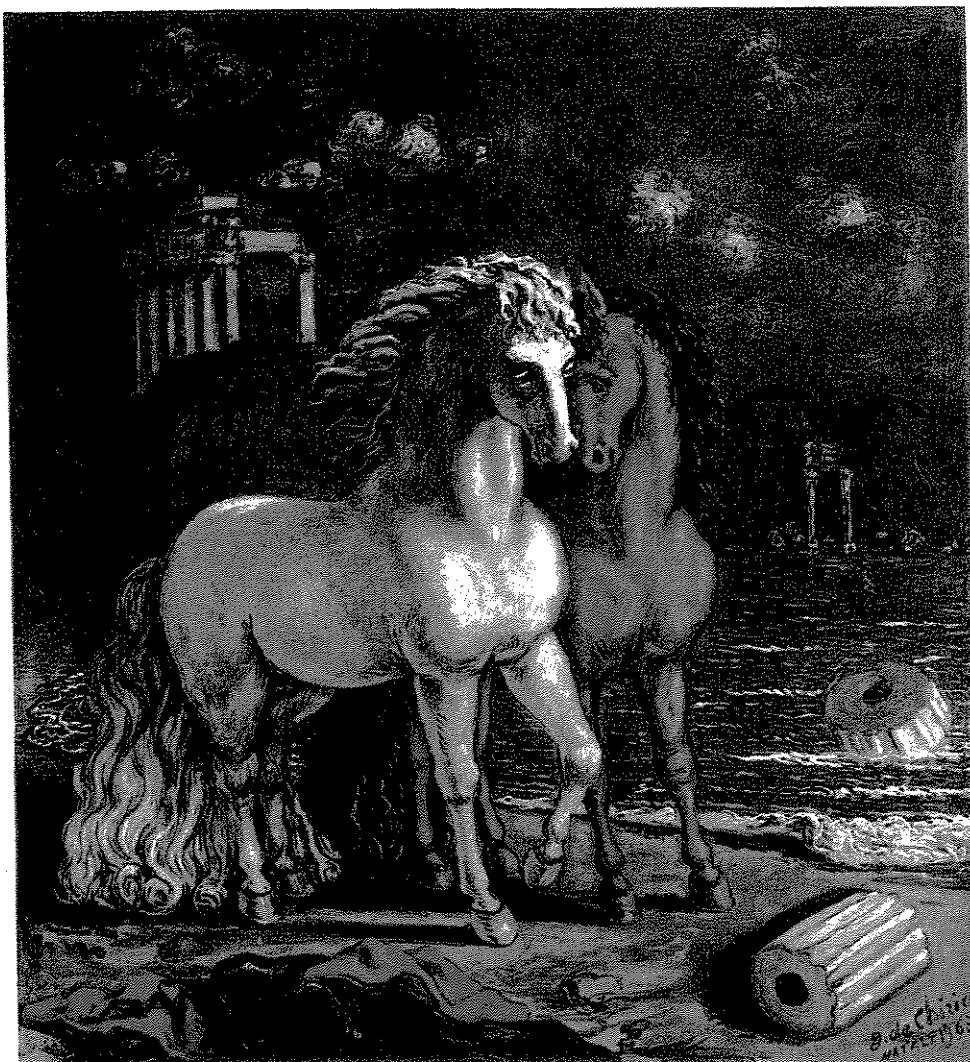
Rosalia de Angelo Scorsi

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
FACULDADE DE EDUCAÇÃO - UNICAMP
Laboratório de Est. Audiovisuais-OLHO
vídeo integrante da tese de doutorado

A HORA DA ESTRELA



concepção: Rosalia de Angelo Scorsi
orientação: Milton José de Almeida
edição: Acir Dias
realização: Lab.Est.Audiovisuais OLHO
Unicamp-1999



Los Divinos Caballos de Aquiles:
Balios y Xanthos (1963)
 Giorgio De Chirico
 Óleo sobre tela - 98 x 87 cm
 Coleção Particular - Roma



El Intruso (1970) - Giorgio De Chirico
 Óleo sobre tela - 40 x 50 cm
 Coleção Particular - Roma



Los Caballos de Apolo (1974)
 Óleo sobre tela - 92,5 x 73 cm
 Coleção Particular - Roma



Le Violoniste (1911/4) - Marc Chagall
 Óleo sobre tela - 94,5 x 69,5 cm
 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen - Düsseldorf



Le Violoniste (1912/3) - Marc Chagall
 Óleo sobre tela - 188x158 cm
 Stedelijk Museum - Amsterdam



Le Violoniste Vert (1923/4) - Marc Chagall
 Óleo sobre tela - 198 x 108,6 cm
 Guggenheim Museum - New York

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
CINEMA NA LITERATURA	19
UM CANTO PARA MACABÉA	40
A ESTRELA DE CINEMA	70
FALARAM D'<u>A HORA DA ESTRELA</u>	125
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	144
APÊNDICES:	
SEQÜÊNCIAS DO FILME <u>A HORA DA ESTRELA</u>	151
QUARTO DAS MOÇAS	152
VÍDEO <u>HORESTRELA</u>	Em Anexo

INTRODUÇÃO

Este trabalho vai se movimentar entre imagens da literatura e do cinema e terá como objeto privilegiado de estudo o romance de Clarice Lispector, A Hora da Estrela (1977) e sua tradução de mesmo nome para o cinema – o filme de 1985, dirigido por Susana Amaral.

Poderá, em seu decorrer, evocar outras imagens, não importa a que linguagem pertençam. Aquelas que despertarem de seu esquecimento, em minha memória-história de leitor de imagens escritas e (audio)visuais, acordadas pela imaginação que as ligam ao tema. Essas outras imagens, na medida em que se fizerem necessárias, ocuparão seu espaço dentro dos limites do texto.

A natureza da obra escolhida é que impõe o exercício de liberdade de pensamento que procura melhor penetrar em sua pluralidade de significações: produto da linguagem da arte e, portanto, da liberdade criativa do autor, romance e filme se apresentam como um aglomerado de imagens – legado do memorial de imagens e histórias que o autor carrega impressas em seu corpo-memória e deseja libertá-las. Diante de nossos olhos de leitor e espectador desfilam imagens produzidas nas palavras escritas do livro e nos movimentos de sons, luz e palavras, do filme. Cada uma dessas imagens com sua vida própria e, ao mesmo tempo, dependentes da anterior e da que virá, aglomeram-se umas às outras, compondo um amplo quadro alegórico, em cujo centro destaca-se a poderosa feminidade de Macabéa, esculpida como matéria bruta e grotesca, ao mesmo tempo delicada e esvoaçante, da qual o próprio criador/narrador se horroriza e se encanta.

Alma

Pensar na alma ajuda animar meu trabalho. Pesquisar é uma aventura na qual o pesquisador mergulha sua alma para, em seguida, retirar dali pedaços de conhecimento

do Conhecimento em curso. Lembro de Mário Faustino que, em dado momento de produção de sua poesia, escolhe não mais escrever poemas totais. Passa a escrever “fragmentos” que comporiam o grande poema ou a Obra, quando não mais existisse. Tomado por essa idéia, passa a iniciar e finalizar os “fragmentos” de poemas com reticências que não indicam apenas suspensão de pensamento, mas ligação com o anterior e próximo poema.

Pensar na alma me conduz ao qualificativo desalmado. Alguém desalmado foi muito tempo para mim uma pessoa cruel, perversa, destituída de bons sentimentos. Depois, percebi mais fundo o significado de desalmado. Desalmado é algo ou alguém sem alma. Sem sangue. Sem voz. Quase desumano. O prefixo latino *des*, quando junto a uma palavra, faz a palavra em sua raiz separar-se de si mesma. Desalmado é alguém fora de sua própria alma. Fora de si. Do si mesmo. Portanto, o desalmado não é. Pode ser mimese, imitação, arremedo. Mas não é ele mesmo. E a alma, para ser, precisa achar a sua voz. A narrativa de si mesma. Mesmo que essa narrativa seja cacofônica, repleta de *quês*, de vazios, de dissonâncias, feita talvez aos pedaços – indícios do alvorecer de um pensamento.

Cabe aqui recordar o grande momento do personagem Watanabe do filme *Viver* (Kurosawa, Japão, 1952), dizendo para si mesmo, tomado por uma forte excitação: “*Quando descobri, encontrei-a*”. O que Watanabe descobre e encontra, depois de anos repetindo o movimento sempre o mesmo da burocracia na repartição pública em que trabalha, é a possibilidade de realização de uma alma para si mesmo que poderia ser narrada, uma vida sentida ou que se fizesse sentido. Sentido que pode ser buscado com o corpo-já-ruína de Watanabe, arruinado pelo câncer, oferecendo-se, porém, lugar de alma.

C. G. Jung utilizou-se de dois nomes latinos, um masculino – *animus*, e outro feminino – *anima*, para expressar a composição andrógina do ser integral em sua profundidade – unidades que ultrapassam a diferenciação sexual¹: “*essas duas figuras crepusculares do fundo obscuro da psique, a anima e o animus (verdadeiros e semigrotescos “guardiões do umbral”, para usar o pomposo vocabulário teosófico), podem assumir numerosos aspectos, que encheriam volumes inteiros.*” Seja no homem

¹ C.G.Jung, *Anima e Animus, O Eu e o Inconsciente*, p.178-201.

ou na mulher, há em todo psiquismo, cooperando ou entrechocando-se, um *animus* e uma *anima*.

Alma pertence ao gênero feminino dos nomes. Essa pertença ao gênero feminino da palavra para nós parece reforçar a qualidade feminina da imago *alma*: “*A anima é sempre o refúgio da vida simples, serena, contínua. Jung pôde dizer: ‘Defini a anima simplesmente como Arquétipo da Vida’*”²

Observando serem femininos, em sua maioria, os nomes dos rios franceses – Sena, Loire... , brinca Bachelard, reclamando que todos os rios deveriam ter nomes femininos, porque, aproveitando-se da doçura que há na desinência feminina, estaria assim reforçada pela linguagem a feminilidade da água verdadeira³.

Na Poética do Devaneio, Bachelard dedica um dos capítulos a perscrutar a feminilidade dos seres, das coisas e das palavras. Bachelard se alonga em mostrar serem os devaneios produzidos em potência de *anima*. O livre devaneio, intemporal, animado em potência de *anima*, diferente dos sonhos noturnos, permite a livre viagem da linguagem sem censura. Tudo pode ser dito no devaneio da vigília e porque somos seres falantes podemos devanear. A obra poética emerge desse estado devaneante do ser: “*O relógio das horas masculinas e o relógio das horas femininas não pertencem ao reino dos números e das medidas. O relógio do feminino caminha em contínuo, numa duração que se escoia calmamente. O relógio masculino tem o dinamismo do tranco.*”⁴

Assim, Bachelard investe na inflexão da *anima* contrapondo-a a *animus*. Graça, amenidade, fraqueza, doçura, delicadeza, lentidão, intimidade, simplicidade, serenidade, continuidade são palavras-movimentos identificadoras da potência da *anima*. Já o golpe pesado, maciço, duro, sem elasticidade, nem eco evocam *animus*.

Essa espécie de prelúdio à entrada do trabalho não quer preparar análises psicológicas. É mais um aquecimento para manter-me rente à natureza do que é preciso explicar. Puxo fios, por isso, em idéias-imagens, que me ajudam imaginar, com minha história, o romance A Hora da Estrela, (Clarice Lispector, 1977) e filme A Hora da Estrela, (Susana Amaral, 1985).

² G. Bachelard, *Devaneios sobre o Devaneio*, A Poética do Devaneio, p. 89.

³ Idem, p. 29.

⁴ Idem, p. 57.

O narrador de A Hora da Estrela dirá, ao fechar seu romance e sua personagem, que toda vida é uma arte. Acrescento que a arte nasce da realidade e dos homens vivendo em sociedade. Por isso, aproximar as duas linguagens literária e filmica é também o desejo de dizer a vida, e o homem em sociedade, neste caso, urbana.

Alegoria

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

Remonto ao conceito de Alegoria, em Walter Benjamin – um dos guias que me acompanham nessa reflexão – pois nesse pensamento nada estabilizado, cambiante faço respirar meu trabalho e imprimo-lhe, o quanto me for possível, um movimento alegórico, movimento este sustentado pelo sopro alegórico que encontro no interior do texto de Clarice Lispector.

No olhar alegórico, há um movimento que avança, recua, muda de rumo, volta, torna a avançar para em seguida recuar novamente. Quero dizer de um pensamento insubordinável às geometrias racionalistas que, servindo-se da razão instrumental, armam esquemas coerentes e bem acabados, extremamente sedutores e edificantes, mas que, no entanto, frustam a linguagem poética, com suas deduções bem amarradas. Susan Sontag, em **Contra a Interpretação**⁵, refere-se ao voraz hábito de interpretar obras literárias que assola universidades ou instituições que interpretam tais obras. Chama a atenção para a *“ilusão de que algo chamado conteúdo de um obra de arte”* realmente exista. Para chegar a esse conteúdo, onde residiria a verdadeira essência da obra, ironiza a autora, quase sempre ela é esquartejada em pedaços que, juntados, elucidariam o quebra-cabeças. Nessa segmentação de pedaços coerentes e coesos, a mais fina rede de arabescos da obra pode ficar perdida. Coerente é não se enxergar tudo na viagem interpretativa. Ilusão também é pensar que o todo da obra caiba nos limites de uma interpretação. Pensando nisso, tento mover-me nesse modo alegórico de pensar o mundo, fundado na culpa primordial do homem, na transitoriedade das coisas e na queda da criatura – convivência

da história oficial com uma outra: ancestral história sagrada/teológica, que me mostram a impossibilidade de exprimir um sentido absoluto e uma síntese em meu trabalho, embora o desejo de todo autor, em cada obra, seja colher o mundo em sua inteireza. É nesse impasse entre o desejado e o possível que o trabalho se move.

A Hora da Estrela – obra escrita – é quem dirige esse exercício do pensar alegórico. Quem encerraria, dentro de um sentido fechado, um texto que já na abertura apresenta treze títulos? Pelo menos treze histórias podem estar sendo contadas. Ou pode estar sendo contada uma história possível entre tantas.

A Alegoria conjuga a visão cósmica, por isso constela imagens e idéias de origem espaço-temporal diversas. Como se mundos paralelos se movimentassem simultaneamente. Um dado espaço que, por exemplo, pode ser o Rio de Janeiro - espaço de A Hora da Estrela, onde a história de Macabéa se desenrola, através do mágico poder de palavras alquimicamente⁶ amalgamadas, este espaço real, historicamente localizado e datado, torna-se porto de outras imagens, idades, lugares, reais ou fantásticos. Por isso, em vez de questionar sobre verdade ou mentira, acato o verossímil do texto: *“Que sei eu. Se há veracidade nela – e é claro que a história é verdadeira embora inventada – que cada um a reconheça em si mesmo porque todos nós somos um e quem não tem pobreza de dinheiro tem pobreza de espírito ou saudade por lhe faltar coisa mais preciosa que ouro – existe a quem falte o delicado essencial.”*⁷ É verossímil, portanto, a moça da história ser *“tão antiga que podia ser uma figura bíblica.”*⁸ Vou acatando as imagens fantásticas que passam paralelas à história de Macabéa. Não estranho que, quando Macabéa ao atravessar a rua e ser colhida pelo luxuoso Mercedes, *“neste mesmo instante em algum único lugar do mundo um cavalo como resposta empinou-se em gargalhada de relincho.”*⁹ Antes de explicar, acolho essa fúria primordial expressa na imagem.

⁵ S. Sontag, *Contra Interpretação*, em *Contra Interpretação*, p.13.

⁶ “A alquimia é uma ciência ou falsa ciência que entrou em crise com o advento setecentista da ciência “exata” da lei derivada, a química. Seria errado considerá-la simplesmente como uma química primordial e, por falta de conhecimento, fundada sobre falsos pressupostos. A alquimia é ciência imaginária não só no sentido que suas conclusões são, do ponto de vista químico, improváveis e fantasiosas (...), mas é uma ciência “imaginária” também no sentido que põe em foco atividades da imaginação, registrando impulsos ideais e tensões liberadoras da psiquê.”, em Giunti, *Art Dossier*, no. 4, *Arte e Alchimia*, p.6.

⁷ HE é abreviatura para A Hora da Estrela que estarei utilizando sempre que citar trechos do romance. A citação encontra-se na p. 18.

⁸ HE, p. 38.

⁹ HE, p.90.

Buscando analogias, em imagens que se justaponham a essa, encontro ressonância em três pinturas de um pintor metafísico - De Chirico - que representam cavalos empinados em um vasto cenário: Os Divinos Cavalos de Aquiles: Balios e Xanthos (1963); O Intruso (1970); Os Cavalos de Apolo (1974). Nestas três telas, em cores e formas, vemos os fortes animais em seus impulsos primitivos. Como se se revelasse nessas formas animais, uma força originária, primeira, espalhando-se por toda a natureza ao redor e sobre as construções humanas. As imagens iconográficas me dizem de um tempo-espaco originário em convivência com um outro tempo-espaco histórico que se soltam em expressão.

A Alegoria faz conviver os extremos, *“é o sentido da ambigüidade em um mundo de ‘ruínas e fragmentos’, no qual nenhuma totalidade é garantia.”*¹⁰ A salvação para o alegorista reside na sua capacidade de reunir o sagrado ao conhecimento profano e, nessa convivência, aguardar.

Alegoria, etimologicamente consiste *“em dizer outra coisa do que se quer dizer, dizer algo para fazer compreender uma outra coisa por procedimentos oblíquos – aleo (um outro), agoreien (dizer).”*¹¹ A Alegoria explode com a visão de tempo linear e cronológico, em que um acontecimento é causa ou consequência de outro, dentro de um quadro evolutivo. *“A Alegoria testemunha também a impossibilidade, para o nosso espírito humano, de discernir um sentido verdadeiro de uma vida ligada indissociavelmente ao pecado e à morte. Não pode haver imediatidade no conhecimento humano, nem, portanto, evidência estética como a que o símbolo pretende concretizar. A visão do sofrimento e da desintegração contínua resulta na impossibilidade de exprimir um sentido último, não porque esse sentido não exista, mas porque somente Deus o conhece.”*¹²

Há um comprometimento político no olhar melancólico do alegorista. De modo algum, a cabeça que descansa sobre a mão e mira, o olhar fixo, significa pessimismo. Refiro-me à Melancolia I¹³, que instigou Erwin Panofsky a ver ali chaves alegóricas e

¹⁰ O. C. F. Mattos, Os Arcanos do Inteiramente Outro: A Escola de Frankfurt. A Melancolia e a Revolução, p. 117.

¹¹ Idem, p. 114.

¹² J.M. Gagnebin, Walter Benjamin – os cacos da história, p. 42.

¹³ Quadro de Albrecht Dürer, de 1513/4 que inspira estudiosos de Benjamin na compreensão de seu pensamento.

alquímicas e interpretar o I, que se segue à palavra Melancolia, como alusão a uma ideal escala de valores que emblematizaria um dos estágios do “furor melancólico” da criação artística. Melancolia I “*representa uma figura alada em movimento meditativo; escurecida ao redor, a figura tem na mão o compasso e está circundada por uma série de objetos e instrumentos, com um anjo também alado e um cão, enquanto no céu, contra um sol enegrecido, como em eclipse, um morcego, conduz como se cavalgasse a escrita que dá título à obra.*”¹⁴

Esse gesto melancólico-meditativo evidencia o estranhamento e a inquietação humana, serenadas, não, porém, desistente. Se o gesto aparenta pessimismo, o ato é otimista, pois evidencia a tensão vivificante em que o gesto se assenta. Ao ver o mundo disperso em fragmentos e ruínas, pode ver, também, em reminiscência, os sinais do originário nelas. A tese três em Sobre o Conceito da História inicia assim: “*O cronista que narra os acontecimentos, sem distinguir entre os grandes e os pequenos, leva em conta a verdade de que nada do que um dia aconteceu pode ser considerado perdido para a história.*”¹⁵ Junto com a história dos vitoriosos, das grandes batalhas, pode ver o minúsculo, o frágil, o que foi esquecido. Não aceitando olhar as transformações históricas como progresso, dá-lhe o devido nome: catástrofes¹⁶. A Alegoria em seu apego de representação da Verdade tem de vencer a ilusão de progresso. Investida de uma dialética fatal, pois “*infel a todos o sentidos que ela cria um depois do outro, a Alegoria corre o risco de trair a si mesma e de não conseguir significar mais nada, fora de sua própria ruína.*”¹⁷ Por isso, o mundo é desvalorizado e a harmonia é destruída. O alegorista investido de uma violência destrutiva olha o mundo como um amontoado de ruínas. Não é de se estranhar, portanto, que crueldade, violência, energia de morte e a presença do elemento demoníaco¹⁸, presidam sua composição.

¹⁴ M. Calvesi, *Arte e Alchimia*, em *Art Dossier* no. 4, p.10.

¹⁵ W. Benjamin, *Obras Escolhidas* – Volume I, p.223.

¹⁶ I. Xavier, *Alegoria, Modernidade, Nacionalismo*, p. 63.

¹⁷ J. M. Gagnebin, *Walter Benjamin – os cacos da história*, p. 44.

¹⁸ Haroldo de Campos, lendo Benjamin diz: “*Walter Benjamin, em seu livro fundamental sobre a origem do “auto-lutuoso” barroco alemão, propõe uma fascinante interpretação para a concepção alegórica que preside a essa forma de teatro. Remonta entre a fisis onerada de pecado, tal como a entendeu e estatuiu o Cristianismo, e a idéia de uma natura deorum mais pura, tal como encarnada pelos gregos no Pánteon. Este mesmo confronto ter-se-ia renovado depois, em termos de Contra-Reforma vs. Renascimento (neopaganismo). Benjamin salienta: “Em tudo isto releva para o teatro barroco que a Idade Média houvesse atado por um nó inextrincável, na figura de Satanás, o material e o demoníaco.” A comparação*

Na escrita alfabética, a técnica fria e automática, combinatória de sinais gráficos tem de se transformar em expressão eruptiva de complexos e choques verbais, se quiser representar a visão contemplativa de onde o sagrado emerge. Por isso, a santidade da escrita tem de se expressar de forma contundente e exagerada, na visão alegórica.

Ao Criador pertence a sabedoria do texto total – o texto que encerra todos os segredos da criação. O texto que abriga as Origens. A linguagem humana, assim, além de um instrumento de comunicação interpessoal é também *“uma fórmula potencial de acesso ao Criador e diálogo com Ele.”*¹⁹ Benjamin distingue Origem de Gênese: *“a origem (diz) se localiza no fluxo do vir-a-ser como um torvelinho e arrasta em sua corrente o material produzido pela gênese.”*²⁰ Origem, nesse sentido, não pode ser confundida como emergência de um fenômeno no tempo histórico, do qual se pode investigar a origem. É mais um salto que rompe a linha do tempo histórico e se deixa apreender como reminiscência ou clarão de um passado esquecido. A origem se localiza no tempo histórico, sim, mas como intensidade, restauração e dispersão. O originário pode ser reconhecido *“no mundo dos fatos brutos e manifestos”*, no entanto, é preciso perceber esse fato bruto e manifesto em sua autenticidade e reconhecer ali o modo de ser de uma idéia fazer face com o mundo. O originário pode se revelar em um particular minúsculo que carrega em si o Todo.

O autor do texto alegórico não crê na unidade do ser e da palavra, a Alegoria, então, *“insiste na sua não-identidade essencial, porque a linguagem sempre diz outra coisa (allo-agorein) que aquilo que visava, porque ela nasce e renasce somente dessa fuga perpétua de um sentido último.”*²¹

prossegue: *“Assim como a tristeza terrena inere à alegorese barroca, também a alegria infernal é inerente a ela, à sua ânsia e frustração revestida do aspecto do triunfo da matéria.”*, em Deus e o Diabo no Fausto de Goethe, p. 105/6.

¹⁹ S. Sosnowski, Borges e a Cabala, p.39.

²⁰ W. Benjamin, Origem do Drama Barroco Alemão, p. 67/8.

²¹ J. M. Gagnebin, Walter Benjamin – os cacos da história, p.45.

Macabéa

Inapreensível como o tempo, Macabéa é matéria muito fina onde idades e imagens podem se aninhar em seu eterno presente. É *anima*: “*de alma mais virgem que o corpo.*”²² Cacofônica com a linguagem aos cacos, porque não tem a chave de uma técnica de linguagem, nem as formas e gestos que a salvariam de perecer, como se salvam os outros personagens: Glória, Olímpico, o médico, a adivinha Carlota e o próprio narrador, pois “*nem se dava conta de que vivia numa sociedade técnica onde ela era um parafuso dispensável.*”²³ Aparece como um alvorecer da linguagem em uma alma virgem, como se acontecesse em uma pré-história ou em um antes, quando uma ordem ainda não tivesse sido instaurada. Seus pensamentos dão-se aos saltos, incoerentes, carregados, porém, de originalidade. Como se fosse parte do *opus* alquímico do narrador, Macabéa, sua matéria-prima, aparece em viagem para sua hora de estrela. Hora de ouro. Ou, talvez, hora da luz.

Surge, no texto escrito, como um fantasma, sem formas nítidas, uma quase imaterialidade, vagando pela narrativa, menos espaço do que tempo. É o cinema, como veremos, quem vai colhê-la, espacialmente, como imagem visível.

²² HE, p. 91.

²³ HE, p. 36.

CINEMA NA LITERATURA

Se a obra original escrita deu origem a uma outra – a fílmica – isto nos coloca diante de duas linguagens e do intervalo entre as duas a que chamamos de *tradução*. Trazendo ao trabalho o conceito de *tradutibilidade*¹, que Benjamin aplicou à sua teoria da linguagem, podemos dizer que há em toda tradução o desejo de dizer a “língua pura” ou a língua original, por isso, residiria em toda tradução uma função angelical: de portadora ou mensageira do original². Original que carrega a promessa de tradução do *Nome* - a palavra divina – a verdadeira língua que ascenderia o homem da discórdia verbal, instaurada por Iahweh para punir os homens, que comungavam de uma mesma língua e palavras, por terem eles desejado tocar os céus, construindo a Torre de Babel. Iahweh, então, os dispersa sobre a terra e os confunde em sua linguagem³.

Tradução é a arte do desejo — desejo de alcançar a obra perfeita e acabada, que recriasse, não a língua adâmica, mas criasse a compreensão na multiplicidade mesma das línguas, talvez como a promessa em Pentecostes⁴. A tradução é, sempre antes, a tentativa de traduzir a língua muda da natureza e dos objetos – seus sons e seus silêncios - para a

¹ J.M. Gagnebin, *Origem, Original, Tradução*, em *História e Narração em Walter Benjamin*, p. 24.

² “A tradução, como a filosofia, não tem Musa (...). E no entanto, se ela não tem Musa, poder-se-ia dizer que tem um Anjo. De fato, no entender do próprio W. Benjamin, cabe à tradução uma função angelical, de portadora, de mensageira (compreendida esta na acepção etimológica do termo grego *ángelos*, do hebraico *mal'akh*): a tradução anuncia, para a língua do original, a miragem mallarmaica da língua pura; ela é mesmo, para o original, a única possibilidade de entrevisão dessa língua pura.”, em H. Campos, *Transluciferação Mefistofáustica*, em *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe*, p. 179.

³ Em *A Torre de Babel*, Gênesis (11,1-9), *A Bíblia de Jerusalém*, p.45.

⁴ “Tendo-se completado o dia de Pentecostes, estavam todos reunidos no mesmo lugar. De repente, veio do céu um ruído como o agitar-se de um vendaval impetuoso, que encheu toda a casa onde se encontravam. Apareceram-lhes, então, línguas como de fogo, que se repartiam e que pousaram sobre cada um deles. E todos ficaram repletos do Espírito Santo e começaram a falar em outras línguas, conforme o Espírito lhes concedia se exprimissem. Achavam-se então em Jerusalém judeus piedosos, vindos de todas as nações que há debaixo do céu. Com o ruído que se produziu a multidão acorreu e ficou perplexa, pois cada qual os ouvia falar em seu próprio idioma. Estupefatos e surpresos, diziam: “Não são, acaso, galileus todos esses que estão falando? Como é, pois, que os ouvimos falar, cada um de nós, no próprio idioma em que nascemos. Partos, medos e elamitas; habitantes da Mesopotâmia, da Judéia e da Capadócia, do Ponto e da Ásia, da Frígia e da Panfília, do Egito e das regiões da Líbia próximas de Cirene; romanos que aqui residem; tanto judeus como prosélitos, cretenses e árabes, nós os ouvimos apregoar em nossas próprias

língua humana, sonora e articulada. Nesse sentido, a tradução é também a capacidade humana de dizer não à morte. George Steiner, em *Après Babel*, aponta, na multiplicidade aparentemente anárquica das línguas, a força criativa humana de conceber mundos e sonhos e fazer sobreviver a espécie. Diz Steiner: “*nós duramos, nós duramos criativamente em razão de nossa imperativa capacidade de dizer “não” à realidade, de construir as ficções de alteridade, de um “outro” sonho querido e esperado que possa habitar nossa consciência.*”⁵ É essa utopia messiânica que impulsiona toda tradução.

Assim, ao transportar a obra original para uma outra gramática, tentará o tradutor preencher o doloroso intervalo entre as línguas. É refletindo do lugar da passagem, de *tra-dução*, sempre desenrolada na interioridade do tradutor, que podemos chegar mais próximos da originalidade da obra. E o selo da origem na obra, sua autenticidade terá de ser reconhecida e descoberta pelo tradutor. No entanto, é necessário que se diga, aproximar-se do verdadeiro sentido da obra não significa garantir um sentido último ou absoluto a ela. Há sempre um quase cobrindo o espaço onde, na tradução, a obra silencia e fala, pois o originário, assim diz Benjamin, “*não se encontra nunca no mundo dos fatos brutos e manifestos, e seu ritmo só se revela a uma visão dupla, que o reconhece, por um lado, como restauração e reprodução, e por outro lado, e por isso mesmo, como incompleto e inacabado.*”⁶ Se a tradução é um trabalho de interpretação da obra original, o desejo de recriar a obra perfeita, na outra linguagem, existirá junto com o irresignável sentimento dessa impossibilidade: “*O tradutor de poesia é um coreógrafo da dança interna das línguas, tendo o sentido (o conteúdo, assim chamado didaticamente) não como meta linear de uma corrida termo-a-termo, sineta pavloviana da retroalimentação condicionada, mas como bastidor semântico ou cenário pluridesdobrável dessa coreografia móvel. Pulsão dionisiaca, pois dissolve a diamantização apolínea do texto original já pré-formado numa nova festa signica: põe a cristalografia em reebulição de lava.*”⁷

línguas as maravilhas de Deus!”, Em *Pentecostes*, Atos dos Apóstolos (2,1-11), *A Bíblia de Jerusalém*, p. 2048/9.

⁵ Op. Cit. p. 19.

⁶ W. Benjamin, *Origem*, em *Origem do Drama Barroco Alemão*, p. 68.

⁷ H. Campos, *Transluciferação Mefistofêustica*, em *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe*, p. 181.

Em Benjamin, nos deparamos com a noção de intervalo entre as línguas, esse não-lugar em que pontos de origem esparsos da obra podem ser tocados. A tradução, assim vista, não se reduz apenas a noções lingüísticas. Para o lingüista Jakobson, quando se refere à interpretação dos signos verbais por meio de outro sistema não-verbal, o tradutor pratica uma forma de Discurso Direto, criando uma equivalência entre as línguas⁸. O Discurso Direto, dito por Jakobson, levará o tradutor a produzir equivalência de discursos — como se fosse um narrador que reproduzisse as palavras de seu personagem (*ele/a* - o texto original - *diz/disse*:). Nesse Discurso Direto, pode não ocorrer o mergulho na coisa a ser traduzida, proposto por Benjamin, e o tradutor, movido por um processo dedutivo, apropria-se da obra “*apressadamente, como um ladrão se apropria de bens alheios*”⁹. Se fôssemos usar uma categoria lingüística para dizer do mergulho na obra, diríamos que, não o Discurso Direto seria praticado na tradução, mas o Discurso Indireto Livre.

Pasolini, em seu ensaio sobre Discurso Indireto Livre¹⁰, nos fala que um narrador/autor ao dizer de seu personagem - *ele(a) é assim* -, e ao traduzi-lo em Discurso Indireto Livre, não realiza apenas uma proposição subjetiva, mas torna concreta e expressa a existência de outras realidades diferentes das suas, pois o Discurso Indireto Livre requer que se reviva o discurso particular que expressa um pensamento e uma experiência de vida. E reviver o discurso particular de alguém ou de um personagem é uma experiência diferente daquela que cria “*uma analogia substancial, relativa à sua própria experiência*”. Reproduzir, através do personagem, suas próprias experiências, coisa que Pasolini atribui ao escritor burguês que só compreende o mundo à sua imagem e semelhança, fazer isto significa, sim, não “*saber reconhecer outras experiências vitais que não sejam a sua*”. Para praticar o Discurso Indireto Livre, ou mergulhar na alma daquilo de que se fala é preciso, antes, saber reconhecer, continua Pasolini dando um exemplo contundente, “*a solução de continuidade*” que existe entre um comissário de polícia e um carrasco de campo de extermínio. Isto quer dizer que, percebida essa “*solução de continuidade*” entre os seres do mundo, o comissário é posto, em espelho,

⁸ R. Jakobson, *Aspectos Lingüísticos da Comunicação*, em *Lingüística e Comunicação*, p. 65.

⁹ W. Benjamin, *Origem*, em *Origem do Drama Barroco Alemão*, p. 67.

com carrasco de campo de extermínio. O que revelará um e outro e as semelhanças entre ambos, embora os atos do comissário de polícia possam estar custodiados e camuflados pelos emblemas institucionais da ordem judicial aceitos socialmente, fato que inocenta seus atos muito mais que os do carrasco. Esse exemplo nos fala de outro modo, indireto e livre, de ver as coisas do mundo e a relação entre elas. O autor/narrador, em *Discurso Indireto Livre*, não revela apenas o personagem, mas com ele emergem toda a sociedade e suas contradições.

Parece-me que a marca de originalidade da obra – centelha que brilha e rebrilha por instantes aos olhos do tradutor – será apanhada nesse mergulho libertário do tradutor.

O autor/narrador de *A Hora da Estrela* interpela o leitor, como se o provocasse a sair de seu mundo estabilizado e empreender o mergulho em sua personagem: *“(Se o leitor possui alguma riqueza e vida bem acomodada, sairá de si para ver como é às vezes o outro. Se é pobre, não estará me lendo porque ler-me é supérfluo para quem tem uma leve fome permanente. Faço aqui o papel de vossa válvula de escape e da vida massacrante da média burguesia. Bem sei que é assustador sair de si mesmo, mas tudo o que novo assusta.)”*¹¹

Percebemos, assim, o quanto delicado e complexo é o trabalho de tradução, sobretudo da tradução de uma obra literária para a tela. G. Betton, a esse respeito, nos diz que: *“o cineasta pode se contentar em inspirar-se na história literária e segui-la passo a passo: “ele reproduz o equilíbrio e os centros de interesse do original” (Karel Reisz) (...). Mas a fidelidade à obra original é rara, senão impossível. Em primeiro lugar, porque não se pode representar visualmente significados verbais, da mesma forma que é praticamente impossível exprimir com palavras o que está expresso em linhas, formas e cores. Em segundo lugar, porque a imagem conceitual, que a leitura faz nascer no espírito, é fundamentalmente diferente da imagem fílmica, baseada em um dado real que nos é oferecido imediatamente para se ver e não para se imaginar gradualmente.”*¹² Pois se o romance narra um mundo, o filme nos coloca diante de um mundo organizado de acordo com uma continuidade e contigüidade.

¹⁰ P.P. Pasolini, *Intervenção sobre o Discurso Indireto Livre*, em *Empirismo Hereje*, p. 70.

¹¹ HE, p. 38.

Susana Amaral, em entrevista, a respeito de sua primeira experiência com longa metragem – A Hora da Estrela, diz : *“Eu tinha um professor que me dizia: “Quando vocês forem procurar livro para adaptar, vocês devem passar pela estante, ou pela livraria, e escolherem o livro mais fininho. Não peguem livro grosso, porque é muito difícil – a partir de um livro grosso – você fazer uma adaptação. É mais fácil você adaptar um livro fininho, ou seja, você criar uma nova estória a partir daquela estória.”(...) No caso de adaptações, acho que quando você faz a adaptação de um livro, você pode mudar os fatos, porém não pode mudar o espírito da obra – vamos dizer, a alma, a espinha dorsal da coisa. No meu caso, a minha preocupação era ser fiel a essa alma da obra. A Clarice diz assim: “o que me importa não são as palavras, é o sussurro por trás das palavras”. Isso está no livro, essa foi a minha preocupação básica na hora de filmar, na hora de encenar.”*¹³

Considerando a situação de oralidade da entrevista, que desculpa a quase leviandade do argumento do “livro fininho” , se pensarmos na tradução que A. Kurozawa, em 1951, realizou para O Idiota (F. M. Dostoiévski), poderemos verificar o peso de verdade que a afirmação tem para certas produções. Contar em imagens do cinema a caudalosa história – “um livro grosso” - do príncipe Michkin, personagem situado no limiar entre humano e divino, em que uma profusão de fatos e digressões narrativas, somadas ao desmedido desejo de inteireza artística verbal de Dostoiévski, tornam-se um desafio que Kurozawa quis enfrentar. O resultado foi uma primeira versão para o cinema, fiel aos acontecimentos do romance, sim, porém com duração de 4h30 – tempo demasiado extenso para uma produção que deve adaptar-se às leis de mercado e ser fruída, dentro da sala de exibição, em tempo contínuo. Diferente do livro que pode ser consumido aos poucos, em diferentes espaços, com interrupções durante a leitura. Essas 4h30, em uma produção que tem o ritmo lento como marca de significação, foi considerada inadequada para ir a público. Foi, então, reduzida para 2h46min, em uma nova montagem, alteração que fez dessa versão final uma narrativa não muito bem sucedida, com cenas e seqüências nem sempre bem amarradas. Kurozawa, em Relato

¹² G. Betton, *Teatro e Cinema. Literatura e Cinema*, em Estética do Cinema, p. 115/6.

Autobiográfico, refere-se ligeiramente à produção de O Idiota, como uma memória de tristeza,: *“Depois de Rashomon, fiz um filme baseado na obra de Dostoiévski, O Idiota. Era Hakuchi (O Idiota, 1951), para a companhia Shochiku. Esse O Idiota foi uma ruína. Confrontei-me diretamente com a direção do estúdio, Quando as críticas surgiram, pareceram refletir a atitude da companhia para comigo, como um espelho; sem exceção, elas foram sarcásticas. Na esteira desse desastre, a Daiei retirou sua proposta para que eu fizesse um novo filme.”*¹⁴ O que salvou Kurozawa de ter de “comer arroz frio”, por algum tempo, como ele mesmo diz, foi seu outro filme Rashomon ter ganhado o prêmio Leão de Ouro, no Festival Internacional de Veneza, nesse mesmo ano.

Grandes autores atraem grandes cineastas. Deleuze referindo-se à semelhança que existe entre os personagens de Kurozawa e de Dostoiévski diz: *“se Kurosawa pode adaptar Dostoiévski, é pelo menos porque pode dizer: ‘temos um assunto em comum, um problema comum’ ”*. Tal como os personagens de Dostoiévski, os de Kurozawa *“são perpetuamente vítimas da urgência e, ao mesmo tempo em que eles são vítimas dessas urgências, que são questões de vida ou morte, eles sabem que há uma questão ainda mais urgente, embora não saibam qual. E é isso que os paralisa. (...) É a fórmula de O Idiota.”*¹⁵ Mesmo existindo este parentesco criador entre os autores, a tradução pode não tanger a obra original, como ocorre com o filme de Kurozawa. Nas palavras de G. Betton: *“quando a narração cinematográfica se coloca sob a forma de um espetáculo, de uma representação, de uma introdução a tudo o que é abstrato, “interior”, “conteúdo latente” ou subjetivo, ela coloca imediatamente graves problemas: o filme não pode sugerir ou revelar temperamentos e provocar imagens mentais, senão por uma relação de imagens e pela palavra. (...) É possível perceber toda dificuldade, talvez impossibilidade de transpor para a tela uma obra literária eminentemente psicológica. Podemos explicar assim os fracassos das tentativas de transposição cinematográficas de inúmeras obras (Os Miseráveis, Crime e Castigo) e a quase impossibilidade de colocar*

¹³ Entrevista a Luiz Adelmo Fernandes Manzano, *“A Hora da Estrela”*: do livro ao filme, em Revista de Comunicação e Artes, no. 25, jan./jul., 1991, p.17/19.

¹⁴ A. Kurosawa, Relato Autobiográfico, p. 271.

¹⁵ Em artigo de G. Deleuze, *“O Ato de Criação”*, publicado no Suplemento Mais!, Folha de S. Paulo, 27/06/99, p.5.

heróis stendhalianos ou balzaquianos na tela.”¹⁶ Orson Welles irritava-se com a opinião negativa que Peter Bogdanovich tinha de O Processo (1962), filme baseado na obra de Kafka. Ora Welles diz, para o entrevistador, também não ter gostado do filme, ora diz ter querido fazer uma comédia negra, que foi mais bem entendida pelos espectadores que nunca leram Kafka do que pelos intelectuais críticos¹⁷.

Porém nem só em obras extensas se inspira o cinema. Essas palavras pessimistas, quanto à adaptação de obras literárias ao cinema, precisam ser relativizadas. Procuro lembrar de um filme que conseguiu traduzir para a linguagem do cinema a densidade poética da obra original. Vem à mente os cinco contos de L. Pirandello que formaram o filme Kaos (1984) – *Mal da Lua; O Outro Filho; A Bilha; Requiem; Colóquio com a mãe* -, dirigido pelos irmãos Paolo e Vittorio Taviani, contos esses que mais tarde foram reunidos em livro: Kaos e Outros Contos Sicilianos, pela editora Nova Alexandria, em 1994.

Lembremos, então, que a tradução de uma obra literária à tela necessita, o mais possível, tocar os pontos de origem da obra, para realizar a sua narrativa dentro da compressão temporal que o cinema dita. E isto ocorre no difícil intervalo de tradução que ligará para sempre a obra escrita às imagens que se movimentam na tela. Quero dizer que esse *lugar-quase* de imersão, na tradução, abole qualquer hierarquização das linguagens. O fato de uma tradição de escrita ter se firmado na cultura não pode e não deve situar a literatura em posição de primazia, neste momento, ou “*tomar a escrita como critério absoluto em uma comparação que definiria a imagem como um substituto mais ou menos imperfeito*”¹⁸ Carregamos uma tradição de escrita, sim, porém nos reconhecemos, cada vez mais nitidamente, como uma civilização de imagem¹⁹. E nesse processo cultural, destacam-se as imagens-sons em movimento produzidos pelo cinema.

O ensaio de Benjamin sobre a criação da fotografia nos fala dessa invasão do mundo, pelas imagens técnicas. Reconhecendo a importância das reproduções técnicas e as mudanças que essas formas de captação de imagens engendrariam, encerra o texto,

¹⁶ G. Betton, Estética do Cinema, p. 116.

¹⁷ O. Welles & P. Bogdanovich, Este é Orson Welles, p.334/42.

¹⁸ Palavras de Pasolini a Gidéon Bachmann, reproduzida na introdução (por H.Joubert-Laurencin) ao Ecrits sur le Cinema, p. 55.

reproduzindo a fala de outrem sobre o analfabeto do futuro: “o analfabeto do futuro não será quem não sabe escrever e sim quem não sabe fotografar”²⁰.

Formamo-nos em uma memória da escrita, é verdade, porém não é menos verdade que já temos formada uma memória de imagens-sons-movimentos, produzidas pelo cinema. Poderá o cinema, em tempos de silêncio de experiências artesanais narrativas que passam de boca a boca²¹, ser o guardião da memória de imagens filmicas, passadas de olho a olho, que torna o ausente, presente, através de suas imagens em movimento. Imagens fantásticas, que “ligam tudo a todos, convertendo todos a essa espécie de religião cultural ao mesmo tempo que subverte a religião dos nacionalismos e dos regionalismos”²²

Cinema é linguagem que reproduz de forma direta e física os objetos da realidade, o que o liga ao padrão oral de significação. Parece-me importante, aqui, estabelecer a distinção entre *cinema* e *filme*, feita por Pasolini, aproveitando-se do conceito lingüístico saussureano de *langue* e *parole* (língua e fala), embora a maioria das vezes utilizemos um e outro indiscriminadamente. Tal qual a língua, o cinema é uma abstração, um objeto de estudo, que se concretiza a partir de um código, de uma gramática e de um pacto social²³. Do mesmo modo que o ato concreto e vivo da *langue* — a *parole* — é quem faz a língua vigorar, o cinema não existiria sem o filme — cinema só passa a ser filme, quando intervém a montagem²⁴.

Cinema é linguagem “vista e ouvida no seu acontecer”, portanto é sempre presente. Se o advento da escrita nos forçou a conhecer a oralidade da linguagem verbal, com o advento do cinema pudemos tomar conhecimento do real. Real que é realidade apresentada na contigüidade de imagens-sons que acumulam significados na sucessão temporal em que se passam²⁵. “É uma linguagem que tem parentesco com a literatura,

¹⁹ A esse respeito, ver o estudo de J.M. Clerc, *Littérature et Cinema*.

²⁰ W. Benjamin, *Obras Escolhidas I*, p.107.

²¹ A esse respeito ver o ensaio de W. Benjamin, *O Narrador-considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*, em *Obras Escolhidas I*, p. 197/221.

²² M. J. de Almeida, *A Capela da Memória*, em *Cinema – Arte da Memória*, p. 29.

²³ P. P. Pasolini, *Pistas para o Cinema*, em *Empirismo Hereje*, p.185/192.

²⁴ Idem, *Observações sobre o Plano-Sequência*, p.193/6.

²⁵ A esse respeito ver M. J. de Almeida, *Imagens e Sons – a nova cultura oral*, p. 7/12.

possuindo em comum o uso da palavra das personagens e a finalidade de contar histórias."²⁶

Línguas escrito-faladas são traduções de uma *Linguagem da Realidade*, que segundo Pasolini, expressa os objetos da realidade: "*este carvalho que tenho diante de mim, não é o "significado" do signo escrito-falado "carvalho": não, este carvalho, fisicamente aqui perante os meus sentidos, é ele próprio um signo: um signo por certo que não escrito-falado, mas icónico-vivo, ou como se queira dizer de outro modo (...) quando eu digo "carvalho" regrido à estrutura primeira da linguagem, que é a Linguagem da Realidade, para depois avançar no campo da imaginação outra-minha, até ao ponto onde o carvalho "signo da Linguagem da Realidade" se reconstitui como presença física evocada (ou recordada). O processo é o seguinte: carvalho como signo da Linguagem da Realidade – "carvalho" como signo escrito-falado que o traduz – carvalho como signo da Linguagem da Realidade imaginada. As línguas escrito-faladas são traduções por evocação; as línguas audiovisuais (cinema) são traduções por reprodução.*"²⁷.

A Hora da Estrela – obra escrita – traduz, segundo o pensamento por evocação, a *Linguagem da Realidade*. Tradução da tradução, A Hora da Estrela - filme – escreverá essa *Linguagem da Realidade*, dita por Pasolini, reproduzindo-a através da representação evocada pela literatura. Essa *Linguagem da Realidade*, irreduzível a qualquer classificação ou segmentação racionalista - linguagem que naturalmente é, toma forma de cinema através de suportes técnicos de nossa sociedade industrial, revelando a ação humana sobre a realidade. É o homem em carne e osso quem faz e quem decifra a realidade como representação e, portanto, o centro da ação representada.

Novamente, convocamos Pasolini. Agora, para aproximar literatura e cinema pela via da figura de estilo com a qual cada linguagem se identifica: "*a metáfora representa a unicidade substancial da palavra, a possível redução de todas infinitas palavras, a uma palavra única, arquetípica: a Palavra do Homem (...). Cada coisa, através dela, é*

²⁶ A. Costa, *Instituição, Dispositivo, Linguagem*, em *Compreender o Cinema*, p. 27.

²⁷ P.P.Pasolini, *O Não-Verbal como outra Verbalidade*, em *Empirismo Hereje*, p. 218/19.

comparável com todas as outras coisas.”²⁸ Pasolini continua dizendo que o cinema não pode usufruir da metáfora como a literatura. Pode, no entanto, co-usufruir, com a literatura, de outras figuras, aquelas típicas da literatura arcaica, religiosa-infantil, que remetem a uma outra arte: a música. São elas a anáfora e a repetição, figuras de repetição que todo cineasta usa. O cinema assemelha-se a uma narrativa musical, com suas repetições de imagens ou o retorno anafórico de uma imagem iniciando uma série de seqüências, o que lhe confere uma irracionalidade arcaica e mítica.

Na literatura, as figuras estilísticas são um ato lingüístico. No cinema, dois atos concomitantes e suplementares entram na produção da imagem cinematográfica: junto com tudo que se expõe à filmagem, há a máquina que os filma. Se quisermos relacionar essas operações com termos da gramática da língua escrito-falada diremos que *“a escolha do tipo, da face, das roupas, dos lugares, das luzes são elementos isolados: léxicos. São substantivos, adjetivos, advérbios, locuções. Enquanto a escolha dos movimentos da máquina, do enquadramento etc. são a verdadeira sintaxe: a reunião rítmica de vários elementos lexicais isolados em uma frase.”*²⁹

Linguagens convergentes, cinema e literatura são escritas do nosso viver urbano, contemporâneo³⁰ e se influenciam mutuamente. Obviamente, a arte literária narrativa – temos nos referido aqui à escrita – anterior ao cinema e com séculos de elaboração estilística, constitui-se em uma sua referência. Interessante aqui é notar o caminho inverso: a estética do cinema, aos poucos, invadindo e interagindo na estética literária. Pasolini, autor de obras literárias e cinematográficas, reconhece em sua literatura, o modo de criação do cinema: *Minha paixão pelo cinema está intimamente ligada à minha formação, a tal ponto que, quando releio hoje certas obras literárias minhas produzidas bem antes de meu primeiro filme, elas me parecem ter sido escritas com a descrição dos travellings, seqüências etc.*”³¹

²⁸ P. P. Pasolini, *Cinema e Letteratura-appunti dopo “Accattone”*, em *Accattone – Mamma Roma – Ostia*, p.58.

²⁹ Idem, p. 60.

³⁰ “Os filmes mantêm uma relação profunda com outros produtos da cultura, outras partes. E é nessas relações que ele se mantém como uma forma específica de arte.”, em Milton José de Almeida, *Imagens e Sons – a nova cultura oral*, p. 12.

³¹ Palavras de Pasolini a Gidéon Bachmann, reproduzida na introdução (por H. Joubert-Laurencin), ao *Ecrits sur le Cinema*, p. 55.

A partir dos anos 20, uma crítica especializada composta por pessoas que fazem literatura começa a se pronunciar sobre as polêmicas influências da nova arte³². Jean Epstein já em 1921 constata: *“A literatura moderna está saturada de cinema. Reciprocamente, esta arte misteriosa muito assimilou da literatura.”*³³ Se o cinema muitas vezes foi considerado por alguns *“um divertimento de ilhotas, passatempo de iletrados”*³⁴, ou expressão de recusa da lógica cartesiana, é, por outros, reconhecido como um novo realismo estético *“capaz de engendrar formas originais e sobretudo ritmos próprios de traduzir a civilização contemporânea”*³⁵

Cinema e literatura são linguagens convergentes, porém com circunstâncias bem distintas. Talvez o ponto nodal dessa distinção seja o fato de o cinema como prosa narrativa visual-musical não excluir analfabetos, como as palavras inspiradas de Carrière notam bem: *“ao contrário da escrita, em que as palavras estão sempre de acordo com um código que você deve saber ou ser capaz de decifrar (você aprende a ler e a escrever), a imagem em movimento estava ao alcance de todo o mundo. Uma linguagem não só nova, como também universal: um antigo sonho”*³⁶.

*“Um garoto de sete anos sabe ler um filme através de sua montagem”*³⁷, nos diz M. Duras, pois o cinema se realiza, ali, no lugar do espectador. E se o livro supõe um acesso a ele para que nos tornemos leitores, o cinema requer uma prática para que nos tornemos espectadores. Quem – cinema ou literatura – diz mais uma imagem, nos pergunta M. Duras. *“Você sai de sua casa certa manhã, o céu está azul, o sol brilha. Você recebe o impacto do céu azul e do sol assim que cruza a soleira de sua porta. Em algum lugar de você, em seu organismo físico ou mental, a coisa se traduz com a fulgurância da sensação por: “Azul o céu esta manhã, sol”. Mais tarde, quando essa fulgurância for encoberta pelo tempo passado, se você quiser destacá-la, dizê-la a outra pessoa, irá traduzi-la numa frase, tanto oral como escrita, e essa frase irá explicitar em que circunstâncias, numa bela manhã, ao sair de sua casa, você foi atingido pelo céu*

³² J.M. Clerc, *Littérature et Cinéma*, p.17/27.

³³ J. Epstein: *O Cinema e as Letras Modernas*, em *A Experiência do Cinema* (org. Ismail Xavier), p.269.

³⁴ J.M. Clerc, *Littérature et Cinéma*, p. 17.

³⁵ Idem, p. 15.

³⁶ J.C. Carrière, *A Linguagem do Cinema*, p. 19.

³⁷ M. Duras, *“Book and Film”*, em *Cahiers du Cinema*, p. 63.

azul, o sol. É esse, sem dúvida alguma, o destino mais freqüente que irá conhecer o acontecimento que você tiver vivido. Mas outros, milhares, entre os quais o poema, por exemplo, ou o cinema. De todas as maneiras de dizer, o cinema será certamente a última, porque se apresenta como a mais inacessível – devido à técnica – e a mais separada do acontecimento. Na realidade, ao contrário, será esse o meio mais adequado para recriar o impacto do acontecimento, ou seja: “Azul o céu esta manhã, o sol”, e para transmiti-lo ao maior número de pessoas. Quatro palavras, duas imagens articuladas entre elas por uma sintaxe muda, invisível, muito próxima da coincidência, num não-dito, com a sensação original.”³⁸

Podemos seguir neste caminho de aproximar literatura e cinema através de palavras pronunciadas *sobre* as duas artes, como temos feito até aqui. Mas podemos também buscar essa aproximação, de uma forma indireta, observando a influência do fazer cinematográfico sobre o fazer literário. Observando, ainda, uma memória fílmica presente no tecido narrativo. O romance que nos serve de guia é o de Mário de Andrade, escrito em 1927: Amar, Verbo Intransitivo, romance que, em 1976, torna-se filme, pelas mãos de Eduardo Scorel, com o título de Lição de Amor.

Amar, Verbo Intransitivo foi considerado, pelo próprio autor, um romance cinematográfico, tanto a forma da construção literária sorve os modos de construção do cinema: *“atualmente escrevo Fräulein – romance. É possível que fique no meio, como todas as grandes empreitadas que tomo. Cinematográfico. Mando-te do prefácio (curto) as duas idéias que contém.”*³⁹

No prefácio do romance, Telê Porto Ancona Lopez escreve: *“Amar, Verbo Intransitivo não possui capítulos, conforme a norma aceita, numeração de seqüências ou títulos para elas. É um texto de ficção construído pelas cenas que fixam diretamente momentos, “flashes”, resgatando o passado, ou que são apresentadas pelo Narrador. Às cenas, contrapõem-se as digressões do Narrador que compete freqüentemente, dando grandes demonstrações de conhecimento teórico, com a visão que a heroína tem do mundo e do amor. As digressões são, de fato, sua interpretação. A separação dos*

³⁸ Idem, p. 63/64.

episódios, a mudança de cenário, de espaço, a passagem do tempo, os cortes desviando a atenção do leitor, são marcadas apenas pelo espacejamento padronizado que, graficamente, acentua a idéia de seqüência solta e divisão da narrativa em flagrantes."⁴⁰

Ao descrever os meios utilizados na construção literária, podemos ler, no prefácio, termos emprestados da gramática do cinema: flash, cena, seqüência, corte. Seguindo o prefácio mais à frente, lê-se: "*O Narrador que capta a cena no que ela tem de essencial, freqüentemente, nos faz lembrar a representação cinematográfica: a câmera que segue os passos, foco isento, olhando por detrás, ou foco comprometido que faz às vezes dos olhos da personagem. Narrar cinematográfico de romance moderno combinado com a reflexão literária, machadiana, metalingüística, e com a capacidade do Narrador de se fundir às manifestações do mundo interior de suas personagens.*"⁴¹

A esta sintaxe cinematográfica notada por Telê Porto Ancona Lopes, em que a montagem narrativa e o movimento narrador sugerem o trabalho da câmera, somam-se outras construções verbais que também remetem aos recursos do cinema, das quais destaco alguns exemplos:

- Frases telegráficas. Nomeação abundante. Enumeração. O trecho a seguir sugere uma tomada de imagens descritivas, plano a plano, com câmera fixa ou em movimento que capta as personagens, os objetos e a paisagem ao redor: "*O quartinho é escuro. Maria embala no bercinho pobre o filho recém-nascido. Janelas abertas, dando para a grande noite azulada, facilmente mística. Nascem do chão, saem pelas janelas as duas colunas inclinadas do luar. Verão. Silêncio. Murmúrio em baixo, longe, das águas sagradas do Reno.*"(AVI⁴², p.65).
- Maiúsculas destacando alguns enunciados. Remete à ênfase dramática das legendas utilizadas no cinema mudo. A personagem que fala, no trecho a seguir, quase nos faz rir e seguramente nos lembra a teatralidade gestual do ator de cinema mudo, em que as legendas interpretam e reforçam emoções:

³⁹ Carta de Mário de Andrade a Sérgio Milliet, de 02/08/1923, citada em Lição de Amor, publicado no Caderno de Crítica da Embrafilme, p. 5.

⁴⁰ Em "Uma Difícil Conjugação", prefácio a Amar, Verbo Intransitivo, p.13.

⁴¹ Idem, p. 15.

⁴² AVI é abreviatura a Amar, Verbo Intransitivo que estarei usando sempre que citar trechos do romance.

“A cidade é uma invasão de aventureiros agora! Como nunca teve! COMO NUNCA TEVE, Laura (...) Por isso! Fräulein prepara o rapaz. E evitamos quem sabe? Até um desastre!... UM DESASTRE! (AVI, p.77)

“NÃO EXISTE MAIS UMA ÚNICA PESSOA INTEIRA NESTE MUNDO E NADA MAIS SOMOS QUE DISCÓRDIA E COMPLICAÇÃO” (AVI, p.80)

“Meus Deus! UM FILHO. (...) ... um FILHO... (AVI, p.135)

“FIM”(AVI, p. 140).

- Neologismos onomatopaicos. Colam sons significativos às imagens narrativas: *“A bulha dos passarinhos arranhava o corredor. De repente fogefugia assustado sem motivo colibri: Plequeleque, pleque... pleque... pleque...”(AVI, p.51)* *“Carlos abaixou o rosto, brincabrincando com a página.”(AVI, p.56)* *“Pum! Taratá! Clarins gritando, baionetas cintilando, desvairado matar, hecatombes, trincheiras, pestes, cemitérios...”(AVI, p.61)* *“Chiuuu... ventinho apreensivo. Grandes olhos espantados de Aldinha e Laurita. Porta bate. Mau agouro?... Não... Pláaa... Brancos mantos... E ilusão. Não deixe essa porta bater! Que sombras grande no hol... Por ques? Tocainado nos espelhos, nas janelas. Janelas com vidros fechados... que vazias! Chiuuu... Olhe o silêncio. Grave.”(AVI, p.88)* *“O murmulho das águas gargalhou um “brekekekex” fanhoso.”(AVI, p.120).*

Podemos, ainda, sentir a presença do cinema, no romance de 1927, não só como motivação a inovações formais na norma literária, reconhecidas como cinematográficas. Vamos encontrar também, no trecho do romance, diversas citações ao cinema, revelando já um hábito criado de frequentar cinemas, pela classe, urbana, média alta paulistana e podemos, ainda, notar o imaginário dos personagens, acionando uma memória de imagens filmicas.

“Dona Laura ficava ali, mazonza, numa quebreira gostosa quase deitada na poltrona de vime, balanceando manso uma perna sobre a outra, Isso quando não tinham frisa, segundas e quintas, no Cine República.” (AVI, p.59)

“Depois do almoço as crianças foram na matinê do Royal. (...) E como são juntinhas as cadeiras do Royal! (...) O certo é que o corpo dela ultrapassa as bordas da cadeira todo mundo se queixa das cadeiras do Royal.” (AVI, p.69)

“De primeiro era o dia inteirinho na rua, futebol, lições de inglês, de geografia, de não-sei-que-mais e natação, tarde com o camaradas e inda por cima, depois da janta, cinema.” (AVI, p.71)

“Quando ele sentiu sobre os cabelos uma respiração quente de noroeste, principiou a imaginar e criticar. Criticar é comparar. Que gosto que teriam esses beijos de cinema?” (AVI, p.91)

“Laurita pensava que havia uma história triste. Fräulein com Carlos. Talqual na fita de Glória Swanson.” (AVI, p.137)

“E se não quer gastar os cem, o cinema AVENIDA cerra aos poucos os olhos elétricos, gente que sai, gente na porta, bulha de empregados apressados.” (AVI, p.143)

“Na avenida Higienópolis o telefonema avisou que ele almoçava com o Roberto. Mais um companheiro se juntava a eles. Passaram a tarde no cinema.” (AVI, p.145)

O romance A Hora da Estrela, como Amar, Verbo Intransitivo, nos é apresentado por uma visão gradual de cenas que captam, no presente em que ocorrem, a criação da personagem pelo narrador. Trata-se de uma escrita visual que nos faz lembrar a representação cinematográfica e o movimento da câmera que ora descreve, foco isento, ora foco comprometido. O narrador é figura potencial nesse processo. Faz inúmeras digressões que esclarece, interpreta os fatos que ele mesmo constrói. Muitas vezes essas intervenções do narrador vêm aprisionadas entre parênteses, inseridas no fluxo narrativo, como se fosse uma voz *em off*, que, correlata à imagem, a complementa. Este romance também não apresenta divisão em capítulos, como Amar, Verbo Intransitivo. O

espacejamento gráfico mais alargado entre as partes, ao mesmo tempo que as separa, justapõe as seqüências narrativas, como uma história que fosse sendo montada frente aos olhos que lêem. Colando som à cena, diversas vezes o substantivo *explosão* aparece entre parênteses, em meio a uma frase, anunciando uma circunstância grave acontecendo ou por acontecer. Como se a escrita visual, desejasse também ser audio-visual. Esse som catalisador provoca reação no fluxo da leitura, como um som no filme colocaria em suspensão a atenção do espectador.

Durante a leitura, uma grande diversidade de sons sonoriza o texto escrito:

Som de tambor: *“Esqueci de dizer que tudo o que estou agora escrevendo é acompanhado pelo ruflar enfático de um tambor batido por um soldado. No instante mesmo em que eu começar a história – de súbito cessará o tambor.”*(HE, p. 29);

Som de violino: *“Afianço também que a história será igualmente acompanhada pelo violino plangente tocado por um homem magro bem na esquina.”*(HE, p.31);

Som de piano: *“(O que é que há? Pois estou como que ouvindo acordes de piano alegre – será isto um símbolo de que a vida da moça iria ter um futuro esplendoroso?”*(HE, 37);

Pequeno trecho de cantiga infantil: *“Quero uma de vossas filhas de marré-marré-deci.”*(HE, p.40);

Encontramos, ainda, expressões de muitos outros sons que vão desde o cantar de galo na aurora a onomatopéias de diversos tipos.

Um outro índice dessa construção literária que sorve aspectos do cinema está em um dos treze títulos do romance pelo qual este ficou conhecido – A Hora da Estrela. Estrela pode significar o astro luminoso cintilante que habita os céus. Pode ainda significar fado, destino, sorte. Aqui, nos interessa a palavra no sentido da atriz notável,

conhecida pelo público, *superstar*⁴³ do cinema. Tanto o título propicia essa associação com estrela de cinema que, diante de meus olhos, encontro, ilustrada na capa da 11ª edição, editora Nova Fronteira, a mitológica imagem platinada-dourada-sensual de Marilyn Monroe, imensa, por detrás da mocinha franzina, em branco e preto, debruçada no parapeito da janela entreaberta.

Passando pelo texto do começo ao fim, lemos:

no prefácio ao romance, intitulado *Dedicatória ao Autor (Na verdade Clarice Lispector)*: “É uma história em technicolor para ter algum luxo.”(HE, p.8).

Na página 42: “Acabo de descobrir que para ela, fora Deus, também a realidade era muito pouco. Dava-se melhor com um irreal cotidiano, vivia em câmara leeeenta, lebre puuuuulando no aaaar sobre os oooooouteiro”;

Na página 43: “E tinha um luxo, além de uma vez por mês ir ao cinema.”;

Na página 54: “Uma coisa que tinha vontade de ser era toureiro. Uma vez fora ao cinema e estremeceu da cabeça aos pés quando vira a capa vermelha.”;

Na página 62: “– Sabe o que eu mais queria na vida? Pois era ser artista de cinema. Só vou ao cinema no dia em que o chefe me paga. Eu escolho cinema poeira, sai mais barato. Adoro as artistas. Sabe que Marylin era toda cor-de-rosa?”;

Na página 67: “Macabéa gostava de filme de terror ou de musicais.”

Na página 71: “No banheiro da firma pintou a boca toda e até fora dos contornos para que os seus lábios finos tivessem aquela coisa esquisita dos lábios de Marylin Monroe.”;

Na página 73/4: *“Em compensação se conectava com o retrato de Greta Garbo quando moça. (...) Greta Garbo, pensava ela sem se explicar, essa mulher deve ser a mulher mais importante do mundo. Mas o que ela queria mesmo ser não era a altiva Greta Garbo cuja trágica sensualidade estava em pedestal solitário. O que ela queria, como eu já disse, era parecer com Marylin.”.*

Na página 94: *“Acho com alegria que ainda não chegou a hora de estrela de cinema de Macabéa morrer.”*

Encontramos na página 30 o patrocinador da história – a Coca-Cola: *“(...) o registro que em breve vai ter de começar é escrito sob o patrocínio do refrigerante mais popular do mundo e que nem por isso me paga nada, refrigerante esse espalhado por todos os países.”* A Coca-Cola aparecerá outras vezes na história, pois é a bebida predileta e acessível a Macabéa. Esta observação irônica, ao mesmo tempo que suscita a crítica a uma ordem mercantilista em que as obras de arte têm de se adequar (se o patrocinador sustenta a realização da obra, esta, por seu lado, o propaga) deixa aparecer o tema do patrocínio que para o cinema é fundamental. Não é por acaso que um dos patrocinadores de A Hora da Estrela – filme - será a Coca-Cola.

Penso que esses índices aqui apontados da presença do cinema na literatura revelam o cinema, tanto quanto a literatura, emaranhados na vida acontecendo. Cinema e literatura nascem da sociedade em que se realiza, como também a realiza.

Poderia agora começar perguntando se o filme A Hora da Estrela trouxe para a tela, a dimensão alegórica do romance, que faz o texto escrito pairar entre o real e o (que chamo) mais-que-real das imagens. Em outras palavras, perguntar se a tradução fílmica realizou o mergulho necessário na interioridade do texto escrito, carregando para as imagens-sons os pontos de origem deste. Susana Amaral diz ter querido fixar, através, não dos diálogos, mas das atitudes dos personagens *“o sussurro que está atrás das*

⁴³ “Sobre uma imensa parte do globo, em um imenso setor da produção cinematográfica, os filmes gravitam ao redor de um tipo solar de vedete nomeada de estrela ou *star*.”, início do capítulo *Genèse et*

palavras” do texto escrito. E os filmes, pela sua natureza, realizam-se como “*expressões alegóricas do momento de sua produção*” ou “*alegorias em movimento*”⁴⁴. Porém, quando anteriormente falei da tradução entre linguagens, estava também me referindo às possibilidades de um filme não se realizar apenas como prosa narrativa realista/naturalista, do mesmo modo que a literatura não ficou na poética realista/naturalista de uma história. A literatura foi, não diria além, mas no limite da palavra poética, pronta a convocar forças reais e mais-que-reais de significações, que incitam a que se busque associações que muitas vezes não satisfazem às exigências de uma lógica comprobatória. O narrador/autor, em uma espécie de estado epifânico, torna-se carne e som das palavras, como se entrasse no círculo mágico de criação em que sentidos brotam, libertos das convenções sociais da linguagem, gerando uma forma textual que também diz o conteúdo: “(*Os fatos são sonoros mas entre os fatos há um sussurro. É o sussurro o que me impressiona.*)”⁴⁵

O cinema como produção técnico-cultural de uma sociedade capitalista sempre terá de ser realista e comprometido com a prosa narrativa, sobretudo se quiser competir em um mercado de filmes, regido por leis de consumo. O filme, ao buscar a coerência narrativa legível ao público que o absorve em sua duração na sala de cinema, tem de, partindo da obra, fazer escolhas e recortes e criar a sua história, dentro das soluções estéticas encontradas que traduzam a obra escrita e se harmonizem com tais leis de mercado. Estou quase dizendo que o cinema desfruta de uma liberdade vigiada, por se tratar de uma empresa tão complexa. Mas e o livro, não? Sim, este também se insere dentro de uma indústria cultural. Porém o fato de o autor de um livro estar a sós com sua imaginação e a folha em branco que vai sendo coberta de imagens gráficas, por ele mesmo, confere-lhe, parece-me, maiores possibilidades de livre vôo. Diferente é o filme que se caracteriza como um trabalho de equipe. A subjetividade do cineasta comanda o trabalho, é verdade, mas ele dependerá de um sem-número de pessoas que, intermediando sua subjetividade, produzirá um longa-metragem. Dependerá, inclusive, de patrocinadores, sem o suporte financeiro dos quais o filme não se realiza.

Métamorphoses des Étoiles, em E. Morin, *Les Stars*, p.3.

⁴⁴ M. J. de Almeida, *Cinema – Arte da Memória*, p. 32.

Além disso, são bem diversas as circunstâncias de autoria de A Hora da Estrela, romance e filme, circunstâncias que precisam ser consideradas para que os vejamos em suas peculiaridades.

A Hora da Estrela, romance, é uma espécie de livro agônico de Clarice Lispector, produzido em período de quase total isolamento da autora do convívio social e em fase da doença que a levaria à morte. Foi concebido simultaneamente a Um Sopro de Vida (1978), livro com o qual guarda traços comuns. A autora ainda pode ver publicado A Hora da Estrela, porém Um Sopro de Vida é de publicação póstuma. Ambos carregam uma funda ironia trágica, despontando, às vezes, no texto, um quase humor negro, como quando Macabéa, ao ser levantada ao ar por Olímpico de Jesus, seu namorado, cai de cara na lama, o nariz sangrando e, ainda, se desculpa, constrangida pelo transtorno do momento. É um livro que canta a morte e interroga a vida. Posso dizer tratar-se de um épico moderno semelhante a Macunaíma, de Mário de Andrade. Clarice Lispector foi reconhecida pela crítica desde o início de sua carreira como um caso extremo de criação e é sabida sua resistência para lidar com as regras e exigências do mercado editorial⁴⁶.

Já Susana Amaral tem uma história bastante diferente. Havia feito alguns documentários para a televisão e esteve ligada à ECA da USP, quando vai para Nova York, aprofundar estudos em cinema e direção de filmes. Aos 54 anos, de volta ao Brasil, oito filhos, um casamento recém-desfeito, lança-se na produção de seu primeiro longa-metragem: A Hora da Estrela, com a urgência de alguém que tem consciência do tempo escoando. Não podia apenas experimentar, tinha de produzir e acertar. Com um orçamento minúsculo, um tempo recorde de filmagem – 28 dias, e uma disposição pragmática de fazer o filme para ser consumido⁴⁷ pelo público, optou pelo que sabia

⁴⁵ HE, p. 31.

⁴⁶ Para informações mais detalhadas sobre a autora ver: Clarice Lispector – esboço para um possível retrato, de Olga Borelli; Clarice -Uma Vida Que Se Conta, de Nádia Battella Gotlib; Clarice Lispector “Jornalista”, de Maria Aparecida Nunes; A Estrela e o Abismo-um estudo sobre feminino e morte em Clarice Lispector, de Márcia Lígia Roberto Guidin; Eu Sou uma Pergunta – uma biografia de Clarice Lispector, de Teresa Cristina Montero Ferreira;

⁴⁷ Muitas informações sobre a produção de A Hora da Estrela, filme e romance, estão na parte final do trabalho em trechos de jornais e revistas, publicados na época da produção e lançamento do filme, coletados na Cinemateca Brasileira de São Paulo.

fazer: uma forma simples, colada à camada diretamente legível do texto escrito, que conta a rápida passagem de Macabéia, uma estranha nordestina, pela grande metrópole, onde trabalha como datilógrafa, até sua morte. Ter prescindido da poderosa figura e palavreado do narrador, foi uma escolha decisiva para, libertando-se da obra escrita, moldar sua outra existência no cinema.

UM CANTO PARA MACABÉA

O Abraço da Morte

É somente quase pelo fim da história que o narrador Rodrigo S.M. (um irônico¹ personagem escritor que, ao mesmo tempo da narrativa de Macabéa, fala de si mesmo, da condição do escritor, da angústia de escrever literatura, do tédio de viver e da literatura ser sua salvação) nos diz diante do corpo caído de Macabéa: “(...) *ela nascera para o abraço da morte. A morte que é nesta história o meu personagem predileto.*”² Tivemos de chegar quase ao final da história para que o narrador pusesse as cartas na mesa de um jogo que, desde o início entre blefes e jogadas indecisas, vinha protelando a cartada final – o atropelamento e a conseqüente morte de Macabéa. Personagem sobre a qual, também desde o início, o narrador já havia se pronunciado: “*eu não tenho piedade do meu personagem principal, a nordestina: é um relato que desejo frio.*”³ Personagem que, desde criança, já fora visada pela Morte: livrara-se de morrer, logo ao nascer, por um milagre: tanto que recebe o estranho nome como cumprimento à promessa que sua mãe fizera à Nossa Senhora da Boa Morte para que a criança vingasse.

Se num jogo há sempre o lance de sorte ou azar e, portanto, de acaso, que tanto pode virar o jogo para o lado da vitória quanto da derrota, é preciso reconhecer aqui uma

¹ Destaco a dimensão irônica presente no discurso narrativo, que muitas vezes se revela como humor negro, por entender que a mistura de situações pertencentes a universos distintos, própria da ironia, dentro de uma mesma composição, deve ser atentamente fruída se quisermos alcançar as significações do texto. A ironia comporta o princípio do movimento. Movimento que liberta momentaneamente quem ironiza daquilo que é grave e pesado, na realidade, e o desloca para outro lugar mais leve, de onde, agora, ele pode rir. Com isso o que pode ficar encoberto no habitualmente dito, descobre-se (o hábito reproduz imagens fixas), pois dentro do terreno destrutivo em que a ironia se constrói, nasce também a dignificação do que é ignorado e escarnecido.

² HE, p. 95.

³ HE, p. 19.

energia de morte agindo, desde o início da narrativa, sobre Macabéa, força que torna o desfecho quase previsível.

No longo prólogo que faz o narrador, antes de entrar na história de Macabéa, ele diz: *“Só não inicio pelo fim que justificaria o começo – como a morte parece dizer a vida – porque preciso registrar os fatos antecedentes.”*⁴

Um Violino Plangente Tocado por um Homem Magro

Uma das formas que essa energia fúnebre toma, no texto, é com a imagem do tocador de violino: **no início da narrativa:** *“Afianço também que a história será igualmente acompanhada pelo violino plangente tocado por um homem magro bem na esquina. A sua cara é estreita e amarela como se ele já tivesse morrido. E talvez tenha.”*⁵; **no final, quando Macabéa agoniza:** *“Apareceu portanto um homem magro de paletó puído tocando violino na esquina. (...) Junto do homem esquelético havia uma latinha de zinco onde barulhavam secas as moedas dos que o ouviam com gratidão por ele lhes planger a vida. Só agora brotou-se-me o sentido secreto: o violino é um aviso.”*⁶ A carência esquelética desse mendigo tocador de violino que plange a vida para outros, para Macabéa é aviso de morte.

Como já foi dito anteriormente, o narrador recorre a texturas e modalidades de sons diversos para acompanhar a narrativa. Se o início da história será introduzido pelo ruflar enfático de tambor - som anunciador de grandes acontecimentos ou grandes batalhas - um piano alegre também é ouvido quando a moça ainda sem nome na história se instala em um quarto de pensão, no Rio de Janeiro, perto do cais do porto – lugar onde a vida é excesso de acontecimentos. Com o tambor e com o piano alegre - sons-símbolos, doadores de sentidos, podemos prever, uma vida faustosa para a personagem que está sendo criada. Porém o violinista aparece. E com ele, com sua cara amarela e estreita, a sensação de mau agouro.

⁴ HE. p. 18.

⁵ HE, p. 31.

⁶ HE, p. 93.

Na pintura de Marc Chagall pude encontrar reiteradas vezes a imagem plástica do tocador de violino. Figura tradicional da vida rural russa, o violinista pobre é tema recorrente na obra de Chagall. W. Haftmann nos diz sobre esse tema em Chagall: “*O Violinista é o mais amplo e rico trabalho na série de figuras plásticas nas quais Chagall trouxe para a vida os tipos característicos recordados por ele dos dias de sua infância. Certamente o violinista sempre esteve na mente de Chagall... Ele era a figura central das festividades da comunidade judia, na Rússia suburbana e sua melodia acompanhava os eventos essenciais da vida – nascimento, casamento e funeral. Sua aparição nestes momentos importantes da vida o torna quase uma figura lendária – servente do destino humano – no modelo de vida da comunidade.*”⁷ Encontrei três violinistas pintados por Chagall: *O Violinista*, de 1911/4; *O Violinista*, de 1912/3; *O Violinista Verde*, de 1923/4. Não é a lógica que importa nas imagens de Chagall. As coisas representadas ligam-se obedecendo ao movimento do pensamento que voa. O primeiro quadro mostra um mendigo violinista, acompanhado por um menino que segura na mão a sacolinha de esmolas. A segunda e terceira imagens mostram o violinista só plangendo o violino, pairando no ar, liberto da gravidade, como tantas figuras de Chagall, contaminando o espaço.

Vejo um parentesco estreito entre essas imagens de Chagall e as do livro. As do livro agourando o acontecimento fúnebre. Parece-me que, como Chagall, a judia Clarice Lispector rememora a figura lendária do violinista, imagem essa que contaminará o texto de energia de morte, com sua aparição e sugestão da melancólica vibração sonora.

O Treze

A Hora da Estrela é apenas um dos treze títulos que o romance recebe. A começar pelo número de títulos, entramos nesse jogo que começa com um número considerado aziago em nossa cultura ocidental: **treze**. Uma sexta-feira-13, nos deixa alerta. Doze é o nosso número ordenado das horas do dia e dos meses do ano. O treze, porém atraiçoa essa ordem, como o décimo terceiro homem que se acercou de Jesus – Judas – o traiu.

⁷ Em W. Haftmann, *Marc Chagall*, p. 70.

Confirmando o pensamento mágico em torno do número treze, a sexta-feira-13 é mencionada em *A Hora da Estrela* como data privilegiada pela macumbeira e adivinha Carlota para quebrar feitiços feitos contra seus clientes. Um ato sacrificial deve ocorrer: sacrificando um porco preto e sete galinhas brancas, cujo sangue é derramado sobre a cliente, assim é rompido o feitiço. Glória diz para Macabéa: “ — *Carlota também quebra feitiço que tenham feito contra a gente. Ela quebrou o meu à meia-noite em ponto de uma Sexta-feira treze de agosto.*”⁸

Fico tentada a perguntar se poderiam esses treze títulos estar traçando os treze passos da Morte em direção à Macabéa. Todos os títulos estarão repetidos no correr da narrativa. Constatamos que todos os enunciados dos títulos disseminam um sopro de pesar pela página: **A Culpa É Minha; Ela Que Se Arranje; O Direito Ao Grito; Lamento De Um Blue; Ela Não Sabe Gritar; Uma Sensação De Perda; Assovio No Vento Escuro; Eu Não Posso Fazer Nada; Registro Dos Fatos Antecedentes; História Lacrimogênia De Cordel, Saída Discreta Pela Porta Dos Fundos.**

Há dois que não carregam explicitamente essas sensações, porém se nos detivermos neles veremos: em *A Hora Da Estrela*, título que encabeça a página, a expressão **a hora** pertence ao campo semântico dos acontecimentos imprevisíveis, que ocorrem em espaços pequeníssimos de tempo. Tanto pode ser uma boa hora como uma má hora. Tanto pode ser a hora de nascer ou morrer. A **boa hora**, com que se faz votos à mulher grávida, afirma o risco e perigo que pode haver nessa passagem. A hora de morrer talvez seja um nascimento às avessas. A estrela, aqui, pode remeter à imagem da estrela apocalíptica, caída, de nome “Absinto”(Apocalipse de João). “Absinto” é aquela que amarga uma terça parte das águas dos rios e das fontes, provocando a morte de muitos⁹.

Em *.Quanto Ao Futuro.*, a pontuação contribui para um sentido de futuro aprisionado, e que, portanto, não sairá para fora desses limites. Este enunciado sem a expansão semântica nas palavras futuras, que o completaria, morre como está entre pontos, sem sentido.

E o que significaria a assinatura da autora, manchando a página em letras grossas e negras, intercalando-se a esses títulos?

⁸ HE, p. 81.

⁹ Em *A Bíblia de Jerusalém*, “Apocalipse” 8-11,12, p.2310.

A Hora da Estrela

A CULPA É MINHA
OU
A HORA DA ESTRELA
OU
ELA QUE SE ARRANJE
OU
O DIREITO AO GRITO

Prince Dispectoy

.QUANTO AO FUTURO.
OU
LAMENTO DE UM BLUE
OU
ELA NÃO SABE GRITAR
OU
UMA SENSÇÃO DE PERDA
OU
ASSOVIO NO VENTO ESCURO
OU
EU NÃO POSSO FAZER NADA
OU
REGISTRO DOS FATOS ANTECEDENTES
OU
HISTÓRIA LACRIMOGENICA DE CORDEL
OU
SAIDA DISCRETA PELA PORTA DOS FUNDOS

O tratamento visual que intercala o tipo manuscrito do nome da autora, negro e grosso, ao estilo tipográfico dos outros títulos, sugere um sentido. Se o título de um romance faz parte de seu sentido, o nome da autora, aí, coloca-se como uma parte de significação desse conjunto. A autora se faz presente também na parte inicial do livro chamada: **Dedicatória do Autor**, embaixo desse título, entre parênteses, lemos: **(na verdade Clarice Lispector)**. Dedicatória a mortos, artistas de vibrações cromáticas, sonoras, musicais, que a autora chama de “*profetas dos presente*”: cujas obras produzidas no passado deste presente, falarão sempre do momento presente - passado, presente ou futuro.

Sabemos do estado doentio de Clarice Lispector, quando escreve esse livro. Estaria ela, a autora, prognosticando sua própria morte e tentando, através da ficção, reconciliar-se com ela – a morte – e também com a vida? A coexistência do autor real e autor ficcional diz da ausência de fronteiras entre realidade e ficção, entre a invenção literária e a vida acontecendo. Viver, parece dizer o texto, é a conjugação da verdadeira realidade e de uma invenção verdadeira. “*Esse vosso Deus que nos mandou inventar.*”¹⁰ De fato, Clarice Lispector morre pouco tempo depois da publicação desse livro.

Estamos diante de uma escrita problemática, podemos dizer alquímica. “*O processo da sombra à luz, do “chumbo” ao “ouro” quer imitar o tempo divino da Gênese, da criação do mundo: que foi criação física mas realizada através da intervenção imaterial do Verbo (“Fiat lux”).*”¹¹ Como Rimbaud que fala da “alquimia do Verbo”, aludindo à criatividade da palavra poética, a autora experimenta significações, no caldeirão alquímico de suas palavras.

A disposição dos títulos na folha desenha um triângulo isósceles com a base na parte inferior desta, o que dá ao desenho um aspecto piramidal. A construção secreta da pirâmide, que pode abrigar um cadáver, com o vértice ocupando o topo da página. Estamos diante de uma escrita que oculta significados, dos quais, parece-me, é preciso aproximarmo-nos de forma associativa, imaginando a ligação das partes e forçando não ignorar a coexistência do natural e sobrenatural. Ou, usando as palavras do narrador Rodrigo: “*Transgredir, porém, os meu próprios limites me fascinou de repente. E foi*

¹⁰ HE, p. 24.

¹¹ Giunti, Art Dossier no. 4, *Arte e Alchimia*, p. 7.

quando pensei em escrever sobre a realidade, já que essa me ultrapassa. Qualquer que seja o que quer dizer “realidade””¹²

Minha liberdade de imaginação me pede que eu vá ao Tarô¹³ (Baralho de Marselha). A carta número XIII “*mostra um esqueleto manejando uma segadeira rubra de sangue. Jazem a seus pés os corpos desmembrados de dois seres humanos. (...) a legenda “A Morte” está escrita muito cautelosamente – sussurrada por assim dizer – na margem direita superior.*”¹⁴ Como uma doença fatal, a morte, em nossa cultura, é um nome pronunciado com muita cautela ou dito por vias indiretas, como se evitando o nome estaríamos escapando de sua ceifa. Tendemos a excluir a morte da vida.

Segundo H. Megale, na apresentação de Os Versos da Morte (H. de Froidmont), a representação alegórica da morte personificada, na literatura, começa a aparecer (com fins moralizantes para mostrar a efemeridade da vida e o valor da fé) por volta de 1150: “*a morte toma aparência de estranha personagem armada ora com uma clava, ora com uma foice, atirando ora uma pedra com a funda, ora uma rede, armando um laço ou atizando com agulhão envenenado. Ela maneja singularmente seus instrumentos a pé ou a cavalo.*”¹⁵ O poeta desses versos, que também ficaram conhecidos como Cântico das Cruzadas, dirige-se à Morte, buscando explicações como podemos ler na estrofe 25:

*“Morte, tu me obrigas a mudar
Nesta estufa em que meu corpo sua
Todos os excessos do século.
Tu levantas sobre todos tua clava,
Mas ninguém, no entanto, muda,
E ainda que mude, não se torna sisudo.
Morte, o prudente teme tua passagem.
Agora é ao próprio naufrágio*

¹² HE, p. 23.

¹³ “O Tarô é um baralho de cartas misterioso de origem desconhecida. Tendo, pelo menos, seis séculos de existência, é o antepassado direto das nossas modernas cartas de jogar. (...) Uma viagem pelas cartas do Tarô, primeiro de tudo, é uma viagem às nossas próprias profundezas. (...) as cartas do Tarô, que nasceram num tempo em que o misterioso e o irracional tinham mais realidade do que hoje, trazem-nos uma ponte efetiva para a sabedoria ancestral do nosso eu mais íntimo.” Em S. Nichols, Jung e o Tarô – uma jornada arquetípica, p. 18.

¹⁴ Idem, p. 229/30.

*Que cada um se dirige.
Também eu já virei a página.
Já deixei prazeres e paixões.
Aquele que se não enxuga para sua desgraça sua.*

Personificando a morte, pode o poeta, falando com ela, falar dos homens, de si mesmo e de seus temores. Nessa interpelação à morte existe a tentativa de aplacar a consciência que sabe da culpa primordial que acompanha o homem.

Em Reflexões Para Os Tempos de Guerra e Morte, Freud, refletindo sobre o sentimento de culpa ao qual os homens estão sujeitos desde épocas remotas, sentimento que em algumas religiões foi condensado na culpa do pecado original, rebate essa idéia atribuindo-o à culpa de homicídio em que os homens pré-históricos teriam incorrido, já que viviam a impulsividade, a malignidade e a crueldade de sua natureza humana, assassinando os inimigos sem culpa. O que, talvez, tenha liberado o espírito de indagação que gerou a culpa foi o conflito de sentimentos diante da morte de pessoas, ao mesmo tempo, amadas e odiadas. Esse homem conflitado inventará formas de negar a morte, quer seja criando idéias sobre existências passadas, transmigração da alma, reencarnação de espíritos. O sentimento de culpa que cria a doutrina da alma, a crença na imortalidade humana faz surgir os primeiros mandamentos éticos, assinalados na proibição expressa da lei: **não matarás** e faz surgir também a negação da morte¹⁶.

Viver o sentimento de culpa na literatura, representando a morte, na monstruosidade do assassinato dissimulado, faz-se, talvez, caminho para o encontro consigo e o perdão à vida: *“Mas que não se lamentem os mortos: eles sabem o que fazem. Eu estive na terra dos mortos e depois do terror tão negro ressurgi em perdão. Sou inocente! (...) A morte é um encontro consigo. (...) Ela estava enfim livre de si e de nós. Não vos assusteis, morrer é um instante, passa logo, eu sei porque acabo de morrer com a moça.”*¹⁷

Admitir a culpa é também o caminho para expurgá-la. Dois dos treze títulos assumem o sentimento de culpa e o desejo de perdão: **A Culpa É Minha; Eu Não Posso Fazer Nada.**

¹⁵ Op. Cit. p. 9.

¹⁶ Op. Cit. p. 327 a 339.

¹⁷ HE, p. 96/7.

Morto, obrigatoriamente, o corpo se transforma. Os alquimistas, no processo de auto-conhecimento, reconheciam no esqueleto um símbolo da necessidade de afrouxamento entre o ser espiritual e sua identificação com o corpo. Nu, corpo descarnado, o esqueleto pode ser a porta que se abre para algum tipo de revelação. Jung, a respeito das operações alquímicas diz: *“Assim fazendo eles redescobriram a velha verdade, segundo a qual toda operação dessa índole é uma morte figurativa – que explica a violenta aversão que toda a gente sente quando precisa ver através de suas projeções e reconhecer a natureza de sua anima.”*¹⁸

Essa morte figurativa pode ser um dos caminhos que autor/narrador encontra para, através de Macabéia, entrar em contato consigo mesmo: *“Vejo a nordestina se olhando ao espelho e (...) no espelho aparece o meu rosto cansado e barbudo. Tanto nós nos intertrocamos. (...) Para desenhar a moça tenho que me domar e para poder captar sua alma tenho que me alimentar frugalmente de frutas e beber vinho branco gelado pois faz calor neste cubículo onde me tranquei e de onde tenho a veleidade de querer ver o mundo.”*¹⁹ O jejum e o isolamento são atos lutosos que encenam a morte corporal e, talvez, a revelação de outra dimensão de vida ou de conhecimento: *“Macabéia, Ave Maria, cheia de graça, terra serena da promessa, terra do perdão, tem que chegar o tempo, ora pro nobis, e eu me uso como forma de conhecimento. Eu te conheço até o osso por intermédio de uma encantação que vem de mim para ti.”*²⁰

A Estrela

Se em páginas anteriores tomei a estrela como imagem apocalíptica de queda e morte, não quero deixar de registrar a estrela, segundo a simbologia do Tarô. O décimo sétimo arcano maior tem o nome de **A Estrela** e vem logo após **O Diabo** (carta décima quinta) e **A Torre da Destruição** (carta décima sexta), cartas sombrias de isolamento e queda. **A Estrela**, no entanto, muda o rumo dessas impressões anteriores e sugere criação e

¹⁸ C.G. Jung, citado por S. Nichols, *Jung e o Tarô – uma jornada arquetípica*, p. 228.

¹⁹ HE, p. 29.

²⁰ HE, p. 93.

transformação. Apresenta uma jovem mulher, nua, de longos cabelos azuis como a água que derrama dos dois cântaros que segura, um em cada mão. Ajoelhada, à beira de um rio, ela derrama as duas águas que se misturam em uma só água. A paisagem inferior compõe-se da água, um chão amarelado, três arbustos e um pássaro negro sobre um deles. Acima, sete estrelas rodeiam uma estrela dupla, central. É como se a moça estrelada, pela água, símbolo ligado ao nascimento, mediasse dois mundos diferentes: céu e terra²¹. Tudo é transformado quando, pelo azul dos cabelos e das águas que é a cor celeste, nessa nudez de âlma, mundos diferentes podem se comunicar.

Veremos que Macabéa também trará consigo a água, elemento essencial de ligação, em forma de chuva. A repetição pelo texto dessa condição da personagem nos leva a uma associação simbólica: **página 51**: “*no meio da chuva abundante encontrou (...) a primeira espécie de namorado de sua vida (...). O rapaz e ela se olharam por entre a chuva e se reconheceram como dois nordestinos*”; **página 52**: “*Da segunda vez em que se encontraram caía uma chuva fininha que ensopava os ossos. (...) Da terceira vez em que se encontraram – pois não é que estava chovendo? – o rapaz, irritado e perdendo o leve verniz de finura que o padrasto a custo lhe ensinara, disse-lhe: -- Você também só sabe mesmo chover!*”; **página 92**: “*Então começou levemente a garoar. Olímpico tinha razão: ela só sabia mesmo era chover. Os finos fios de água gelada aos poucos empapavam-lhe a roupa e isso não era confortável.*”

Macabéa, personagem-água, permitirá, a Rodrigo, o conhecimento de si mesmo. Ambos nascem de uma escavação do ser, em que a autora Clarice Lispector²² – feminino - cria o narrador/escritor Rodrigo S.M. – masculino - que cria Macabéa - feminino. Nesta escavação do feminino no masculino no feminino é possível alcançar o conhecimento de si mesmo, como se das núpcias animus-anima se pudesse penetrar na verdadeira imago de anima, que neste caso desenha-se na nudez da moça feia, doente, grotesca, insossa, banal, pobre, quase muda... . Creio ser necessário, para o intento desta análise, não perder de vista que esses atributos que usei para Macabéa, quase sempre, carregam um sentido imposto culturalmente pela sociedade que classifica pessoas dentro de padrões estéticos tidos como mais ou menos perfeitos. Nesse sentido, o texto é uma provocação. Tantos “defeitos” em

²¹J. Chevalier; A. Gheerbrant, em Dicionário de Símbolos, p. 408.

²² Ver a respeito da identificação narrador/personagem/autora, B. Nunes, em Filosofia e Literatura: a paixão de Clarice Lispector, p.40.

uma só pessoa, colocada dentro da grande cidade, é uma imperfeição que obriga a que se observe essa pessoa de maneira diferenciada. Por isso, é importante ver nessa feiura, doença, grosseria, pobreza, mudez, nesse destempero, a demolição de enfeites externos que nos cegariam para que vissemos Macabéa como o autor/narrador a quer retratar: não animada por atributos externos. Estes não permitiriam “tocar no pão da moça”, como diz o narrador: “É claro que, como todo escritor, tenho a tentação de usar termos suculentos: conheço adjetivos esplendorosos, carnudos substantivos e verbos tão esguios que atravessam agudos o ar em vias de ação, já que palavra é ação, concordais? Mas não vou enfeitar a palavra pois se eu tocar no pão da moça esse pão se tornará em ouro.”²³ Narrar Macabéa com a perfeição de um Midas, no ouro de palavras reluzentes, paralisaria um movimento de conhecer desejado pelo autor/narrador. Assim é que ele elege a ruína, pois sobre a ruína, onde acumula-se limbo ou ferrugem, uma outra presença, que não a do efêmero corpo físico, cintila. O objeto arruinado deixa transparecer os vestígios de um tempo que não é efemeridade.

Foi preciso essa transmutação de Clarice/autora em Rodrigo/narrador/autor para tentar tocar o “pão da moça” (seu próprio pão). Como a hóstia que simboliza a expiação do sacrifício de Cristo, o “pão da moça” terá de ser recoberto de significações de humildade e pureza para que o corpo morto, na hóstia, alimente a vida: “Através dessa jovem dou meu grito de horror à vida. À vida que tanto amo.”²⁴ A palavra *hóstia*, antes do significado cristão, “era o nome dado à vítima imolada aos deuses como oferenda expiatória para aplacar a sua ira, por oposição à *vítima*, a vítima oferecida para agradecer favores recebidos”²⁵. Macabéa é o corpo morto, na hóstia, produzido por palavras, com o qual o narrador rememorarà a violência primordial e comungará um tratado de paz com a vida. Para criar a moça insossa como a hóstia, terá de abandonar “sentimentos antigos já confortáveis”, como a alegria e “banhar-se no não.”

Anteriormente, o narrador já havia dito que, ao escrever a história, não queria ser “modernoso” e nem “inventar modismos à guisa de originalidade.” – um modo irônico de dizer que a arte, neste caso o fazer literário, não pode se render ao estardalhaço estilístico ou modismos de época, maquiadores, talvez, da dura realidade do viver. A

²³ HE, p. 21.

²⁴ HE, p. 41.

²⁵ J. Chevalier; A. Gheerbrant, em *Dicionário de Símbolos*, p. 497.

literatura aqui é o trabalho de carpinteiro, um modo de, pela palavra, que é ação, dar forma à realidade da vida. Narrar a vida, que “*é um soco no estômago*”, é escrever simples e cruelmente, descarnando as palavras para que elas digam o que precisa ser dito, ou seja, narrar Macabéia dentro de uma história de vida e, na viagem de encontro com Macabéia, ver-se: encontrar-se consigo mesmo.

Vemos que essa procura do si mesmo também é a procura de palavras. “*Pensar é um ato. Sentir é um fato.*”, diz o narrador. E os fatos são palavras, como “*pedras duras*”, a serem trabalhadas. Fatos são, portanto, ação. Essa ação sobre o sentir é que possibilita ao narrador perguntar e tentar responder, no decorrer do texto: “*Quem sou eu?*”²⁶ Ou, ainda, “*sou um monstro ou isto é ser uma pessoa?*”²⁷ Para tanto, a palavra terá de “*se parecer com a palavra*”. O narrador, então, abrirá mão da luxuosidade da linguagem, ou da palavra “*enfeitada e artisticamente vã*”. Sem enfeites literários, encobridores da nudez, na simplicidade, buscará a palavra que se pareça com ela mesma: Macabéia: “*pão*” da linguagem - a imagem dessa linguagem simples. Mas de que simplicidade estará falando o narrador? Ele mesmo responde à pergunta que formula: “*Será que eu enriqueceria este relato se usasse alguns difíceis termos técnicos? Mas aí que está: esta história não tem nenhuma técnica, nem estilo, ela é ao deus-dará. Eu que também não mancharia por nada deste mundo com palavras brilhantes e falsas uma vida parca como a da datilógrafa.*”²⁸ No entanto, Macabéia e narrador circulam no Rio de Janeiro – uma sociedade técnica que articula uma técnica de linguagem. É na contramão dessa linguagem técnica, da qual o narrador e os outros personagens, exceto Macabéia, têm a chave, que a história irá se desenvolver.

Seria preciso colocar muita atenção nas palavras escritas, pois uma história feita ao “*deus-dará*” é uma história que segue a sua “boa estrela” do momento. Não se faz apenas articulando uma técnica de linguagem que o autor/narrador dominaria, mas obedecendo a uma espécie de sopro divino de criação. Talvez por isso componha estranhezas. Um dos estranhamentos evidentes aparece com o sobrenome do narrador. Se quiséssemos atribuir

²⁶ HE, p. 22.

²⁷ HE, p. 21.

²⁸ HE, p. 44.

um sentido a ele, indicado pelas letras S. M., poderíamos pensar em Sou Macabéa²⁹, mas também em Ser Mortal. Ser mortal é reconhecer-se na condição humana para a morte. Para a carta do Tarô, número VII, chamada O Carro, que mostra um rei jovem louro, conduzindo seu carro puxado por dois cavalos: *“O número sete do Carro liga-o ao fado, ao destino e à transformação. Num par de dados, os lados opostos de cada dado somam sete. Foram enumerados sete atos separados de criação no Gênese, e no processo alquímico há sete estádios de transformação sob o influxo de sete metais e sete planetas. Na filosofia oriental temos a lei séptupla da harmonia divina e os sete chacras.”*³⁰ Nesse carro do destino podemos ver desenhada, na parte frontal, o monograma pessoal do rei jovem e louro: SM. Lembremos que o carro do destino de Macabéa é um Mercedes Benz, conduzido por um rico e poderoso jovem louro. Rodrigo, o autor deste flagrante, é variante de Roderico, do germânico “hrod”: glória, fama, e de “ric”: poderoso, rico. Se é verdadeiro que o nome potencializa o ser, foi preciso investir Rodrigo de poder e glória para que pudesse estar ombro-a-ombro com a morte.

O Sete

O sete, como número mágico de transformação e criação, está presente, ao lado do treze, em alguns pontos do texto. Logo no início o narrador anuncia que a história terá *“uns sete personagens”*³¹ Sete de maio é o dia em que Macabéa encontra Olímpico pela primeira vez.³² De dentro do ônibus, o olhar de Macabéa recai sobre o número 106, em uma vila de casas iguais de nome “Nascer do Sol”. Novamente o sete aparece aqui, se somarmos $1+0+6=7$ ³³. Outra vez o número sete aparecerá da somatória das letras que compõem os nomes Rodrigo, Macabéa e Carlota (a cartomante que sentencia o destino de Macabéa).

²⁹ Interpretação dada por I. Lucchesi, em Crise e Escritura; uma leitura de Clarice Lispector e Vergílio Ferreira, p.42.

³⁰ S. Nichols, Jung e o Tarô – uma jornada arquetípica, p. 150.

³¹ HE, p. 19.

³² A Hora da Estrela, p. 50.

³³ Idem, p.61.

Podemos perseguir um pouco mais nestas identificações das pistas que a escrita lança, relativas ao número sete. Macabéa é efetivamente batizada por esse nome, quando conhece Olímpico e este lhe pergunta:

— *E, se me permite, qual é mesmo sua graça?*

— *Macabéa.*

— *Maca – o quê?*

— *Bea, foi ela obrigada a completar.*³⁴

Vemos que as sete letras do nome Macabéa foram, aqui, decompostas em quatro (MACA) e três (BEA). Essa operação nos leva ao que diz A. Cousté sobre o número sete, em *Tarô ou a Máquina de Imaginar*: “Soma da ordem espiritual ou mental, e terrena (ou da comunicação com o exterior). Símbolo do céu, as notas da escala, as cores, os planetas. Número da virgindade. Relaciona-se também com a dor. Reúne as ordens do ternário e do quaternário, por propor uma leitura simbólica interminável. É talvez o que tem maior variedade de representações (dias da semana, fases da lua, pecados capitais, período de calamidades) e não parece casual que ocupe um lugar de exceção no baralho (sete de ouros, setentas). Por ser o número primo mais elevado da dezena, é considerado símbolo de um conflito irreduzível, de um complexo insolúvel. Este mesmo caráter de indivisibilidade o associa à virgindade.”³⁵ Em *Arte e Alchimia*, leio: “Sete, número mágico, é enfim o resultado da soma entre o três e o quatro, ou seja entre as duas cifras chaves do “quadrado mágico” que dá sempre trinta e quatro. O três, cabalisticamente, corresponde ao divino, ao invisível, enquanto o quatro corresponde ao criado que é visível.”³⁶ MACA-BEA conjunção da matéria visível e do que se mantém oculto.

O Sétimo Selo, filme do diretor sueco Ingmar Bergman, de 1956 e somente lançado no circuito brasileiro em 1974, assemelha-se a A Hora da Estrela, não apenas por utilizar simbolismos semelhantes, como, por exemplo, o número sete. O filme, inspirado no episódio bíblico do Apocalipse de João, da abertura dos selos, também ele é uma espécie de mágico macabro poema, de imagens e sons, em que a Morte, personificada, disputa uma partida de xadrez com o cavaleiro, Antonius Block, recém-chegado de uma Cruzada. Segundo as palavras do cineasta: “o tema é bastante simples – o homem e sua procura

³⁴ HE, p. 51.

³⁵ Op. Cit., p. 73/4.

³⁶ Giunti *Art Dossier* no. 4, p.17/8.

eterna de Deus, tendo apenas a morte como única certeza."³⁷ Como O Sétimo Selo, A Hora da Estrela é uma pergunta: *"Enquanto eu tiver perguntas e não houver resposta continuarei a escrever."*³⁸; *"Este livro é uma pergunta."*³⁹

Este sentido secreto da escrita de A Hora da Estrela nos faz pensar no peso que a formação judaica exerceu sobre a autora Clarice Lispector. O que nos leva à Cabala⁴⁰ G. Scholem mostra como na origem de todas as teorias místicas da linguagem existe a convicção de que a linguagem, mediação da vida espiritual do homem, possui um aspecto interno não expresso, quando os homens se comunicam entre si. Algo que não é somente signo, comunicação, significação ou expressão, mas essência incomunicável da linguagem, conduz ao domínio do religioso⁴¹. O pensamento cabalista tem como base a fé no poder da linguagem como instrumento de criação. O universo e tudo o que há nele teria surgido pelo uso das vinte e duas letras do alfabeto hebraico e das combinações dos dez primeiros numerais cardinais⁴², como está descrito no Gênesis. Forças sobrenaturais, que interferem na ordem do Universo, são libertadas permutando e combinando letras, números e palavras – elas mesmas instrumentos da criação ou morte.

Em E. Lipiner, encontro a seguinte reflexão acerca do alfabeto hebreu: *"A severa beleza geométrica dos caracteres hebraicos quadrados, tal como os achamos escritos ainda modernamente, serviu de inspiração para o advento, na poesia e na prosa, na pesquisa e na filosofia, de estranhas narrativas e prodigiosos conceitos que atribuem a cada letra o valor de um ideograma. Ao lado do aspecto gráfico destinado à vista e do sentido fonético destinado ao ouvido, apresentam pois, os caracteres quadrados um sentido ideológico reservado para a inteligência do homem. Vem daí a crença que, enquanto o*

³⁷ C. Armando, O Planeta Bergman, p. 204.

³⁸ HE, p. 17.

³⁹ HE, p. 23.

⁴⁰ Cabala significa literalmente "tradição". No significado do nome já se encontra a natureza paradoxal do movimento: ao mesmo tempo que quer alcançar o contato com o divino, "é concebida como um saber tradicional". É duplamente secreta, pois está limitada a um grupo de eleitos que transmitem um conhecimento, só a eles permitido, das coisas mais ocultas da vida humana, a seus discípulos. A Cabala medieval é uma fase do desenvolvimento do misticismo judaico. Misticismo, judaico ou não, significa o conhecimento de Deus pela experiência, ato que liga Realidade Física à Realidade Metafísica. A primeira fase do misticismo judaico recebeu o nome de Mercabá e tem seus vestígios literários do séc. I a.C até o séc. X a.C. Mercabá porque os místicos buscam alcançar a visão do Trono Celestial ou do Trono-carruagem de Deus, o que lhes daria todas as formas e segredos da Criação. Estas idéias encontram-se desenvolvidas em As Grandes Correntes da Mística Judaica, Gershom Scholem, especialmente nos capítulos: "O Misticismo da Mercabá e o Gnosticismo Judaico"; "Isaac Luria e sua Escola".

⁴¹ Cf. G. Scholem, Le Nom et les Symboles de Dieu (dans la mystique juive), p. 55.

agrupamento de fonemas exprimindo sons forma idéias na linguagem comum, o agrupamento de ideogramas exprimindo idéias não poderia senão dar origem a locuções de potência ideológica grandemente multiplicada, a ponto de conterem forças sobrenaturais extremas. É a leitura das letras segundo a sua qualidade de hieróglifos da cosmologia: os signos que modernamente se combinam no texto para formar vocábulos têm-se combinado, nos albores do mundo, para formar o Universo."⁴³ De fato, a escrita hebraica tem essa dupla natureza de oferecer-se ao olhos, como imagem, e aos ouvidos, como sopro⁴⁴. Como se o Deus se manifestasse na linguagem expressa. Junto com a pergunta sobre o si mesmo humano, a escrita do texto, talvez rememorando a especulação mística cabalística, pergunta sobre ela própria e busca em sua multifacetada possibilidade de combinações responder ao mistério da criação que se encontra imbricado na criação da linguagem.

Palavras pinçadas são palavras tensionadas que se oferecem a aproximações. Noto um parentesco paronomástico entre Macabra e Macabéa. No dicionário de F. S. Bueno encontramos o seguinte verbete: *"Macabra (dança) s.f. Nome dado a pinturas murais, a representações da Idade Média em que se via enorme cortejo de pessoas de ambos os sexos, de todas as idades e condições sociais dirigidas pela figura da Morte. A explicação original, segundo G. Paris, foi danse Macabré que, por uma leitura errada, passou a danse Macabre. Que seria esse Macabré? Abandonada a hipótese de G. Paris de que seria o nome do pintor da cena fúnebre, passou a ver em Macabré, uma alteração de Macabé, isto é, Macabeu: dança de Macabeu. Já anteriormente se dizia Chorea Machabeorum, segundo atesta Du Cange. Apesar de não ficar muito claramente explicado o nexo entre estas representações fúnebres e os Macabeus da Bíblia, P. Vicolo, em extenso estudo publicado em "Cultura Neolatina", Ano II, 1942, págs. 24-35, depois de numerosas citações de autores e de manuscritos, assim resume a sua opinião: 1) Houve até os albores dos tempos modernos um gênero artístico-literário que podemos chamar macabro, do Macabeu bíblico por intermédio da Machabaeorum Chorea com escopos, a princípio, especialmente morais e ascéticos, de que fazem parte composições muito variadas entre si na forma e nas situações. No século XIV, por causa da grande quantidade de motivos*

⁴² Ver em Saúl Sosnowski, *Borges e a Cabala*, especialmente o cap. "O Verbo Cabalístico".

⁴³ E. Lipiner, *As Letras do Alfabeto na Criação do Mundo*, p. 11.

⁴⁴ Ver, a respeito, A. Zali e A. Berthier, "L'Écriture Hébraïque", em *L'Aventure des Écritures – naissances*.

fúnebres, de origem meditativa e real e por influxo de elementos dramáticos análogos, se formou no seio da Igreja, a Dança Macabra, em seu restrito senso, com finalidades sérias de advertir os homens de todas as classes e idades a não colocarem nas efêmeras satisfações terrenas a finalidade da existência, mas a viverem em piedade e justiça, na esperança do prêmio eterno e no pavor do eterno castigo."⁴⁵ Macabra pode derivar de Macabeu, o apelido dado ao principal herói, Judas Macabeu (166-160 AC), que luta contra os soberanos selêucidas para obter a liberdade religiosa e política do povo judeu. Os judeus tiveram desde cedo de lutar pela manutenção das práticas de seus costumes particulares. A resistência está no centro da guerra santa que esses judeus sem linhagem empreendem. Os livros dos Macabeus narram a história da vitória do judaísmo - portador da revelação - contra a helenização - que implementaria a visão profana. Trata-se de uma guerra que conta com a intervenção divina. "*Macabeu pode significar "o que tem a cabeça em forma de martelo"; ou ser uma forma abreviada de Maqqabiah - a designação de Yahweh*".⁴⁶ Macabéia diz para Olímpico: " -*Eu gosto tanto de parafuso e prego, e o senhor?*"⁴⁷ é provável que a imagem bíblica tenha contaminado a imagem da Idade Média, como explica F. S. Bueno, e estas, a atual Macabéia.

O Dictionary of Words Origins, de J. T. Shipley, nos informa, a respeito de Macabra, que o hebraico **Kaber** significa *enterrar, sepultar* e o hebraico **M'** ____ trata-se de um prefixo cujo sentido é *relativo a, próprio de*⁴⁸. Macabéia um estranho nome cujo poder modelador e vibratório do som lhe confere uma chave vital para que se entre em sua natureza interna. Às raízes consonantais **M/C/B** foram juntadas as vogais **a/a/e/a**. Vogais são sopros que fazem a palavra respirar. As vogais intercaladas às consoantes obrigam o aparelho fonador a pronunciar a palavra em quatro tempos, como a respiração entrecortada do corpo doente. Macabéia traz em seu nome esse sopro do corpo doente, próprio de enterrar, confirmado pelo médico que a examina: "*Você está com começo de tuberculose pulmonar.*"⁴⁹

⁴⁵ Em F.S. Bueno, Grande Dicionário Etimológico-Prosódico da Língua Portuguesa, p.2239/40.

⁴⁶ Cf. A Bíblia de Jerusalém - Livro dos Macabeus 1-2, p. 791. Interessante notar que os livros dos Macabeus foram por muito tempo considerados escritos secundários. Não faziam parte do Cânon Escriturístico dos judeus. Foi a Igreja Cristã quem os reconheceu como livros inspirados.

⁴⁷ HE, p. 52.

⁴⁸ Op. Cit. p. 221.

A Desfiguração

Desfigurar é negar uma figura nítida a algo ou alguém, para quem vê. Lembro de Francis Bacon, cujas pinceladas borram e distorcem a face exterior da figura humana retratada, forçando, assim, a emersão de uma outra realidade do retratado, na tela, como o próprio Bacon sugere: *“Através da foto começo a divagar sobre a imagem, e meu pensamento vai captando sua realidade mais finamente do que conseguiria apenas com os olhos.”*⁵⁰ Assim, Rodrigo narra Macabéa: desfigurando-a de uma materialidade espacial, desfigurando-a como um corpo apetitoso e carnudo, que estimulasse os sentidos, para figurá-la como um organismo seco, evanescente, etéreo, espectral – *“virgem e inócua”*, um ser inofensivo, que não incita os sentidos, não faz dano e nem falta a ninguém. Para quem ninguém olha, pois é quase um fantasma vagando pela cidade: imagem fantástica, produto da imaginação do autor. Imagem que não se reflete no espelho: *“pareceu-lhe que o espelho baço e escurecido não refletia imagem alguma. Sumira por acaso a sua existência física?”*⁵¹

Para criar essa desfigura, é preciso, como já foi mencionado: *“banhar-se no não”*⁵². Quero fazer um parêntese aqui para registrar uma espécie de Queda na linguagem que o texto escrito representa ao longo da narrativa. *“Banhar-se no não”* é também *“a procura da palavra no escuro”*⁵³. Percebemos a linguagem empreendendo uma descida às suas zonas infernais até tocar na palavra proibida, como o fruto proibido que institui o pecado original ao homem, condenando-o ao eterno desejo de conhecimento. Todo o adiamento narrativo que se constata no início da história é o tempo de o narrador sintonizar um ritmo vertiginoso, orgiaco de palavras, como se entrasse em um transe verbal. Esse estado de linguagem, pelo qual o narrador vai se deixando possuir, consuma-se na aproximação com os personagens Glória, Olímpico, o médico até alcançar o ápice com a cartomante Carlota: personagens emblemas, posso dizer, da matéria endemoninhada, no sentido de sua ligação à matéria do mundo. São personagens adoradores da matéria,

⁴⁹ HE, p. 78.

⁵⁰ Trecho do livro *Entrevista com Francis Bacon – A Brutalidade do Fato*, de David Sylvester, publicado na Folha Ilustrada do Jornal *Folha de São Paulo*, de 07/01/99.

⁵¹ HE, p. 32.

⁵² HE, p. 26.

⁵³ HE, p. 80.

submetidos a uma espécie de lei da natureza que a tudo cega em sua busca de gozo vital. Pouco antes de anunciar a morte de Macabéia, quando esta já havia vomitado um pouco de sangue, o narrador corta esta cena e entra com outra em que aparecem imagens de um grito estertorado de gaivota, uma águia voraz colhendo uma tenra ovelha, um gato trucidando um rato – a vida atraíndo a si mesma para alimentar-se de sua própria matéria. Logo depois, após assinalar a traição humana na imagem do espanto, em um fato histórico, contido na frase: “*Até tu, Brutus?!⁵⁴*”, o narrador anuncia a morte de Macabéia e diz “*Vencera o Príncipe das Trevas.*” Somente neste momento a energia maligna é mencionada pelo nome. Leio no Dicionário de Símbolos, de J.Chevalier e A. Gheerbrant, que “*nas tradições herméticas, Satanás é um outro nome para Saturno enquanto princípio da materialização do espírito; é o espírito involuindo-se, caindo na matéria, a queda de Lúcifer, o portador da luz.*”⁵⁵ É compreensível que a Igreja tenha tentado dominar esse portador da luz infernal. Relembrando Benjamin, é na Idade Média que a matéria ata-se ao demoníaco, na figura de Satanás, e a tentativa de dominá-lo dá origem à constituição de uma demonologia que investiga a origem o reino do Diabo, entidade oponente a Deus. O Príncipe das Trevas – um dos nomes de Satanás – recebe diferentes nomes, Lúcifer, Leviathan, Asmodeus, Behemoth, Belial, Beelzebub... . O conjunto dessas entidades compõe uma vasta monarquia presidida por Satã. Os demonólogos do fim da Idade Média perguntavam-se qual o número exato de demônios, pois, se pudessem delimitar o número deles, poderiam também delimitar suas intervenções.⁵⁶ Retornando ao ser desses personagens da matéria triunfante de A Hora da Estrela, personagens portadores da chave da linguagem que os salva, em confronto com o ser de Macabéia, é através desses personagens que o narrador pode melhor formular suas perguntas sobre o triunfo da matéria: Glória é a moça suculenta, roliça, bem sucedida, cujo pai é açougueiro. Olímpico, o bem-sucedido operário, que no futuro se tornará deputado, adora entrar em um açougue e apreciar o destrinchamento das carnes, “*cabra safado*” já matara um homem no Nordeste, juntara tostão-a-tostão para poder trocar um canino perfeito por um reluzente dente de ouro, também adora ouvir discursos. O médico bem-falante, mas sem qualquer envolvimento com a paciente, ganhou uma protuberante barriga de tanta macarronada e cerveja, sonha ter muito dinheiro. Carlota que,

⁵⁴ HE, p. 96.

⁵⁵ Op. Cit. p. 805.

⁵⁶ Cf. C.R. F. Nogueira, no capítulo *O Triunfo de Satã*, em O Diabo no Imaginário Cristão.

não apenas na aparência, sobretudo na linguagem, carrega esse ápice da materialização: *“parecia um bonecão de louça meio quebrado.”*⁵⁷, diz à Macabéia: *“Eu uso a palavra porque nunca tive medo das palavras. Tem gente que se assusta com o nome das coisas. Vocezinha tem medo das palavras?”*⁵⁸ Símbolos da matéria endemoniada – da fisis onerada de pecado - cumprindo sua destinação expiatória⁵⁹, esses personagens diferem de Macabéia.

Assim, o narrador desenhará a personagem quase sem formas materiais. O texto, quando se refere à Macabéia-espaco, não é um texto afirmativo-positivo. Ao contrário, para retratar Macabéia, o narrador constrói uma descrição pela falta e negatividade. A escrita da falta e da negatividade não define. Cria uma indefinição maior a cada passo que dá. Preso a um processo tautológico, o discurso patina na tentativa de definir o que foi criado para ser indefinível. Roda em torno de si mesmo e cai para, novamente, erguer-se e tentar de novo.

O violinista, como vimos, mesmo aparecendo como uma imagem irreal – o maravilhoso invadindo o realismo/naturalismo – em meio ao que se pode chamar da “real” história de Macabéia, possui uma figura nítida, construída pela adjetivação e comparação: é um homem magro, de cara estreita e amarela, como se já tivesse morrido.

O mesmo ocorre quando o narrador/autor caracteriza Glória (companheira de trabalho de Macabéia que lhe rouba o namorado), Olímpico de Jesus (o namorado de Macabéia) e Carlota (a cartomante). Assim veremos que:

Glória: *“possuía no sangue um bom vinho português e também era amaneirada no bamboleio do caminhar por causa do sangue africano escondido. Apesar de branca, tinha em si a força da mulatice. Oxigenava em amarelo-ovo os cabelos crespos cujas raízes estavam sempre pretas. (...) apesar de feia, Glória era bem alimentada. E isso fazia dela material de primeira qualidade. Pelos quadris adivinhava-se que seria boa parideira”*⁶⁰
*“Glória era gorda.”*⁶¹ *“Glória roliça, branca e morna.”*⁶² *“tinha (...) uma pintinha marcada junto da boca, (...) e um buço forte que ela oxigenava.”*⁶³

⁵⁷ HE, p. 83.

⁵⁸ HE, p. 85.

⁵⁹ A respeito ver, H. de Campos, Deus e o Diabo no Fausto de Goethe, p. 105/6.

⁶⁰ HE, p. 68/9.

⁶¹ HE, p. 70.

⁶² HE, p. 73.

⁶³ HE, p. 74.

Olímpico: *“Uma coisa que tinha vontade de ser era toureiro. (...) No Nordeste tinha juntado salários e salários para arrancar um canino perfeito e trocá-lo por um dente de ouro faiscante. (...) Olímpico não tinha vergonha, era o que se chamava no Nordeste de “cabra safado” (...) adorava ouvir discursos. Que tinha pensamentos, isso lá tinha. — Sou muito inteligente, ainda vou ser deputado. (...) Besuntava o cabelo preto até encharcá-lo”*⁶⁴

Carlota: *“era exundiosa, pintava a boquinha rechonchuda com vermelho vivo e punha nas faces oleosas duas rodela de ruge brilhoso. Parecia um bonecão de louça meio quebrado.”*⁶⁵

Considerando as palavras de James Hillman sobre a doença na alma das cidades⁶⁶, lugar onde deuses irados, viris e competitivos se instalaram, em um mundo desalmado, perceberemos que os personagens Glória (do lat. Gloria, “fama, reputação”); Olímpico (Olimpo é o monte grego, residência dos deuses); Carlota (dim. fem. de Carlos, de modo geral significa “homem”) são capacitados com um organismo forte e viril, para transitarem e sobreviverem na desordem pública que é a “*inconquistável*” cidade do Rio de Janeiro, enquanto a insossa Macabéa perece.

É clara a diferença de tratamento dada a esses personagens e Macabéa. Enquanto esses possuem um corpo visível, acumulado de acessórios – dente de ouro, ruge brilhoso, água oxigenada no cabelo... – que tornam a visibilidade mais aguçada, Macabéa é despossuída dessa visibilidade: *“Há os que têm. E há os que não têm. É muito simples: a moça não tinha”*⁶⁷

O discurso da negatividade prevalece para falar de Macabéa. De modo geral, os verbos *ter* ou *ser*, quando utilizados na descrição física, doam figura ao descrito. Veremos, aqui, no entanto, que os complementos: adjuntivos, objetivos, predicativos, que significam esses verbos, contribuem para mais ainda tornar vaga e contraída a prometida visibilidade, contida em tais verbos:

*“Ela que **não** parecia ter sangue”* (HE, p.33)

*“A moça tinha **ombros curvos** como os de uma cerzideira.”* (HE, p.33)

*“Tinha **acesso de tosse seca** de madrugada.”* (HE, p.39)

⁶⁴ HE, p. 54/5.

⁶⁵ HE, p. 83.

⁶⁶ J. Hillman, *Cidade, esporte e violência*, em *Cidade & Alma*, p.65/80.

⁶⁷ HE, p. 32.

*“Ela toda era **um pouco encardida** pois raramente se lavava.”*(HE, p.34)

*“ela que de aparência era **assexuada**.”*(HE, p.42)

*“A datilógrafa tem o **corpo cariado**.”*(HE, p.43)

*“Era **apenas** matéria orgânica.”*(HE, p.47)

*“Você tem **cara de quem comeu e não gostou**.”*(HE, p.61)

*“era fruto de cruzamento de **“o quê” com “o quê”**”*(HE, p.67)

*“**tinha ovários murchos** como um cogumelo cozido. (...) **não tinha força de raça**, era **subproduto**”*(HE, p.68)

Às vezes, por meio de recurso metafórico a personagem é retirada de sua personalidade para ser apanhada como vida material, irracional e indiferente:

*“Ela era **café frio**.”*(HE, p.34)

*“**havia brotado da terra do sertão em cogumelo logo mofado**.”*(HE, p.36)

*“Ela era **capim**”* (HE, p.38)

Assim, o corpo físico de Macabéa é destituído de traços definidos que a identificariam. Glória, percebendo essa espécie de fenda corporal, olhando-a pensativa, pergunta: *“Oh mulher, não tens cara?”*⁶⁸ Se é verdade que o rosto é a porta de entrada para o conhecimento da alma humana, e o narrador parece confirmar essa idéia: *“quando se presta atenção espontânea e virgem de imposições, quando se presta atenção a cara diz quase tudo”*⁶⁹, esperar-se-ia uma descrição minuciosa dos componentes e gestos faciais que a revelasse como, por exemplo, faz F. Dostoiévski, em *O Idiota*⁷⁰, ao descrever o Príncipe Liev Nicolaievitch Michkin, o personagem portador de epilepsia que se situa, como já foi dito anteriormente, entre o humano e divino da existência. A respeito desse personagem, o autor diz: *“a idéia principal de meu romance é de descrever um homem absolutamente perfeito.”* A idiotia, neste caso, é o sintoma físico de um psiquismo delicado que não suporta a crueldade do mundo. Macabéa é comparada a um idiota em dois momentos, no livro: *“Não se tratava de uma idiota, mas tinha a felicidade pura dos*

⁶⁸ HE, p. 75.

⁶⁹ HE, p.66.

⁷⁰ A respeito ver Fiódor M. Dostoiévski -Obra Completa, volumes I e III.

idiotas.”⁷¹; “Ela não era nem de longe débil mental, era à mercê e crente como uma idiota.”⁷² A comparação, como se pode ver, ocorre para que não se confunda o jeito de ser da personagem com uma possível doença mental. Diferente de Macabéa, o príncipe Michkin possui uma vasta cultura. É um homem de reflexão que adoece, talvez, inconformado com a persistência da mediocridade no sentir humano. Macabéa é virgem de cultura, de reflexão e de consciência.

Voltando à descrição do personagem de Dostoiévski, lemos: “O dono daquela capa com capuz era um homem jovem, de uns vinte e seis ou vinte e sete anos, de estatura algo mais que mediana, cabelos muito louros e espessos, faces cavadas e uma barbicha em ponta, quase toda branca. Tinha os olhos grandes, azuis e parados; seu olhar mostrava certa placidez, mas pesada; algo dessa expressão rara que permite adivinhar, ao primeiro golpe de vista, os indivíduos vítima de epilepsia. O rosto do jovem era, aliás, simpático, delgado e fino, mas descolorido, embora naquele instante estivesse arroxado pelo frio. Trazia nas mãos um grosso embrulho envolto num velho e desbotado pedaço de indiana que, ao que parece, continha toda a sua bagagem de viajante.(...) A prontidão com que o jovem louro da capa respondia a todas as perguntas de seu vizinho de cabelos negros era assombrosa e sem a menor suspeita do que algumas delas tinham de desembaraçadas, tolas e impertinentes.”⁷³ Como podemos ver, trata-se de uma descrição física que aponta para apreensão de traços psicológicos. Através da exterioridade, vamos entrando na interioridade do personagem. Estamos diante de uma criação, pode-se dizer, romântica, eloqüente, engajada, no sentido da apropriação dos sentimentos humanos. Parece-me ser outra a ambição do narrador/autor de A Hora da Estrela. Quando nos diz: “Essa narrativa mexerá com uma coisa delicada: a criação de uma pessoa inteira”⁷⁴, a que inteireza se refere? Não é a integridade de caráter ambicionada por Dostoiévski.

Podemos começar a entrever a “pessoa inteira” quando o discurso muda de rumo e se torna preciso. Quando fala do que não se pode ver:

“Meu poder é só mostrá-la para que vós a reconheçais na rua, andando de leve por causa da esvoaçada magreza.”(HE, p.25)

⁷¹ HE, p. 79.

⁷² HE, p. 37.

⁷³ Fiódor M. Dostoiévski -Obra Completa, volume III, p. 134.

⁷⁴ HE, p. 25.

“Tinha o que se chama de vida interior” (HE, p.45)

“É que tinha em si mesma uma certa flor fresca.”(HE, p.47)

“Esqueci de dizer que era realmente de se espantar que para corpo quase murcho de Macabéa tão vasto fosse o seu sopro de vida quase ilimitado e tão rico como o de uma donzela grávida.” (HE, p.69)

Um “*corpo quase murcho*” quase imaterial, não suportaria a acumulação de fatos, o excesso de acontecimentos que gerasse a expansão, desaguando em novos acontecimentos. Não suportaria um fluxo de vida que inflacionasse a matéria por excesso de força ou energia e exigisse desse corpo um desempenho feroz para o qual não fora adaptado. Talvez, por isso, sempre que a narrativa se encaminha para envolver Macabéa em novidades factuais, dentro de um desenvolvimento comum a histórias narradas, o narrador explode a narrativa (léxico colocado entre parênteses em meio ao enredo que se desenvolve, sugerindo o som). Assim, Macabéa vai sendo destituída do *direito ao grito*, do direito de tornar-se um ser desejante e esperançoso, que inventasse meios para saciar seu desejo e concretizar a esperança, gerando acontecimentos. Esse recurso também impedirá o risco de a narrativa cair no relato linear. Como se a cada explosão se instaurasse novamente o caos e a narrativa necessitasse de um recomeço. A narrativa, assim, além de ser impedimento à personagem, vigia e regula a si mesma para não cair na tentação de se constituir em uma trama coerente que satisfizesse nosso desejo de dar sentido às coisas e acontecimentos.

Vinte vezes o léxico *explosão* é colocado entre parênteses no decorrer da narrativa, enxertado no discurso narrativo desta forma: (**explosão**):

1^o) O chefe da firma avisa a Macabéa que só iria manter no emprego Glória, sua colega. (ver HE, p.31)

2^o) O narrador anuncia que narrará o passado de Macabéa. (ver HE, p.35)

3^o) No dia seguinte, à falta do serviço, Macabéa num ímpeto de entusiasmo exclama intimamente: *“Ah mês de maio, não me largues nunca mais!”* (ver HE, p.50)

4^o) Dia 7 de Maio, Macabéa encontra o primeiro namorado de sua vida. (ver HE, p.51)

5^o) Macabéa explode em alegria, ao ouvir a promessa de Olímpico de arranjar-lhe um emprego na metalúrgica onde trabalhava, quando ela fosse despedida. (ver HE, p.67)

6^o) O namoro de Olímpico e Macabéa se desmancha. (ver HE, p. 69)

- 7^ª) Macabéa percebe a troca de olhares entre Olímpico e Glória. (ver HE, p.69)
- 8^ª) Olímpico lhe dá o fora e Macabéa explode em riso por não ter lembrado de chorar. (ver HE, p.70)
- 9^ª) No dia seguinte do namoro desfeito, Macabéa compra um batom muito vermelho, pinta a boca até fora dos contornos, o que lhe dá um ar grotesco de boca sangrando. (ver HE, p.71)
- 10^ª) Glória, para compensar ter-lhe tomado o namorado, convida Macabéa para lanche em sua casa, domingo à tarde. Macabéa arregala os olhos de espanto ao ver o conforto de tanta comida, na mesa. (ver HE, p.75)
- 11^ª) Dias depois do lanche em casa de Glória, quando recebe o salário, audaciosamente marca uma consulta no médico indicado por Glória. (ver HE, p.76)
- 12^ª) Com o dinheiro emprestado de Glória, Macabéa pede licença ao chefe, fingindo estar com dor de dente, toma um táxi e vai para a consulta da cartomante. (ver HE, p.81)
- 13^ª) Macabéa separa o monte de cartas com as mãos trêmulas, diante de madama Carlota. (ver HE, p.86)
- 14/5^{as}) Carlota, com o rosto iluminado, começa a revelar mudanças na vida, para uma Macabéa de olhos arregalados de voracidade de futuro. (ver HE, p.87)
- 16/7^{as}) Carlota anuncia a Macabéa, que começa a tremelicar de felicidade, o futuro casamento com o rico estrangeiro de nome Hans. (ver HE, p.88)
- 18^ª) O coração de Macabéa bate desorientado, por conseguir da cartomante a receita para seu pedido de fazer crescer-lhe mais cabelo. (ver HE, p.89)
- 19^ª) Entre feroz e desajeitada, Macabéa dá um impetuoso beijo no rosto de Carlota. (ver HE, p.89)
- 20^ª) Ao sair da cartomante e atravessar a rua, repleta de esperança, é colhida pelo Mercedes amarelo. (ver HE, p.90)

Macabéa desfigurada em sua materialidade: *“É assim que se escreve. Não, não é acumulando e sim desnudando. Mas tenho medo da nudez, pois ela é a palavra final.”*⁷⁵, não é espaço: *“Tornara-se como o tempo apenas matéria vivente em sua forma primária.”*⁷⁶

⁷⁵ HE, p. 93.

⁷⁶ HE, p. 46.

Macabéa-Tempo

Tento aportar meu trabalho na problemática temporalidade de A Hora da Estrela e acolher esse romance-tempo, em meu conhecimento: um tempo-presente que, se olhado para trás, em reminiscência, carrega uma história longa, não datada, não segmentada, pois “antes da pré-história já havia a pré-história da pré-história”⁷⁷. Tempo contínuo, sempre presente, sem início, sem fim, abrigo do *sim* e do *nunca*: “sempre houve. Não sei o que, mais sei que o universo jamais começou”⁷⁸. Sim é tempo em espaço físico onde a vida se pronuncia. Nunca é tempo desespacializado em que a vida se cala. Tempo, possibilidade de futuro, como “saudade do que poderia ter sido e não foi.”⁷⁹ Futuro que é presente no amanhã: “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 de coisas neste momento.”⁸⁰

Se a personagem, para existir no mundo físico, ancora-se no tic-tac do relógio como “som de gotas que caem”, marcado pela Rádio Relógio, que ouve diariamente em seu quarto de pensão, um outro grande tempo a habita e freqüentemente a arranca da realidade dos fatos e a coloca na realidade do ato: “Pensar é um ato. Sentir é um fato. Os dois juntos – sou eu que escrevo o que estou escrevendo. Deus é o mundo”⁸¹.

Chamo de grande tempo o estado de perdição, de devaneio que a toma – que o narrador chama de êxtase ou estado de graça – como se, nesses momentos, ela se aproximasse da experiência mística dos santos e tocasse Deus: “Às vezes a graça a pegava em pleno escritório. Então ela ia ao banheiro para ficar sozinha. De pé e sorrindo até passar (parece-me que esse Deus era muito misericordioso com ela: dava-lhe o que lhe tirava). Em pé, pensando em nada, os olhos moles.”⁸².

⁷⁷ HE, p. 17.

⁷⁸ HE, p. 17.

⁷⁹ HE, p. 40.

⁸⁰ HE, p. 25.

⁸¹ HE, p. 17.

⁸² HE, p. 73.

Tempo como perene atualização – o grande tempo em fluxo contínuo – é a dimensão crucial do romance, expresso, de forma exemplar, na parábola do velho que estava com medo de atravessar o rio e grudou-se no jovem:

“Quando eu era menino li a história de um velho que estava com medo de atravessar um rio. E foi quando apareceu um homem jovem que também queria passar para a outra margem. O velho aproveitou e disse:

— Me leva também? Eu bem montado nos teus ombros?

O moço consentiu e passada a travessia avisou-lhe:

- Já chegamos, agora pode descer.

Mas aí o velho respondeu muito sonso e sabido:

- Ah, essa não! É tão bom estar aqui montado como estou que nunca mais vou sair de você!”⁸³

Essa parábola ganha o movimento da eternidade ao dinamizar e colar, um ao outro, símbolos relativos ao tempo, bastante conhecidos: o rio como tempo em fluxo contínuo; o velho, depositário de um passado de memórias; o jovem – tempo em ação presente; a outra margem – futuro a ser alcançado.

.Quanto ao Futuro. é um dos treze títulos do romance. A locução adverbial, aqui, vem delimitada por dois pontos finais. Falta à frase o verbo ou a oração, na qual esta se apoiaria para fazer sentido. Como está, encerrada em seu próprio bloco, sugere que o futuro nela insinuado torna-se uma afirmação do desejo e possibilidade de acaso. O futuro, assim, só pode existir no momento em que se fala e não há determinação possível. A última frase pronunciada por Macabéa, pouco antes de morrer atropelada pelo Mercedes-Benz, depois do destino faustoso que a cartomante lhe prevê, é exatamente esta: “— *Quanto ao futuro.*”. “*Terá tido ela saudade do futuro?*”⁸⁴, pergunta o narrador. O que pode querer dizer que o futuro só pode ser adquirido como sensação de saudade, em sentimento de coisas passadas.

E se é comum a toda narrativa ter os fatos pré-determinados pelo seu criador, este narrador insiste em mostrar que lida com os fatos no momento em que ocorrem em sua imaginação: “*(Mal e mal vislumbro o final que, se minha pobreza permitir, espero que*

⁸³ HE, p. 28.

⁸⁴ HE, p. 96.

seja grandioso)”⁸⁵. O tempo, assim, vai se esculpindo, com o *tic-tac* do relógio, no agora da narrativa. Ou a narrativa é quem vai esculpindo o seu tempo. Um objeto concreto emblematizará o tempo presente: a Coca-Cola, refrigerante que pela sua popularidade, como se fosse um vício, e por estar espalhado pelo mundo pode ser o modo de estar nessa hora que acontece: “(...) *eu vou dizer agora uma coisa difícil que só eu entendo – porque essa bebida que tem coca é hoje. Ela é um meio da pessoa atualizar-se e pisar na hora presente.*”⁸⁶

No desejo de revelar outras possibilidades temporais que não só a da Ordem ou da vida socialmente organizada, o narrador joga com diversas formas temporais em frases que desnorteiam o leitor.

Uma delas é: “*Eu queria ter o que tivesse sido e não fui.*”⁸⁷ Esse período é composto por três orações: **Principal** → *Eu queria ter o*(Futuro do Pretérito do Indicativo); **Subordinada Adjetiva** → *que tivesse sido*(Pretérito Mais que Perfeito do Subjuntivo); **Coordenada** → *e não fui*(Pretérito Perfeito do Indicativo). Temos, aqui, um jogo complexo de modos e tempos verbais que se referem ao ser e ao ter do sujeito, mas não o elucidam. Apenas afirmam a não linearidade do viver e que há fatos consumados em nossa história e junto com eles um desejo suspenso, indicando sempre algo que permanece inacabado, pois, se assim não fosse, as histórias poderiam ser finalizadas. Não há um fim a se colocar nos finais das histórias ou das vidas, mas um sim que indica sua continuidade. Em A Hora da Estrela, a primeira frase da narrativa e a última contêm esse consentimento temporal: “*Tudo no mundo começou com um sim.*”⁸⁸. “*Sim.*”⁸⁹

Quando, atrás, utilizei a expressão “*o tempo vai se esculpindo*”, lembrei o tema do tempo no cinema, desenvolvido por Tarkovski. Em meu ato espontâneo, acabei por aproximar o tempo do romance, irredutível a uma explicação e que tentava explicar, ao tempo do cinema dito por Tarkovski. Para o autor, o mais poderoso potencial do cinema é seu poder de registrar uma impressão do tempo em imagem real e concreta. Ou a “*possibilidade de imprimir em celulóide a realidade do tempo*”⁹⁰. O cinema pode registrar

⁸⁵ HE, p. 19.

⁸⁶ HE, p. 30.

⁸⁷ HE, p. 28.

⁸⁸ HE, p. 17.

⁸⁹ HE, p. 98.

⁹⁰ A.Tarkovski, *O Tempo Impresso*, em Esculpir o Tempo, p. 71.

a vida dentro do tempo e o tempo presente não pode ser removido da imagem: “a imagem torna-se verdadeiramente cinematográfica quando (entre outras coisas) não apenas vive no tempo, mas quando o tempo também está vivo em seu interior dentro mesmo de cada fotograma.”⁹¹ O diretor terá de “esculpir o tempo” em forma de evento real. A crônica como registro de fatos no tempo, no sentido durativo, segundo o autor, é a essência do cinema e a forma que essa linguagem tem à mão para recriar a vida.

O narrador de A Hora da Estrela parece querer esculpir a impressão de tempo em sua personagem, como se ela fosse tempo realizando-se no agora da narrativa. Deparo-me com um trecho do romance em que o narrador diz sobre sua personagem: “Depois que Olímpico a despediu, já que ela não era uma pessoa triste, procurou continuar como se nada tivesse perdido (ela não sentiu desespero etc. etc.) Também que é que ela podia fazer? Pois ela era crônica.”⁹² Como predicativo, aqui, *crônica* (lembramos que a raiz de crônica é *chrónos*⁹³ – tempo) é tempo em duração – atualidade em movimento. Ser crônica é ter o tempo sempre presente habitando o corpo como uma doença, em fluxo irresistível. Retomando a comparação, Macabéa é tempo, pois “tornara-se como o tempo apenas matéria vivente em sua forma primária.”⁹⁴

Gostaria que as palavras que se seguem não fossem tomadas como uma síntese interpretativa do romance. Antes, prefiro que sejam encaradas como uma imagem última que colhe A Hora da Estrela em viagem com a morte, com a alma, com o tempo, na moça Macabéa, abrindo brechas para que se veja uma realidade do mundo sem alma. J. Hillman nos fala, em *Anima Mundi (o retorno da alma ao mundo)*, que o mundo precisa despertar sua alma, nas coisas todas que o compõe, pois o mundo não existe sem alma, do mesmo modo que a alma não existe sem o mundo. Visão ampliada do narrador/autor, Macabéa, com sua figura des-animada, parece ser a imagem fantástica de uma *anima mundi*, ou de um retorno da alma a um mundo desalmado.

⁹¹ Idem, p. 78.

⁹² HE, p. 71.

⁹³ A. G. da Cunha, Dicionário Etimológico Nova Fronteira da Língua Portuguesa, p. 230.

⁹⁴ HE, p. 46.

A imagem última da Macabéia “*caída, a cara mansamente voltada para a sarjeta. E da cabeça um fio de sangue inesperadamente vermelho e rico*”⁹⁵ nos faz olhá-la de cima e ver sua figura decalcada no asfalto. Finalmente, na hora da morte, o narrador lhe doa uma aparência nítida. Ganha um corpo que se coloca “*em posição fetal*” e “*abraçava a si mesma*”, e “*repetia mentalmente sem cessar: eu sou, eu sou, eu sou*”⁹⁶, como um coração pulsante pronto para viver.

⁹⁵ HE, p. 90.

⁹⁶ HE, p. 95.

A ESTRELA DE CINEMA

São experiências muito diversas escrever sobre o romance e sobre o filme A Hora da Estrela, da mesma forma que também são diversas viver a experiência literária e a cinematográfica. Cada uma provoca palavras e imagens muito diferentes umas das outras. Creio poder falar em estilo: o livro me solicita um estilo de escrita e o filme outro completamente diverso. Nunca eu poderia tratar o filme com palavras e imagens semelhantes àquelas que o livro forçou em mim e que experimentei registrar na parte anterior deste trabalho. Porém, o trabalho não prevê análises isoladas, de uma obra e outra. Ao contrário, propõe-se aproximar a obra escrita da filmica. Ambas contam a história de Macabéa. Ambas levam o mesmo título. Mas, mesmo o filme reproduzindo com fidelidade aspectos espaciais, temporais, de personagens e diálogos do livro, recebemos duas obras independentes, pois a força realista da imagem impõe essa independência. Cinema é linguagem do real reproduzindo o real. Pasolini nos diz que *“nós reconhecemos nos filmes a realidade, que se expressa em direção a nós através deles, como na vida todos os dias acontece.”*¹ Ao concretizar e tornar visível Macabéa, o filme se distancia ou “traí” o texto, pois aquela Macabéa do texto, parece-me, ter sido criada para permanecer assim: uma quase invisibilidade. A imagem de Macabéa traçada pela literatura a sugere enquanto o filme a mostra.

Lembremos do que já foi dito a respeito da tradução de uma linguagem a outra. Lembremos da angústia do tradutor ao tentar alcançar o doloroso espaço – o intervalo - entre uma língua e outra. Lembremos, ainda, dos pontos de origens da obra que o tradutor tentará tocar. Lembremos de que o originário da obra soará, na tradução, na proporção do mergulho que o tradutor puder empreender em seu dis-curso, trazendo à luz a *solução de continuidade* que faz a liga das coisas e seres do mundo. Mas não nos esqueçamos de que a tradução também são escolhas, recortes, acréscimos a que o diretor submete o texto original, que expressarão a sua tomada de partido dentro das possibilidades de comunicação da arte do cinema.

¹ P. P. Pasolini, *Que Será Natural?*, em *Empirismo Hereje*, p. 197.

O cinema tem de obrigatoriamente mostrar e tornar visível o que, na literatura e no caso específico de *A Hora da Estrela*, foi criado para se manter prenúncio “*O definível está me cansando um pouco. Prefiro a verdade que há no prenúncio*”². E esta passagem, na especificidade de uma linguagem para outra, indica o ponto crucial de *tra-dução* da linguagem literária para a cinematográfica. É essência do cinema, mostrar – corpos, gestos... e tornar audível esses movimentos. Dirige-se diretamente aos sentidos. Ao cinematizar Macabéa, desde a primeira até a última cena, seu corpo e voz narrando a si mesma, o cinema a-presenta-se como oralidade, que é intrínseca à sua natureza. Oralidade dos fatos acontecendo em presença, colocando-nos frente ao acúmulo de significações que ocorrem na sucessão temporal em que as imagens passam³, forçando a nossa participação. Algo semelhante ao que ocorre quando estamos em uma situação de oralidade verbal. As imagens em movimento do cinema são semelhantes à fala, têm existência temporal, materialidade luminosa e, ao mesmo tempo que se realiza, se desfaz no tempo.

Se, como diz Béla Balázs, com o advento da imprensa - um artifício técnico - a palavra escrita vai mudando a cultura visual religiosa, da Idade Média, em cultura religiosamente conceitual e o homem quase esquece sua face e a dos outros, o cinema liberta o homem dessa cegueira, tornando-o novamente visível: “*com sua linguagem da expressão facial e do gesto expressivo, estamos de novo face a uma cultura visual, produzida pela intermediação de artifícios técnicos,*”⁴

É a imagem-som-movimento do cinema assemelhando-se à oralidade de uma prosa narrativa, com suas repetições e anáforas. Lembremos da narrativa arcaica musical com a qual Pasolini identifica o cinema. Se a Macabéa-texto é condenada a uma quase não-existência em vida, a Macabéa-filme é condenada desde a primeira imagem a existir para ser vista de forma real, sempre presente, em movimento, repetitiva, gestual e sonora, imersa em seu cotidiano de datilógrafa.

² HE, p. 37.

³ “Não há retorno na oralidade. O mesmo acontece ao assistirmos a um filme. O espectador em presença do filme, está numa situação muito próxima da oralidade: a sucessão temporal vai se fazendo e desfazendo... É claro que no filme os significados fazem-se não só das vozes, mas de todos os sons e imagens que se sucedem. O significado do filme não está no resumo que eu faça dele depois, mas no conjunto de sons e imagens que, ao seu término, compõem um sentimento e uma inteligência sobre ele.”, em M. J. de Almeida, *Imagens e Sons – A nova cultura oral*, p.10/11.

⁴ I. Xavier (org.), *O Homem Visível* (B. Balázs), em *A Experiência do Cinema*, p.77.

Heloísa Buarque de Hollanda, confrontando o filme *Macunaíma*, de Joaquim Pedro de Andrade (1969), e o romance de Mário de Andrade (1928) conclui que *“a diferença fundamental entre palavra e imagem consiste na palavra pertencer a um código fortemente organizado enquanto que a imagem é a simples analogia do objeto real. (...) A imagem é antes de tudo, uma imagem, e reproduz o espetáculo do qual é apenas significante. Não é como a palavra, um signo convencional, codificado, mas apenas a pseudopresença daquilo que ela contém. O espetáculo filmado pode ser “natural”, “realista” ou “fantástico”, mas o filme só mostrará o que mostra.”*⁵ Se *Macunaíma* do livro, continua a autora, *“nasce num local sugestivamente vago, como o fundo do mato virgem”*⁶, o *Macunaíma* de Joaquim Pedro *“é transportado para o interior da maloca”* e nascerá em *close*, muito bem definido. A independência com que Joaquim Pedro interage com o texto escrito define um partido tomado pelo cineasta pois, segundo palavras da autora: *“enquanto a brasilidade do herói de Mário de Andrade era sugerida por indícios com “mato virgem”, “índia tapanhumas”, etc., o Macunaíma de Joaquim, que nasce emborcado na terra e é aclamado pela população, tem uma nacionalidade textualmente declarada: nasce no Brasil. Se Mário estava empenhado na descoberta das raízes do “caráter brasileiro” – ou da falta desse caráter – Joaquim, por sua vez, se interessará pela crítica de um “caráter brasileiro” localizado e politicamente definido.”*⁷

A tomada de partido de Susana Amaral é percebida de imediato com a eliminação de um personagem essencial – o narrador Rodrigo S.M., que segundo palavras desse mesmo narrador, no livro, não é um personagem secundário: *“a história (...) vai ter uns sete personagens e eu sou um dos mais importantes deles, é claro.”*⁸ Muita coisa se altera com o corte do criador de Macabéa. Ter cortado Rodrigo não seria o mesmo que representar a história de Eva sem a figura de Adão? Ou, então, representar a Gênesis sem Deus? Pois, a Macabéa do livro é imagem indissociável de Rodrigo: *“pois se vivo com ela (...) ela se me grudou na pele qual melado pegajoso ou lama negra.”*⁹ Sem o narrador que regula o discurso narrativo, imprimindo-lhe diversos tons, aquela dimensão narrativa que chamei “mais-que-real” e a alquimia do texto escrito calam-se, no filme. Ismail Xavier, em

⁵ H.B.Hollanda, *O filme*, em *Macunaíma – da literatura ao filme*, p.68/9.

⁶ Idem, p.72.

⁷ Idem, p.76.

⁸ HE, p. 19.

Parábolas Cristãs no Século da Imagem, retoma a distinção feita por Christiam Metz entre história e discurso: *Quando o filme se dá como história, recalçando sua condição de discurso, o exercício da autoridade do narrador enquanto intérprete dos “fatos” relatados se canaliza para a forma de apresentação das cenas”*¹⁰. A literatura, então, é dada a ver de um certo modo, como presença do imaginário na tela, e dada à sua intensa corporeidade tem a força da realidade que toca nossos afetos.

Essa ausência do narrador leva M. L. Guidin a ver o filme da seguinte forma: *“Sem Rodrigo, não se sabe por que e para que Macabéa é como é. Eliminando-se do filme o narrador-autor (...), desaparece a sua (dele) história, a história de como escrever um livro com uma personagem feminina sem encantos e sob o olhar masculino. Eliminou-se também a atmosfera premonitória da morte da personagem, fazendo desaparecer o caráter fatalista que tem o texto literário. (...) Através do fio narrativo centrado na nordestina, Susana Amaral, optou pela revelação de um estereótipo social por intermédio de Macabéa. Para isso, ampliaram-se cenários sujos e vulgares – da firma onde a moça trabalha ao quarto fétido onde vive. As moças da pensão, que não ganham espaço narrativo na obra, confirmam, no filme, o meio social degradado e marginalizado de Macabéa. (...) A burrice, a feiúra de unhas roídas e os hábitos repugnantes de Macabéa (no filme, urinando e comendo ao mesmo tempo) marcam com rudeza naturalista o perfil do nordestino não integrado a convenções urbanas do sul do país. (...) O enredo, deplorando a miséria e tomando partido a favor da personagem, adorna demais sua fragilidade. A sexualidade nascente de Macabéa é mostrada em tom quase lírico; a cena de Macabéa na solidão do quarto, fingindo-se de noiva, é romântica e iluminada. E sua história, afinal, parece a fábula da difícil busca de um príncipe encantado, que passa pela ridícula cena do cego no bar, pela grosseria de Olímpico, até chegar ao delírio com o homem louro e rico, vaticinado pela cartomante.”*¹¹ Parece-me que essa impressão de M. L. Guidin dá-se pelo fato de, eliminada a intermediação do personagem narrador, os meios cinematográficos, aqui, não expressam seu mergulho. Lembremos da Câmera Subjetiva Livre, de Pasolini, que, no cinema, corresponde ao salto livre do narrador na linguagem, em Discurso Indireto

⁹ HE, p. 28.

¹⁰ Op. Cit., em Imagens – Cinema 100 Anos, p.9.

¹¹ M.L.Guidim, Diálogos – a obra e o filme, em Roteiro de Leitura: A Hora da Estrela de Clarice Lispector, p. 90/3.

Livre, revelador de si mesmo, das personagens em suas paradoxais sutilezas, da vida em sociedade e do viver humano.

Reproduzo apenas três parágrafos da longa sequência narrativa, entremeada pelas reflexões e descrições do narrador, em que Macabéa vê-se no espelho, para que relembremos a dança metafórica construída por Rodrigo:

“Vejo a nordestina se olhando ao espelho e – um ruflar de tambor – no espelho aparece o meu rosto cansado e barbudo. Tanto nós nos intertrocamos. Não há dúvida que ela é uma pessoa física. E adianto um fato: trata-se de moça que nunca se viu nua porque tinha vergonha. Vergonha por pudor ou por ser feia? Pergunto-me também como é que eu vou cair de quatro em fatos e fatos. É que de repente o figurativo me fascinou: crio a ação humana e estremeço. Também quero o figurativo assim como um pintor que só pintasse cores abstratas quisesse mostrar que o fazia por gosto e não por não saber desenhar. Para desenhar a moça tenho que me domar e para poder captar sua alma tenho que me alimentar frugalmente de frutas e beber vinho branco gelado pois faz calor neste cubículo onde me tranquei e de onde tenho a veleidade de querer ver o mundo. Também tive que me abster de sexo e de futebol. Sem falar que não entro em contacto com ninguém. Voltarei algum dia à minha vida anterior? Duvido muito. Vejo agora que esqueci de dizer que por enquanto nada leio para não contaminar com luxos a simplicidade de minha linguagem. Pois como eu disse a palavra tem que parecer com a palavra, instrumento meu. Ou não sou um escritor? Na verdade sou mais ator porque, com apenas um modo de pontuar, faço malabarismos de entonação, obrigo o respirar alheio a me acompanhar o texto.”(HE, p.29/30)

(...)

“ O Senhor Raimundo Silveira – que a essa altura já havia virado as costas – voltou-se um pouco surpreendido com a inesperada delicadeza e alguma coisa na cara quase sorridente da datilógrafa o fez dizer com menos grosseria na voz, embora a contragosto: — Bem, a despedida pode

não ser para já, é capaz até de demorar um pouco. Depois de receber o aviso foi ao banheiro para ficar sozinha porque estava toda atordoada. Olhou-se maquinalmente ao espelho que encimava a pia imunda e rachada, cheia de cabelos, o que tanto combinava com sua vida. Pareceu-lhe que o espelho baço e escurecido não refletia imagem alguma. Sumira por acaso a sua existência física? Logo depois passou a ilusão e enxergou a cara toda deformada pelo espelho ordinário, o nariz tornado enorme como o de um palhaço de nariz de papelão. Olhou-se e levemente pensou: tão jovem e já com ferrugem.”(HE, p. 32)

(...)

“Viu ainda dois olhos enormes, redondos saltados e interrogativos – tinha olhar de quem tem uma asa ferida – distúrbio talvez da tiróide, olhos que perguntavam. A quem interrogava ela? A Deus? Ela não pensava em Deus, Deus não pensava nela. Deus é de quem conseguir pegá-lo. Na distração aparece Deus. Não fazia perguntas. Adivinhava que não há respostas. Era lá tola de perguntar? E de receber um “não” na cara? Talvez a pergunta vazia fosse apenas para que um dia alguém não viesse a dizer que ela nem ao menos havia perguntado. Por falta de quem lhe respondesse ela mesma parecia se ter respondido: é assim porque é assim. Existe no mundo outra resposta? Se alguém sabe de uma melhor que se apresente e a diga, estou há anos esperando.”(HE, p.33/4)

Comparemos o trecho acima com parte da seqüência filmica inicial, em que Macabéa nos é apresentada já durante a rotina de trabalho, e onde a cena do espelho aparece: Essa seqüência compõe-se de 35 planos e dura aproximadamente 5 minutos. Vamos pegá-la, quando o Sr. Raimundo, chefe direto de Macabéa, aproxima-se da mesa de Macabéa para anunciar-lhe a demissão próxima, pois o Sr. Pereira, dono da firma, está muito descontente com a má qualidade de seus serviços de datilógrafa:

Plano 28: Plano médio – Macabéa sentada à máquina de escrever come um sanduíche. O papel em que o lanche fora embrulhado está sobre a máquina. Um travelling para a esquerda do espectador aproxima a câmera de Macabéa, colocando-a em close, de

perfil. Ouve-se o miado do gato que habita o espaço junto com Macabéa e que já fora mostrado nos *planos 1, 2 e 5*. O Sr. Raimundo entra pela porta que se vê ao fundo, aproxima-se da mesa com as folhas datilografadas nas mãos: “Ô Macabéa, desse jeito não dá.” Coloca-as sobre a mesa: “Olha aqui, tudo sujo, cheio de furo, gordura para todo lado!”

Plano 29: Primeiríssimo Plano do rosto de Macabéa, olhando humilde e amedrontada o Sr. Raimundo dizer: “Desse jeito nós vamos ter de despedir você.”

Plano 30: Plano médio - Sr. Raimundo vira-se e afasta-se, mãos no bolso. Macabéa, desolada, com os papéis nas mãos, chama: “Seu Raimundo...” Ele se volta.

Plano 31: Primeiríssimo Plano do rosto de Macabéa, que, mansa, olhando ao Sr. Raimundo, diz: “O Sr. me desculpe o aborrecimento.”

Plano 32: Plano Médio – Do fundo da sala, Sr. Raimundo a olha, estranhando a humildade e aproxima-se, de novo, da mesa, mãos no bolso: “A despedida pode não ser para já. Pode até demorar um pouco. Mas, por favor, pelo menos lave as mãos. Macabéa, comendo o lanche, responde: “Sim, senhor.”

Plano 33: Close de Macabéa que olha para baixo.

Plano 34: Detalhe das mãos, as palmas voltadas para cima e dedos se dobram sobre as palmas – mãos grosseiras de unhas curtas e sujas. Em outro gesto, os dedos direitos alisam lentamente a palma esquerda.

Plano 35: Câmera Baixa – Ambiente escuro. Acordes musicais, sem uma melodia definida, acompanham esta tomada. *Detalhe* da mão de Macabéa acendendo a luminária que desce do teto. A câmera movimenta-se para baixo até focalizar em *close* frontal a imagem de Macabéa no espelho velho e manchado. Parte posterior da cabeça que se olha ocupa a borda esquerda do quadro. O rosto movimenta-se para frente, como querendo ver-se melhor, e Macabéa toca-o em movimento lento, os dedos circundando a testa, contornando os olhos, volta e passa sobre o nariz, encobrindo a boca.

Nas duas seqüências, a escrita e a filmica, o espelho aparece. No texto escrito, o espelho-símbolo junta dois níveis de realidade: aquela realidade que a razão pode assimilar sem conflito e outra que ultrapassa a compreensão racional e que chamei, em páginas anteriores, de “mais que real”, quando a imagem refletida no espelho não é a da nordestina que se olha, mas do narrador que a cria. Ou quando a nordestina vai ao banheiro, olha-se no espelho e, por momentos, parece não se refletir ali imagem alguma. A razão humana pode

compreender alguém olhar-se no espelho e a própria imagem ser refletida, porém ultrapassa a razão outra imagem ser refletida, que não a de quem se olha. O clima criado propicia que nesta sequência ocorra a interrogação sobre Deus. A imagem do espelho media a aproximação dessas realidades. Talvez, por isso, possa o espelho ser considerado a imagem das imagens quando se quer expressar o desejo humano de ligar visão material e visão espiritual. Na mística islâmica, a imagem do espelho é venerada, pois acredita-se que, pela lei da reflexão, *“a imagem originária aparece mais ou menos completa e precisa, segundo a forma e a posição do espelho”*, o que *“é igualmente válido para a reflexão espiritual, e é por isto que os mestres do sufismo dizem habitualmente que Deus se manifesta ao próprio servidor segundo a disposição e atitude de seu coração. Em certo sentido, Deus se junta à forma espiritual do coração, exatamente como a água assume a cor de seu recipiente.”*¹² Já para outras mitologias que acreditam haver uma correspondência mágica entre a coisa e sua cópia, os espelhos podem reter a *anima* ou energia vital de quem se reflete¹³ De fato, a diversidade simbólica do espelho permite que nos dirijamos aproximativamente de seu significado.

No filme, o ambiente escuro, os acordes musicais junto com as tomadas de câmera, que focalizará Macabéa frente a um espelho manchado de um banheiro talvez úmido, sugere um momento metafórico do ser consigo mesmo, se visto isoladamente. Pois, os planos anteriores, mostrando o chefe descontente e demitindo Macabéa, suas mãos de unhas curtas e sujas, sua humildade gestual e verbal, grudam-se a esse último plano para significá-lo. Quero dizer que o significado da cena do espelho está também no real passado dos planos anteriores e no real futuro dos planos que virão. Assim se diz a linguagem do cinema.

Esses modos de expressão nos levam a sentir uma diferença fundamental entre uma Macabéa e outra que está no fato de a Macabéa do filme despertar os afetos do espectador, coisa que Rodrigo S.M. cuidou muito bem para que não acontecesse com o leitor. Com seu rosto redondo, um olhar quase estrábico de quem fixa o vazio, um balanço ao andar como se lhe custasse levar o corpo desperta a nossa com-paixão. O espectador é levado a experimentar a paixão da personagem no espaço filmico que, segundo Marcel Martin, *“é*

¹² T. Burckhardt, *La Simbologia dello Specchio nella Mistica Islamica*, em *Considerazioni sulla Conoscenza Sacra*, p. 68.

¹³ Ver a respeito o verbete *espelho* em H. Biedermann, *Enciclopedia dei Simboli*, p. 506/9.

espaço vivo, figurativo, tridimensional, dotado de temporalidade como o espaço real, e que a câmera experimenta e explora tal como o fazemos em relação a este; ao mesmo tempo o espaço filmico é uma realidade estética comparável à pintura, sintética e, como o tempo, tornada densa através da decupagem e da montagem. Esse "realismo" espacial do filme explica por que podemos tão facilmente "penetrar" no espaço dramático e aderir à ação. (...) o espaço está intimamente compenetrado pela duração num continuum indissociável, idêntico ao da vida real, mas onde a duração é ativada e valorizada, tornando-se sensorialmente perceptível, ao passo que na vida real ela é experimentada na maioria das vezes de forma inconsciente ou subconsciente. É graças a esse domínio sobre a duração que o filme se integra com tanta facilidade ao nosso devaneio pessoal, à nossa aventura interior."¹⁴

A Macabéa que olha para o Sr. Raimundo, observa as mãos e a face, no filme, liberta das interferências paternais do narrador, é uma personagem livre desse arbítrio, porém, solitária, cujas ações vão se definindo, muito, pela convivência com outros personagens (Sr. Raimundo, Glória, Olímpico, D.Joana, a cartomante) que emitem opiniões ou fazem observações diretamente a ela.

No livro, o ser-tão nordestino é uma espécie de espaço mítico inaugural de onde Macabéa se desprende, em confronto com a urbanidade-técnica-capitalista do Rio de Janeiro. Já, no filme, Macabéa é apenas uma nordestina não integrada à grande cidade, que provoca compaixão e um meio-riso atento, no espectador. O sotaque de nordestina e o seu biotipo são elementos fortes para situar o filme, sobretudo ao espectador que conhece traços da cultura brasileira, dentro de uma temática sócio-regionalista.

O filme A Hora da Estrela irá prender-se exclusivamente à história de Macabéa, substituindo o emaranhado textual alegórico dado pelo narrador por outras sugestividades dentro das possibilidades metafóricas que a linguagem do filme encontra. Trata-se de um filme simples (com 1h33m de duração), se considerarmos a economia de cenários, ambientes, figurinos, números de atores, procedimentos de câmera, áudio e luz. Com uma montagem que busca harmonizar-se às tomadas seqüenciais, utilizando cortes secos e reunindo fragmentos mais e menos longos, temos uma composição cujo movimento rítmico expressa o ritmo interior da personagem.

¹⁴ M. Martin, A Linguagem Cinematográfica, p.210.

Uma sugestão metafórica forte que o filme explora dada sua insistência, colada à história de Macabéa, encontramos na imagem do gato que aparecerá repetidas vezes, em quatro seqüências:

1. Seqüência inicial: Quando Macabéa é ameaçada pelo chefe de ser demitida do emprego, a primeira imagem, colocada no centro do quadro, é de um gato comendo algo não identificável. Ouvem-se sons de leves batidas. A câmera, em movimento ascendente e à esquerda, vai deixando o gato e focalizando a moça de aspecto pobre que bate à máquina. Novamente o gato aparecerá, agora miando e passando por debaixo da mesa. Ainda uma vez, nessa seqüência, o gato aparece, quando Macabéa levanta-se da mesa de trabalho com as folhas datilografadas nas mãos. No próximo plano ouviremos o miado do gato e ele farejando alguma possível presa.
2. Seqüência 9, aos 16m46s de filme: Macabéa “pica” na máquina de datilografia. Olha para Glória ao telefone, que ainda não está no quadro. O gato mia. A câmera movimenta-se para a esquerda e enquadra Glória em primeiro plano. Sr. Raimundo entra pela direita, dirige-se à Macabéa e lhe dá orientações. Glória, que perguntava ao telefone em tom desafiante, se o outro duvidava que o exame “deu positivo” - ao perceber a entrada do chefe muda de tom e simula estar atendendo a um cliente. Novamente, sozinha, ameaça o ouvinte: se ele não der o dinheiro, a mulher dele ficará sabendo. Em plano próximo, vemos o gato roendo algo no chão e ouvimos a voz de Glória: “você não sabe do que sou capaz”. Primeiro plano de Glória: “São oitenta mil cruzeiros. Se você me der agora resolvo isso no final de semana. Então tá bom: no bar da esquina, na hora do almoço. Mas, ó, leva em dinheiro, eles não aceitam cheque.” Macabéa que ficou no fundo do quadro, em imagem difusa, observa toda a negociação. Ouve-se os ruídos das teclas da máquina de escrever, lerdas, ferindo o papel.
3. Seqüência 17, ao 28m55s de filme. Macabéa está no escritório. A primeira imagem focaliza o grande hibisco no copo de água. Macabéa, sentada junto à máquina de escrever, de costas para o espectador, observa Glória, pedindo dispensa do serviço ao chefe, para levar a mãe ao médico. Questionada, por Macabéa, se a mãe está doente, em tom leviano Glória diz que é uma mentira para poder ir ao encontro do rapaz da “voz gostosa”. A imagem do gato lambendo-se toma o quadro. Glória enuncia um “tchau” e sai bamboleante, tomando o hibisco de Macabéa e colocando-o no decote. Macabéa

levanta-se, pega o copo que ficou só com água e joga a água em um pé de “comigo ninguém pode”, plantado em vaso no escritório. Quando volta à mesa, o som musical, dos momentos especiais de Macabéa, começa a ser ouvido. Senta-se. Olha para a porta fechada do Sr. Raimundo. Decide-se e vai até ele, inventando, ela também, uma mentira (precisa arrancar um dente que dói) e pedindo dispensa do trabalho, para o dia seguinte. Sr. Raimundo consente.

4. Sequência 35, a lh06m42s de filme: Dois ambientes alternam-se nessa sequência – do escritório e da praça - em que Glória vai encontrar Olímpico, a pedido de Macabéa, para avisá-lo de que não poderia ir ao encontro naquele final de dia, pois tivera de permanecer na firma, por ordem do chefe, para rebater umas cartas. Dois tipos de sons ligam esses ambientes: os sons das batidas na máquina de escrever que se ouvem nas tomadas da praça e o som musical, que prenuncia mudanças para Macabéa, que se ouve nos dois ambientes.

Na praça: Olímpico, no centro do quadro, caminha de um lado para outro em frente à estátua, com sua inseparável bolsa à tiracolo. O som de batidas lentas na máquina de datilografar junto com outro som musical anunciador de novidade fazem-se ouvir. Glória entra pela direita do quadro, procurando identificar Olímpico pela fotografia. Em plano geral, o espectador os vê conversando sem que se ouça o que dizem.

No escritório: Só, Macabéa datilografa. União dos dois sons.

Na praça: Glória e Olímpico entenderam-se e saem conversando pela direita do quadro. (Mesmos sons)

No escritório: Macabéa, ao abrigo de uma luz baça, continua datilografando. Fecha a sequência a silhueta do gato, entre luz e sombra, na entrada do escritório, dilacerando um rato.

Há uma gradação na forma em que as imagens do gato aparecem, nessas sequências, assemelhando a ação instintual do gato com o agir da personagem Glória, que aparece em todas essas sequências. Há um gesto naturalista, no filme, que explora imagens de bichos, sugerindo a assimilação destes ao grupo de personagens, sobretudo Macabéa. No caso do gato, este é pego no habitat do homem. Mas o homem também sai em busca o habitat dos bichos. Lembremos das cenas do Zoológico, em que o casal Macabéa e Olímpico passa pelas jaulas, das tomadas em *detalhe* do hipopótamo, dos disparates verbais

de Macabéa, assimilados com mau humor por Olímpico, ficando, assim, realçada analogamente a animalidade da personagem. O gato como animal carnívoro, felino, astuto, de vida longa, ladrão, é óbvia analogia com Glória, nas seqüências descritas acima. De organismo dotado – visão noturna, língua áspera, bigodes sensíveis, unhas retráteis – para a caça e tocaia, o gato salta e trepa atrás do que lhe convém. Glória aparecerá como uma espécie de guia que Macabéa tentará imitar. Glória é a companheira que tão bem sabe usar os artifícios sensuais da caça amorosa. Para os limites de sua ambição é uma mulher que vence, que “se salva”, porque sabe aventurar-se. No futuro do filme, trocará Olímpico – “roubado” de Macabéa – por um possível casamento estável com o sócio de seu pai. Macabéa nunca poderia ser colocada na escala dos felinos como Glória pode ser. Mesmo observando e tentando imitar a companheira fracassa. Se quiséssemos traçar uma analogia entre a fisionomia de Macabéa e de algum bicho, nunca seria sobreposta a seu rosto a imagem do felino gato. Lembremos de Charles Le Brun que, em seus inúmeros desenhos, sugere que a alma humana poderia ser decifrada através da semelhança dos homens com determinados seres irracionais. Suas pranchas com rostos humanos ao lado de bichos e aves pretendiam revelar o parentesco entre uns e outros, através da semelhança dos traços fisionômicos, e, como se sabe, sua teoria expressiva influenciada pelas descrições fisiológicas do tratado de Descartes se constitui em eficaz recurso de controle político do reinado de Luis XIV. Os tratados antigos de adivinhação fisionômica propunham uma analogia cósmica fundamentada na relação mágica entre os seres entre si. Para os antigos, *“os sinais do corpo humano, as formas e peculiaridades do rosto e dos membros oferecem informações úteis porque respondem analogicamente aos sinais dos astros, os quais respondem por sua vez às leis de uma Natureza concebida como um corpo vivo composto por infinidade de órgãos menores. Cada parte do todo natural, cada elemento do cosmos, está afetado pelas restantes partes, seguindo um esquema hierárquico que comunica o macrocosmo com o microcosmo”*¹⁵ A política cartesiana, porém, transforma o que era analogia mágica, até o século XVII, em racional causalidade mecânica dos sinais do corpo. Prefiro olhar o rosto de Macabéa, segundo essa analogia mágica, e associar seus olhos miúdos, lerdos e indiferentes, sua cara redonda e muda com o pesado hipopótamo.

¹⁵ Ver a respeito, *El Cuerpo Y La Fotografía*, em *El Paseante*, no. 26, p. 78/9.

Não podemos, entretanto, deixar de ver delineado pelo filme, nessa moral fabular da vida que come a vida, passada pelas sugestões do gato, um determinismo social que a tudo comanda e que prega a vitória dos mais fortes sobre os mais fracos. Macabéa está determinada a perder e sua vitória será possível sob a forma de um realismo mágico pós morte, compensatório, com o jovem louro e rico que vemos na cena final do vestido azul.

A cidade grande, brasileira, onde ocorre a narrativa, nunca é mencionada nas falas do filme. Essa cidade, no entanto, possui Metrô, fato relevante para situarmos a personagem migrante, no eixo sudeste do país. O espectador é movido a criar o *espaço em off*¹⁶ como forma de complementar, com suas experiências e imaginação, o que não é mostrado na tela, ampliando a significação do particular enquadrado. Para o espectador que reconhece a estação LUZ, inscrita no Metrô que podemos ver aos 22m06s, na sequência em que Macabéa passeia de Metrô, esse espectador saberá situar a história da nordestina na cidade de São Paulo.

Close-up, *Primeríssimo Plano*, *Detalhe*¹⁷ são recursos de câmera muito utilizados, pois a personagem necessita ser mostrada em pedaços para que o espectador os junte metonimicamente: parte do corpo, pernas, rosto, mãos, boca, ouvido, unhas... Mostrar em pedaços uma imagem que deverá ser totalizada pelo espectador. A partir de alguns gostos seus também podemos integrar esse físico exaustivamente mostrado a uma interioridade.

Passear de Metrô é uma preferência que aparecerá em três sequências filmicas: Na sequência descritiva de um domingo no quarto das moças, aos 20m48s do filme, as moças

¹⁶ À tradução do termo *hors-champ* (literalmente: fora-campo) utilizado por Deleuze, em *Cinema – a imagem-movimento*, Stella Senra (tradutora de Deleuze) adotou o termo *extracampo*, em vez de *espaço fora de campo* ou *espaço em off*. A pluralidade de possibilidades significativas para um mesmo termo é discutida em artigo de R. F. Monteiro, na revista *Cinema*, no.1. Para Monteiro, a noção de *espaço em off* “está muito vinculada à vizinhança do visual, àquilo que está concretamente na tela para cima, para baixo, para os lados, para a frente”, enquanto “o *extracampo* cria uma abrangência.” Monteiro associa ao termo *extracampo* a noção de vazio discutida por Wolfgang Iser, em *O Leitor Implícito*, aplicada universo da literatura. Transportada ao cinema, o vazio de Iser corresponderia ao *extracampo*, ou seja, “o espaço-tempo ausente do visual (e do sonoro a ele colado) oferecido à imaginação do espectador”. O *extracampo* envolve “o aspecto temporal do espetáculo cinematográfico em seu todo.” Já o *espaço em off* está delimitado à área vizinha e sucessiva e pede “complementações espaciais do campo, em altura e extensão lateral, que o espectador começa a misturar às coisas concretas que lhe são oferecidas pela fantasia das luzes e sombras resultantes da projeção com a realidade que lhe é conhecida, produto da experiência e vivência.”, *Extracampo e Eleições Afetivas*, p. 56/60.

¹⁷ *Close-up* é o mesmo que *Primeiro Plano*: “a figura humana é enquadrada de meio busto para cima.”; *Primeiríssimo Plano*: “enquadramento apenas do rosto”; *Detalhe*: “alguns autores o relacionam a objetos ou à figura humana. Quando referido à figura humana, diz respeito a somente uma parte do rosto ou do corpo (boca, olhos, mãos, etc.). quando a coisas diz respeito a um objeto isolado ou parte dele ocupando todo espaço da tela.”, extraído de A. Costa, *Compreender o Cinema*, p. 181.

se preparam para passear e Das Dores convida Macabéa para passear com elas no Zoológico. Macabéa, sentada à beira da cama, pintando a unha responde: “Eu gosto mesmo é passear no Metrô dia de domingo”. Uma das moças estranha: “Eu, hein, quem gosta de buraco é tatu”. Macabéa admirando as unhas pintadas: “Eu acho tão bonito o Metrô”. A próxima sequência, aos 22m06s de filme, pegará a personagem descendo as escadas rolantes do Metrô, e, então, ao esperar o trem, sente-se olhada de cima em baixo pelo guarda-vigia. Pensando estar sendo cobiçada, retribui inquieta o olhar, o guarda, porém, ao aproximar-se manda que ela recue um passo, pois havia avançado a faixa amarela limite. Novamente, aos 24m58s de filme, Macabéa aparecerá no trem lotado (voltando do trabalho provavelmente), entre dois rapazes que, desatentos à moça, discutem acalorados sobre futebol. Macabéa excita-se com o contato direto dos corpos, provocado pelo balanço do trem. Um *primeiríssimo plano* do rosto de Macabéa, concentrando olhos, ouvidos, nariz e boca, revelam os sentidos excitados ao contato. O enquadramento final da sequência fixa seu rosto voltado para a axila de pelos negros do rapaz de braço erguido. O gosto pelo Metrô está relacionado à abertura que este oferece para que ela alimente o desejo de seu corpo feminino grudar-se a um outro masculino.

O rádio de pilha é outro gosto de Macabéa, sempre sintonizado na Rádio Relógio, cuja importância será apontada logo no início do filme. Durante a passagem dos créditos iniciais, que duram 2m30s, ouvimos a programação da Rádio Relógio, com seu slogan cantado por voz feminina, com suas informações veiculadas por voz masculina e a hora certa, fornecida a intervalos regulares de tempo, incluindo o som audível dos segundos ecoando. Informações inúteis para a vida prática, porém com aparência de formadoras cultural, iniciadas por um “*Você sabia*” – “*que em 1300 A .C., as mulheres já usavam cosméticos para manter a beleza do rosto*”; “*que o falcão peregrino recebe este nome porque viaja muito. Um exemplo: chega ao Brasil, voando desde a América do Norte.*”; “*que um homem consome em alimento por dia o equivalente a 2,5% de seu peso. O colibri no mesmo período consome 200%.*”. O apego de Macabéa à Rádio Relógio aparecerá repetidas vezes: na sequência do despertar no quarto das moças, aos 13m25s; na sequência do fim de domingo no quarto das moças, aos 23m16s; na sequência em que Macabéa anota informações dadas pela Rádio, informações que ela aproveitará nas tentativas de conversa com Olímpico, aos 49m17s, e na sequência em que Macabéa, no quarto, à noite, chora

ouvindo Una Furtiva Lacrima e que depois tentará reproduzir para Olímpico. Macabéa é uma personagem de cultura oral, operada através da Rádio Relógio e das imagens das revistas que ela recorta e gruda na parede da cabeceira da cama. Como vemos, também o gosto pelo rádio pode estar relacionado à tentativa confusa de, imitando as palavras ditas no rádio, preencher seu vazio de palavras e atrair o homem para si.

Coca-Cola é sua bebida predileta. Essa preferência será reiterada em quatro seqüências: Macabéa almoça com Glória no bar e aparece comendo cachorro quente e tomando Coca-Cola. Glória diz ter sido criada com carne e que ela deve parar de comer cachorro quente com Coca-Cola, para criar bundinha e peitinho; em cena descritiva dos objetos do quarto das moças, vê-se a garrafa vazia de Coca-Cola sobre a mesinha, ao lado da cama de Macabéa; quando, no bar, Macabéa, comendo seu habitual cachorro quente com Coca-Cola, flerta com moço de óculos escuros – um cego; na seqüência em que Macabéa falta ao serviço para desfrutar um dia consigo mesma: em *plano médio* ela se olha no espelho envolta no lençol branco, como se fosse uma noiva, em *som off*, como se pensasse, ouvimos sua voz: “Sou datilógrafa. Sou virgem. Gosto de Coca-Cola.”

Como Macabéa, ser crônico, a Coca-Cola do texto escrito é também temporalidade crônica que diz do presente. No filme, a Coca-Cola, não se mostra como dimensão temporal que atualiza o presente, como diz o narrador. A Coca-Cola, como a máquina de escrever, no filme, são, antes, símbolos de modernidade urbana, das quais Macabéa se utiliza como formas que a inserem na realidade urbana da qual é tão distante.

Aos poucos, vamos nos descolando da Macabéa do texto escrito, para ir aderindo a essa Macabéa bem definida, não só em imagem visual, mas através da fala dela mesma e dos personagens que a circundam: Para o Sr. Pereira ela é tão feia que parece um maracujá de gaveta; para as moças do quarto, ela tem cara de sonsa e cheiro esquisito; para Glória, é desbotada, é baiana de cabeça chata; para Olímpico, Macabéa não tem vontade de nada, tudo que fala não tem resposta, não pensa no futuro, tem cara de quem comeu e não gostou, parece idiota, é um “cabelo na sopa” que não dá vontade de comer; para a cartomante, é “Macabeazinha”, uma “coisinha”, “lindinha”, muito delicadinha para enfrentar a brutalidade de um homem, pobrezinha, coitadinha.

Que imagem de Macabéa é projetada na tela? Uma imagem orgânica e unitária, termos empregados por Pudovkin, quando escreve sobre a absorção do papel pelo ator e o

realismo da interpretação¹⁸. Sincera, natural e espontânea, vemos a imagem de uma moça nordestina que vive a proeza de se fixar na grande cidade e desfrutar de um pequeno luxo, que, certamente, não teria no sertão, como, por exemplo, ser datilógrafa e beber Coca-Cola. Moça trivial, desajeitada e estranha, sem senso crítico para identificar sua posição social, o que permitiria que buscasse formas de lutar e alçar outra posição, como fazem Glória, Olímpico e a cartomante. Vive sua pulsão sexual, clandestinamente, como se carregasse uma culpa por sentir os desejos do corpo, pulsão que a faz buscar, em cada homem que vê, o “seu” possível homem. Sem hábitos de higiene, urina e não se enxuga, não gosta de tomar banho, é passiva e lenta. Está no mesmo nível sua gula reprimida por comidas e palavras. Possui uma curiosidade estranha em saber os significados das palavras que a leva fazer perguntas desparatadas, talvez, uma forma de se enfeitar para atrair um homem, já que não possui os atributos físicos que o atrairiam naturalmente. O ritmo lento das tomadas torna-se coerente com a falta de dinamismo da personagem, cujo desejo mais explícito é achar seu homem.

A personagem Macabéa é soberana no filme. É a grande estrela. Captá-la em *close*, em visões parciais e imagens seccionadas foi a forma encontrada para fundi-la, em nossa consciência de espectador, em uma imagem total. Muitos *closes* de Macabéa são realizados. Mais uma vez recorro a Béla Balázs: *close-ups geralmente são revelações dramáticas sobre o que está realmente acontecendo sob a superfície das aparências. (...) mostram as faces das coisas e também as expressões que, nelas, são significantes porque são reflexos de expressões de nosso próprio sentimento subconsciente.*¹⁹ Cada espectador, ao juntar a face de Macabéa e suas expressões às suas próprias expressões e sentimentos, poderá dar-lhe a imagem total que será a união do seu sentir e daquele que vem da personagem.

Todas as outras personagens tornam-se secundárias nessa exaustiva figuração de Macabéa. Isto ocorre com Glória, com Olímpico, Sr. Raimundo, a cartomante, as moças da pensão, D. Joana - a dona da pensão... Aparecem como espécie de tipos, destituídos de força dramática. Diluem-se, cada vez que encerram sua participação passageira na história de Macabéa.

¹⁸ V. I. Pudovkin, *Realismo da Interpretação*, em *O Ator no Cinema*, 107.

¹⁹ I. Xavier (org.), *Nós Estamos no Filme* (B. Balázs), em *A Experiência do Cinema*, p. 91.

Muito da Macabéa personagem é devida à atriz escolhida para viver esse papel. É preciso, portanto, fazer notar a importância da escolha da atriz para a representação de Macabéa e a força dessa imagem. E.C. Bonassa, ao reler Grande Sertão: Veredas, queixa-se da imagem de Bruna Lombardi, que representou Diadorim, em minissérie adaptada pela Rede Globo: *“a cada diálogo entre Riobaldo e Diadorim, eu não conseguia afastar da cabeça a imagem de Bruna Lombardi. (...) A figura dos olhos verdes e cara manchada a carvão se associou ao personagem de Guimarães Rosa, em minha memória, (...). Fiquei contaminado, preso a uma lembrança (...). Que força tem a imagem! Bruna Lombardi pairava sobre as páginas amareladas de minha edição em papel bíblia como um mandamento novo: “tudo o que leres se transformará nesta imagem”* ²⁰. Como se, ao ser captada em imagem, a personagem se colasse ao modelo. Bonassa aproveita-se da força da imagem de Bruna para mostrar que a aura – *“a única aparição longínqua de uma realidade, por mais próxima que esteja”* ²¹, desenvolvida por Benjamin, aplica-se também ao cinema que, potencializando a distância, faz dos atores *“pessoas amadas e distantes”*.

A distância aurática de Macabéa nos torna curiosos quanto à atriz. Quem é essa atriz que interpreta com tamanha naturalidade seu papel, cujo retrato parece ficar grudado em nossos olhos? Hitchcock diz gostar de um ator que *interprete um papel para o qual sua própria experiência de vida o preparou. Desse modo, não precisa recorrer a maneirismos baratos e a movimentações pouco naturais. Os melhores atores são aqueles que conseguem ser eficientes, mesmo não fazendo nada.* ²² A abundância de informações sobre a atriz iniciante, na época do lançamento do filme, nos mostra uma atriz não-profissional, cuja experiência de vida é muito íntima com a vida da personagem que representa. A mídia da época explora bastante sua imagem (como faz agora com o menino Vinicius de Oliveira, intérprete de Josué em Central do Brasil), prognosticando-lhe uma carreira brilhante de atriz.

Os prognósticos da mídia não aconteceram e Marcélia Cartaxo, hoje, é uma revelação muda, não mais visível nas telas, o que causa estranheza e a curiosidade de investigar de perto o que foi lançado para ser fenômeno e morreu ali.

Decidi, então, entrevistar a atriz.

²⁰ E. C. Bonassa, *Não chore, é apenas um filme*, em Imagens – Cinema 100 Anos, p.101.

²¹ Idem, p.101.

²² S. Gottlieb (org.), Hitchcock por Hitchcock (coletânea de textos e entrevistas, p.295.

Quando em 19/01/99, fui recebida por Marcélia Cartaxo, na kitnet onde reside, no Rio de Janeiro, em Copacabana, tive a sensação de estar pisando em um espaço físico contaminado por um passado que, ali, era tempo presente. Ao tocar a campainha e a porta abriu-se, deparei-me com uma “Macabéa”, um pouco mais amadurecida de expressão, sorridente, de short, terminando a limpeza do apartamento para me receber. Na sala-quarto, os objetos minuciosamente limpos e organizados, como as taças transparentes e o licor importado sobre a bandeja, revelavam o cuidado com que foram dispostos, e o destaque do quadro na parede com a foto de Macabéa segurando um hibisco, a foto-cartaz do filme, traduzia a presença da personagem, no ambiente de Marcélia.

Queria ouvir suas impressões quanto à personagem Macabéa. Pude confirmar, durante a entrevista, o quanto a experiência de vida de Marcélia e o drama de Macabéa estão enlaçados. Marcélia fala sobre sua vida, sobre a personagem Macabéa, conta alguns bastidores da produção do filme e revela sua identificação com a personagem e o desejo de saltar desse patamar interpretativo, que A Hora da Estrela lhe colocou, a outro.

ENTREVISTA COM MARCÉLIA CARTAXO

Marcélia, vou pedir a você que façamos uma rememoração, que volte no tempo uns 15 anos, mais ou menos, o que não é uma coisa fácil. Essa entrevista de hoje será a recordação de um passado, com o sentimento do presente. Então, eu queria que você ficasse muito à vontade, queria que você se soltasse para que nós pudéssemos fazer uma entrevista agradável e verdadeira, sabendo que estamos numa situação de oralidade, neste momento, em que não só a voz fala, mas também os gestos e o corpo falam. Não estamos diante da formalidade do texto escrito. Então, não vamos nos preocupar se estamos falando a verdade, mas, sim, com o verdadeiro de nossas palavras de hoje. Vamos falar do sentimento de hoje, o que você está sentindo hoje, em relação ao passado. Essa entrevista deverá fazer parte de uma tese de doutorado na UNICAMP, na Faculdade de Educação. Não é uma tese feminista, mas, feminina, na direção de um descobrimento da força de uma alma do texto. Escrevo as imagens que colho de Macabéa, tanto no romance como no filme. E essas imagens dizem muitas coisas: sobre a mulher, sobre o homem, sobre a sociedade, sobre a vida, sobre a existência, sobre a morte, sobre literatura, sobre cinema... . Eu sei um pouco

da sua história, porque tenho estudado bastante você, o filme, o romance... Sei um pouco de Clarice Lispector, sei de Susana Amaral... Faz quase quatro anos que pesquiso este assunto. Eu sei que a Susana Amaral te encontrou no teatro amador, você fazia teatro amador. Eu queria que você falasse um pouco a respeito disso.

Marcélia Cartaxo: É. Desde os 12 anos de idade eu fazia teatro. Só que o nosso teatro era assim: meninos que brincavam, brincadeiras de ruas, porque na minha rua tinha muitas crianças, mas muitas mesmo, umas 30 crianças. E a gente se reunia para fazer teatro, só que era complicado porque, para a família, fazer teatro era coisa de gente que não tem o que fazer, de prostituta, e eles tinham muito medo que a gente realmente seguisse esse caminho.

RAS: Isso você conta um pouco nos jornais da época. Então você estava fazendo teatro lá na...

MC: Lá em Cajazeiras, Paraíba, na cidade em que eu nasci.

RAS: A Susana passou por lá?

MC: Não, a Susana me viu numa peça de teatro, já com os meus 21 anos de idade, justamente com esse grupo. A gente andava o Brasil inteiro fazendo Festival de Teatro Amador. Brasília, Curitiba, Porto Alegre, São Paulo, Rio, São José do Rio Preto, Ouro Preto, todas as cidades que tinha Festival de Teatro Amador. Nosso grupo tinha um espetáculo novo e sempre se apresentava com uma peça nova. Nessa época, a gente estava com uma peça nova chamada Berço de Estrada, foi essa peça que a Susana viu e me convidou para fazer a Macabéia. E por um pouco de coincidência a minha personagem tinha um clima muito denso como o de Macabéia.

RAS: Como era a personagem mesmo?

MC: Era Véu de Noiva. O grupo da gente falava todas as coisas realistas que tem na nossa cidade, que era a prostituição, o misticismo religioso, a seca, o barraco, como as pessoas viviam, a necessidade das pessoas no nosso lugar, a falta de água, a falta de luz, a falta de comida, a falta de todas essas coisas, a gente viveu, e muito próximo, a seca. E a gente retratava tudo isso no nosso trabalho.

RAS: E aí você fez contato, então, com a Susana Amaral?

MC: E aí ela viu a nossa peça no Teatro, em São Paulo e imediatamente ela disse: aquela é a Macabéia, eu quero aquela menina.

RAS: Você fez contato com ela e ela te deu o livro?

MC: Eu fiz contato, ela me deu na hora, disse assim: olha Marcélia... Por coincidência o Zé Dumont já estava no mesmo dia, acho que ela já tinha contatado o Zé para fazer o Olímpico e o Zé era quem sempre dava uma coisa ou outra assim para ela. Ele admirava muito o nosso grupo, porque já acompanhava a gente desde criança. E aí, quando ela me viu... eu fiquei aborrecida com ela, porque era... aquela velha que andava atrás de mim o tempo todo. Quem é essa senhora que andava atrás de mim? E a gente com uma porção de afazeres, tinha que desmanchar cenários para poder levar para outro lugar, para outra cidade. E a gente com um monte de afazeres e ela lá, perguntado: “você leu o livro, você conhece alguma coisa da Clarice Lispector? Eu gostaria muito que você lesse, eu estou com um trabalho...” E eu nada de dar importância a filme, a longa metragem.

RAS: Sei, queria teatro.

MC: Nada dessas coisas. A coisa que mais me envolvia era estar ali com o grupo, com as pessoas que eu amava. E a gente fazia aquilo que se sentia muito feliz...

RAS: Você estava com quantos anos mesmo?

MC: Estava com 21 anos de idade. E o meu grande sonho era ir para João Pessoa e fazer Educação Artística, que eu não consegui fazer até hoje.

RAS: Então você leu o livro?

MC: Eu li depois.

RAS: Quais as impressões que você teve? Você lembra disso?

MC: Olha, a Macabéa me impressionou muito pelo jeito dela, pela forma que a Clarice passou isso para mim, porque o jeito dela era aquilo que se identificava um pouco comigo, porque a Macabéa era aquela coisinha, aquela menininha, aquele sentimento. Eu, até hoje, ando trabalhando muito isso, trabalho esse meu sentimento. Porque tudo meu é muito regado a sentimento. Qualquer coisinha eu choro, qualquer coisinha me toca, por mais pequenininho que seja. Era assim, era o nada.

RAS: O que te marcou na Macabéa, então, foi o sentimento?

MC: Foi o sentimento. Era o nada, era uma coisinha, uma folhinha, um matinho, era um...

RAS: O capim.

MC: O capim! Era o nada.

RAS: Você sabe, no momento em que o avião estava aterrissando, aqui no aeroporto Santos Dumont, e eu via todos aqueles prédios, essa cidade imensa que é Rio de Janeiro, e sabendo

um pouco de sua vida hoje, pensei: “Macabéa é Marcélia hoje”. Não, evidentemente, a datilógrafa, em uma outra situação, a situação de atriz... .

MC: É verdade. Eu fico às vezes me justificando, porque realmente protagonizar um trabalho é uma oportunidade única, talvez seja uma oportunidade. E vim de lá, daquele lugar, de uma cidadezinha pequeninha, de um grupo... Eu sinto um grande orgulho e não é um orgulho do meu trabalho. Mas o que eu vim representar, nesse mundo e nessas descobertas todas que eu sinto, é defender essa classe operária, defender o sentimento, a empregada, a enfermeira, a babá... que são essas coisas que se aproximam de mim.

RAS: Esse papel que você está fazendo na novela da globo, Suave Veneno, como é? São três participações, três dias de participação?

MC: É uma enfermeira de classe média, que ajuda muita gente. E eu até me questionava: por que uma enfermeira? E aí me dizia: é o que está mais próximo da gente, que se aproxima da gente, que são aquelas coisas, aquele sentimento. Eu tenho um sentimento muito ligado: tudo que é muito pequenininho me toca. Não que as coisas grandes não me fascinam, me fascinam muito. Mas a coisa pequena é o grande lance da minha vida.

RAS: Você teve uma participação também no filme Policarpo Quaresma, lançado recentemente, não?

MC: Tive também. O meu personagem era uma rezadeira, benzedeira que chamam. Que também era essa coisa de ajudar as pessoas, de sempre estar ou do lado de uma criança, ou do lado de uma velha, sempre ajudando alguma coisa, eu acho que isso representa muito para mim.

RAS: Estar bem perto da vida com esses personagens. Então, evidentemente, tirando a Macabéa, que eu acho que foi a grande personagem para você, que outro papel você gostou muito?

MC: Eu fiz um filme chamado Dezesseis Zero Sessenta.

RAS: Quando?

MC: Há uns 5 anos atrás.

RAS: E você fazia que papel?

MC: Eu tinha três crianças, a gente morava num barraco, ela era viúva. Em São Paulo, o filme é do Vinícius Mainardi. E representava muito para mim, porque era uma viúva que tinha muita vontade de crescer na vida. Então, todas as coisas dela que se aproximavam

eram coisas muito lamacenta, os filhos eram muito sujos. E ela usava os filhos para poder crescer. Ela foi para dentro de uma mansão, ela queria morar lá. Ela fez tudo para o filho ficar doente, até o ponto dele morrer, para poder viver a situação. E ela engravidou de um menino de 13 anos de idade. Quer dizer, isso é para mim uma coisa muito forte.

RAS: Você gostou muito?

MC: Eu gostei de ter feito, mas eu gostei mais de ter estudado ele. Porque ele me aprofundou mais em termos humanos.

RAS: Você aprende com os personagens?

MC: É, a gente aprende. A gente tem que fazer uma pesquisa, para não ficar com a cabeça em branco. Para a gente poder ter aquele sentimento, para poder enraizar a história.

RAS: Marcélia, agora vamos retornar para A Hora da Estrela. Em que difere a Macabéa do filme e a Macabéa do livro A Hora da Estrela?

MC: Para mim é a mesma coisa. Quando eu recebi a proposta da Susana Amaral, ela não quis, por muito tempo, por 8 meses, não quis me dar o roteiro. E ela quis que eu lesse o livro. “Leia o livro, leia o livro, leia o livro 200 vezes se for preciso”. E eu ficava lendo, remoendo.

RAS: É um livro difícil?

MC: É um livro difícil, muito difícil. Ficava remoendo, fazendo pesquisas, indo em minha cidade, indo nos lugares pequenos, observava as meninas.

RAS: Você que leu o livro para viver o papel... o que você achou mais difícil? O que te atrapalhava para entender?

MC: O que me atrapalhava era a narrativa, que tinha sempre o narrador. A Clarice Lispector dizia que tinha que ser um homem para escrever, porque uma mulher não teria coragem para escrever isso.

RAS: Era o Rodrigo S. M.?

MC: Era. E o que eu me identificava mais era com a parte mais fácil, que era justamente os diálogos, as coisas pequenas da Macabéa, entendeu?

RAS: É como se tivessem duas histórias acontecendo, duas ou mais histórias acontecendo.

MC: Exatamente. E é muito profunda a história do narrador, extremamente profundo.

RAS: É a história dele junto com a história da personagem que ele vai criando. Mas e no filme? No filme, esse poderoso narrador, essa personagem é retirada...

MC: É retirada.

RAS: E aí, como é que fica a Macabéa sem Rodrigo?

MC: Macabéa fica nua e crua ali no filme, totalmente. Porque é aí que foi o grande lance, porque eu vi a Macabéa em imagens, porque o tempo todo eu trabalhei com ela no espelho. O tempo todo eu me refletia com ela. Eu vestia uma camisola velha que a Susana Amaral pediu para eu fazer. Eu fiz de saco de farinha, essa camisola.

RAS: Você mesma fez?

MC: Eu mesma fiz.

RAS: A sua mãe é costureira, não é?

MC: A minha mãe é costureira, mas ela botava a gente para costurar. Eu tenho uma máquina, eu costuro de vez em quando, umas coisas improvisadas eu faço de vez em quando. Não sei cortar bem, essas coisas...

RAS: E você fez, então, essa camisola...?

MC: Eu fiz essa camisola e usava muito, rolava no chão. A Susana dizia: "Ah, traz essa camisola imunda, imunda mesmo, igual a Macabéa."

RAS: O filme foi filmado em 28 dias, é verdade isso?

MC: É.

RAS: Mas a preparação demorou quanto tempo?

MC: 8 meses, ela me preparou. Ela escrevia várias cartas para mim...

RAS: E os outros personagens, por exemplo, Dumont...

MC: Os outros personagens ela preparou. Era sempre assim, ela sempre dava alguma coisa para as pessoas lerem, para se identificar com os personagens. Ela deu o livro, deu o roteiro para essas pessoas todas. E ela ensaiou o filme inteiro um mês antes.

RAS: Você foi dirigida? A personagem Macabéa, como está no filme, é resultado de uma direção ou você encenou a sua realidade e, então, a direção te deu liberdade para criar, como foi isso?

MC: Acho que tem as duas coisas. A Susana veio fresquinha de Nova York, onde ela estudou tudo no Actor's Studio. E ela veio com muita sede de fazer esse trabalho. Então, ela, o tempo todo, teve muito cuidado de não me deixar conviver com as outras pessoas. Porque aquela pureza que eu trazia lá do nordeste, ela segurou. Em vez de ela me botar no hotel, em vez de me levar a restaurantes, conviver com a Fernanda Montenegro, conviver

com o Zé Dumont, conviver com pessoas que já estavam arreigadas com todas essas coisas de cidade grande, ela cortou tudo isso, entendeu? Eu não saía durante os dois meses que eu fiquei ensaiando.

RAS: Em São Paulo?

MC: Em São Paulo. E durante as filmagens, ela não deixava ninguém se aproximar de mim.

Eu fiquei completamente presa.

RAS: Onde?

MC: Na produtora. A produtora fechada...

RAS: Na Raiz produtora?

MC: É. A Raiz só funcionava de manhã, para levar material, para tirar material, coisas de locação... E a minha convivência foi ali, morei 2 meses ali, não morava ninguém, eu morava sozinha.

RAS: Tinha um quarto?

MC: Tinha um quarto. A Assunção tinha comprado um apartamento em frente da produtora e ela já estava de mudança, já tinha mudado para lá. Então aquilo ali ia ser só a produtora. Estava tudo vazio. Ela arrumou o quarto para mim lá... fiquei...

RAS: E você mal tinha contato com as outras pessoas?

MC: Não tinha contato com ninguém.

RAS: Realmente é uma ilha, a Macabéa é uma ilha naquele filme...

MC: É uma ilha... Exatamente... Então ela procurou retratar tudo isso e não deixar que as coisas de fora me interferissem.

RAS: E as suas conversas com ela eram em que momento?

MC: Era no set. Ela sempre no dia me preparava: "olha, a cena hoje vai ser assim, Macabéa vai fazer isso, vai fazer aquilo." Ela sempre puxando, o tempo todo ela puxava para o trabalho.

RAS: Mas com relação, por exemplo, à altura da voz, ao andar lento, essas coisas foram dirigidas?

MC: Foi coisa minha. Porque eu já tinha carregado isso no personagem de Berço de Estrada, que era a história de uma menina, as irmãs dela todas eram prostitutas e a mãe queria que a filha mais nova tirasse toda a família do fogo do inferno. Tirar toda a família

da prostituição. Porque se a filha realizasse um casamento, a família ia ter nome, as coisas iam mudar, elas iam sair da prostituição, entendeu? E isso não aconteceu. Ela andava dentro de casa, de véu de noiva, para lá e para cá, de sapato alto, se preparando, mas não tinha o noivo. Então tinha muito dessas coisas da Macabéa.

RAS: Você levou essas coisas para Macabéa?

MC: Já levei para a Macabéa. E tinha o ritmo lá do nordeste, o ritmo daquela pobreza.

RAS: O ritmo: o filme tem um ritmo lento. Esse ritmo do filme é muito parecido com o ritmo da Macabéa. O que você achou daquele ritmo do filme?

MC: Eu achei que a coisa mais importante de A Hora da Estrela é o ritmo do filme.

RAS: Por quê?

MC: Porque eu tinha esse ritmo.

RAS: Aquele ritmo interior?

MC: Interior mesmo. Eu sempre arrastei esse ritmo que era fazer uma coisa de cada vez. A primeira lição que a Susana me deu foi isso: uma coisa de cada vez. Que eu acho que foi uma coisa que bateu nela com a história do ritmo, do ritmo do trabalho dela. Sempre que eu tomava café com ela, ela dizia: uma coisa de cada vez, bota o café, mexe, depois pega, leva à boca...

RAS: Esse ritmo já era seu...

MC: Era meu, ela andou observando isso em mim, entendeu? Ela observou e imediatamente...

RAS: Você não teve mais contato com a Susana Amaral?

MC: Tenho, a gente sempre se fala... Ela se preocupa muito comigo. Se preocupa com o trabalho que eu faço.

RAS: Macabéa é um nome estranho, não?

MC: Muito estranho. Macabéa é um nome de perfume [ri].

RAS: “Parece doença de pele”, diz Olímpico, no filme.

MC: É, é verdade.

RAS: Macabéa pode vir de Macabeu, personagem bíblica. Há a formação judaica de Clarice Lispector, e a importância da escritura sagrada, o texto antigo. Quando ela fala em Macabéa, ela pode estar lembrando Macabeu que é uma personagem bíblica, sem linhagem, que empreende uma longa luta suicida para manter preservada a lei, o templo, os

costumes judaicos – a fé - contra a invasão helênica. E, realmente, Macabeu e seu grupo conseguiram vencer os inimigos. E o que te parece de você viver essa personagem que carrega uma ancestralidade, que tem uma ressonância bíblica por trás dela?

MC: Não tinha pensado nisso, não...

RAS: O que te parece agora ouvindo isso?

MC: Eu acho, assim, é... Acho que tem uma importância muito grande.

RAS: Porque é uma nordestina...

MC: É uma nordestina. Eu acho que a Clarice deve ter observado isso, como esse povo vive, como esse povo tem nomes estranhos também. Porque ela viveu em Pernambuco.

RAS: Você acha que o romance é um romance regionalista?

MC: Ah, completamente.

RAS: Há uma crítica que acusa Clarice de descaso com as questões sociais, em seus romances, em favor de uma escrita hermética, existencial. Em A Hora da Estrela, Clarice ao mesmo tempo que fala das coisas do nordeste, do Brasil, fala também... por exemplo, Rodrigo a uma certa altura da narrativa diz: “essa minha personagem que pode ser uma figura medieval...” Macabéia pode ser uma imagem bíblica, uma imagem da Idade Média. O que você acha disso? A Hora da Estrela é um romance regionalista?

MC: Ele é universal, não é? Ele é universal, mas depende de quem lê também. Por exemplo, para mim ele é um romance regional. Para Susana Amaral ele deve ser uma coisa extremamente universal, porque ela dizia que sentia Macabéia em Nova York. Todos nós temos alguma identificação com ela, por mais pobre que ela seja. No fundo, a gente tem aquele sentimento, aquela coisa de estar perdido, a gente está tentando se encontrar, achando uma forma da gente se sobressair de alguma forma.

RAS: Sobreviver.

MC: É.

RAS: É sobreviver. Voltando e um pouco, à idéia de que Marcélia-real vive um pouco essa história da Macabéia, pois você está fixada no Rio de Janeiro, aqui em Copacabana, em meio a esses prédios altíssimos que vejo de sua janela. E você... vivendo de uma forma simples, em um kitnet, sobrevivendo como atriz.

MC: Não, não é fácil não.

RAS: Como é essa convivência, sobrevivência no Rio de Janeiro?

MC: Olha, é uma luta. É uma luta de ir sobrevivendo dia-a-dia.

RAS: Como você paga, por exemplo, o seu aluguel?

MC: Eu trabalho numa produtora, na Maria Letícia, faço pequenos papéis nas televisões, pequenas participações... o que me segura a onda, e tenho que sempre estar correndo atrás, sempre, sempre, sempre... Está acontecendo um clima ali, vou lá; está acontecendo uma novela, eu vou lá e sempre é "Não". "Não". "Não". Mas um sim vai ter que ter. E o que me leva, o que me fortalece é isso, é essa fé, essa esperança e a coragem de...

RAS: Você ama o Rio de Janeiro?

MC: Eu amo o Rio de Janeiro.

RAS: Porque você não ficou em São Paulo, por exemplo?

MC: Porque eu me sinto sufocada lá.

RAS: E o que te sufoca?

MC: [ri]. Tudo me sufoca, o clima...

RAS: Aqui não?

MC: Não. [risadas].

RAS: Aqui com esse calor imenso, como o de hoje?

MC: Mas tem o mar, a gente está ali, dá uma carreirinha, a gente refresca, entendeu?

RAS: A Macabéia gostava de ir ao cais do porto, aos domingos, você lembra?

MC: É.

RAS: Você carrega muito, realmente, dessa personagem.

MC: É, eu carrego muito.

RAS: Quais máscaras a Marcélia colocou para viver a Macabéia? Tem alguma máscara que Marcélia colocou ou foi absolutamente ela mesma?

MC: Eu acho que no momento eu vivi ela, entendeu? Eu era a Macabéia, no momento, eu era a Macabéia. Quando eu fiz a Macabéia, eu era ela.

RAS: Ela usava aquele cabelinho puxado, preso com grampos mesmo. Ela usava maquiagem?

MC: Não, nada de maquiagem.

RAS: A roupa, o cabelinho puxado... Você tem os cabelos tingidos, uma vivacidade que Macabéia não tem.

MC: A primeira vez que fui fazer o teste, levei uma roupa velha minha, uma blusinha de manga. Eu não sei se a Susana ainda tem esse teste. Uma blusinha de manga, que eu levei, e uma saíinha. Uma sandalhinha bem surrada. Eu realmente botei uma máscara. E quando eu fui fazer o cabelo, o cabelo era esse mesmo, foi eu que fiz. Aí eu amarrei, botei assim, como eu achava que era a Macabéia. Porque a Macabéia não vivia de cabelo solto, não era uma Gabriela, entendeu? A Macabéia, tudo dela era muito..., é uma coisa meio fechada nela. Tinha o cabelo grande, que aparece no final do filme, aí eu peguei e fiz um rolinho, assim, fiz outro aqui no meio, fiz outro aqui do lado, estiquei para cá e fiz ela, assim. E Susana não quis outra coisa.

RAS: Ela gostou?

MC: Gostou. “Cabelo é aquele que você fez, é aquele personagem”. Então, acabou sendo o personagem do teste que eu fiz. Eu tinha um sotaque extremamente forte. Eu tenho o sotaque forte.

RAS: Você perdeu esse sotaque?

MC: Um pouco. Perdi o sotaque, perdi o ritmo. Eu, quando vou ao nordeste, fico extremamente irritada com aquele povo que é muito lento, as coisas são muito devagar.

RAS: Rodrigo, reformulando Euclides da Cunha, diz, assim, no romance: “O sertanejo é antes de tudo um paciente, eu o perdôo.” Então você hoje se irrita?

MC: Me irrita. Não passam 15 dias, eu quero vir embora.

RAS: A tua família está lá, ainda?

MC: Está lá. Todo mundo mora lá. Sou eu que domino eles todos. [risadas]. A coisa é comigo, como é que eu faço, como é que eu vou, eu dirijo todo mundo.

RAS: Quero mais uma vez voltar àquela idéia da personagem nordestina poder ser uma figura bíblica ou medieval, porque, me parece, isto é muito forte no livro e não no filme. Há um momento em que o narrador Rodrigo diz, frente ao corpo morto de Macabéia do qual escorre o vermelho forte do sangue: “apesar de tudo ela pertencia a uma resistente raça anã teimosa que um dia vai talvez reivindicar o direito ao grito.” Você acha que essa destinação a um possível amadurecimento de raça, cuja origem pode ser Macabeu, que está no livro, o filme, de alguma forma, também prega? Olímpico, irmão de raça de Macabéia, sabe gritar. Madama Carlota, também... Quer falar um pouquinho a respeito disso?

MC: Eu acho assim, eu acho que...

RAS: Raça anã.

MC: É. Eu acho que essa sub-raça, embora a Macabéia tenha morrido na história, ela existe até hoje, entendeu? Ela existe e isso é uma coisa que incomoda muito a gente. A gente sabe que essas pessoas são inteligentes, são fortes, podem lutar e têm o poder também. Todos nós temos o nosso próprio poder.

RAS: Vamos pensar numa coisa: Carlota, Olímpico e Glória. Eles sobrevivem. Por que Macabéia não sobrevive?

MC: [ri]. Macabéia era muito mais frágil do que eles, muito mais.

RAS: E onde reside a fragilidade dela?

MC: Acho que na falta de experiência, nas oportunidades que, talvez, ela tivesse e não soube aproveitar, ter ido para São Paulo com a tia dela. Se ela fosse um pouquinho mais esperta ela sobreviveria um pouco mais. Mas ela, não, ela foi extremamente pelo sentimento. Porque o que a cartomante falou para ela, aquilo foi muito profundo e ela acreditou profundamente.

RAS: O que foi profundo?

MC: Que ela ia ser rica, que ela ia conhecer um homem, que ela ia... tudo isso.

RAS: É interessante, a cartomante diz uma coisa e acontece outra. Você pensou a respeito?

MC: Eu acho que a Carlota queria sobreviver, sobreviver da parte dela, entendeu? Da parte dela ela vai sobreviver. Agora, se a outra vai sobreviver, como a outra vai se virar, problema dela.

RAS: Acha que faltou malícia?

MC: Mas também foi uma grande fatalidade, não é? Porque, talvez, quem sabe, através daquilo ali, ela pudesse...

RAS: Ela saiu tão esperançosa, não é?

MC: É. Ela comprou aquele vestido, podia ter acontecido outra coisa na vida dela. E realmente ela ter conhecido uma pessoa que levasse ela, que ensinasse. Porque o Olímpico não queria ensinar nada a ela. O Olímpico concorria com ela o tempo todo, não era isso? Não tem paciência com ela nem um pouco.

RAS: Como é que a Macabéia, no filme, se entende com a Glória? O que a Glória significa para ela? Porque a Glória é uma gostosona, bonita, esperta, como a gente está dizendo, maliciosa. Já fez abortos. Como que era aquela convivência?

MC: Eu acho que assim: a Glória era uma pessoa extremamente forte, muito forte. E ela tinha esses homens que ela... a Macabéia sempre desejou ter um homem, eu tenho certeza disso. Tanto que ela projetou no Olímpico tudo aquilo que ela desejava. E ela se decepcionou, porque o cara não entrou na dela. E a Glória tinha essas coisas, tinha esse domínio com as coisas, com as pessoas, com o trabalho. Ela sabia mentir, ela sabia fingir, entendeu? Ela sabia todas as coisas e Macabéia acabou aprendendo um pouco com ela, não é? Então, a Glória era uma pessoa importante para ela. Talvez a Glória fosse a pessoa mais importante, na história, para ela. Porque se ela se abrisse mais com a Glória, talvez ela...

RAS: E Olímpico. Pelo que você está dizendo, a Glória e o Olímpico se equivalem, não é?

MC: É.

RAS: Quem é mais importante para Macabéia, o Olímpio ou a Glória?

MC: O Olímpico, não é? O Olímpico era mais importante para ela. Porque era a coisa masculina que ela nunca teve. Ela ia no metrô atrás de cheiro de homem, ela estava buscando alguma coisa assim, entendeu? E ela se identificou por ser exatamente nordestino, por ser exatamente uma pessoa tão próximo dela, tão parecido.

RAS: Foi bom trabalhar com o José Dumont?

MC: Maravilhoso, foi a melhor pessoa com quem eu já trabalhei na minha vida.

RAS: Eu li uma entrevista da Susana em que ela diz ser ele um pouco perfeccionista, que ele se irrita, quer refazer cenas...

MC: [ri]. É porque o ator, ele se apaixona pelo que faz, pelo personagem. Então, a gente se aprofunda tanto no personagem, que ele queria possuir mais coisas para Olímpico, ele queria que Olímpico fosse uma coisa tão grande quanto a Macabéia. E foi perfeito, acho que coube perfeito, porque o Olímpico fazia isso com a Macabéia. Ele queria ser tão...

RAS: Mas o grande papel era da Macabéia. A Hora da Estrela.

MC: [risadas]. É verdade.

RAS: Macabéia é uma personagem que já está predestinada a morrer. Você tinha lido o livro, você sabia...

MC: Mas ela estava predestinada a morrer, mas no fim ela tinha um grande lance, lá.

RAS: Qual?

MC: Que ela podia ter um outro fim, que era o que eu queria que ela tivesse outro fim. Eu sabia que ela ia morrer, mas ela já tinha construído uma história, entendeu? Ela faz parte do

filme inteiro. Não tem uma cena do filme que eu não goste, entendeu? Uma que eu digo: não, esse eu não botaria, não faria.

RAS: Você gostou daquele final em que ela aparece... a roupa?

MC: Eu gostei para mim.

RAS: Para você?

MC: Gostei para mim, por eu ter feito a Macabéa, por eu ter vivido aquelas coisas todas.

RAS: Mas a cena final, no momento em que ela está mais bem vestida, com aquele vestido azul, é justamente após sua morte, quando ela corre. Lembra, uma cena irreal, um pouco fantástica, que ela corre em direção ao jovem louro. Você gostou daquela cena?

MC: Muita gente não gostou daquela cena final.

RAS: E você?

MC: Eu gostei, sabe por quê? Porque para mim já foi uma história muito dura, uma coisa muito seca, um sentimento muito forte. Eu especialmente gosto, eu Marcélia...

RAS: Foi um alívio?

MC: Foi um alívio.

RAS: Você se enfeitar um pouco mais?

MC: Mostrar a Macabéa como se ela fosse uma outra forma. Imagine, se ela fosse de outra forma, que oportunidade que essa mulher teria na vida? Acho que fica em aberto isso aí.

RAS: E a valsa que foi utilizada naquele momento, Danúbio Azul?

MC: Eu gostei.

RAS: É o Marcos Vinícius que fez a trilha sonora, não é?

MC: Hum, hum.

RAS: Você lembra daquela imagem do gato, esse gato aparece repetidas vezes. Na cena inicial, o gato comendo alguma coisa, depois o gato aparece novamente roendo alguma coisa. Depois aparece um gato roendo um rato. Lembra dessa imagem do filme?

MC: Lembro. Eu acho que representa... tudo na vida da gente, como na vida animal, tem ciclos, não é? Então, alguém tem que morrer para alguém sobreviver.

RAS: É a vida que come a vida?

MC: Exatamente.

RAS: Essa é uma grande Lei, que está no romance, e que o filme traz nessa metáfora do gato comendo o rato, você concorda?

MC: Concordo plenamente.

RAS: Em que lugar de São Paulo você mais gostou de filmar? Há as cenas internas e as cenas externas. Qual você gostou, que você se sentiu bem?

MC: Eu gosto muito das cenas do zoológico... Principalmente aquela cena final ali.

RAS: Qual?

MC: Que ele dispensa a Macabéia, acabou o namoro.

RAS: Nossa, é forte, não é? Ela tem um olhar... que tristeza ali, não é? E que outras cenas?

MC: Eu gostei também das três Marias. Do quarto. Todas as cenas do quarto eu gosto, porque eu penso que é a primeira convivência da Macabéia, fora da tia dela. Eu não ensaiei esse subtexto, de como ela viveu com a tia dela, eu acredito que ela tenha sofrido muito pelo fato de Macabéia ser uma coisinha, a Macabéia não dava muito trabalho, muito lenta, não falava nada, devia ser aquela figurinha que engolia tudo e sofria tudo por dentro. Eu imagino a Macabéia assim. E lá no quarto, pela primeira vez que ela esteve sozinha com essas pessoas, com essas três meninas, apesar dela ter um mal cheiro que eu não sentia, eu não gosto disso na Macabéia.

RAS: Ela tinha um mal cheiro?

MC: As pessoas diziam: “ah, ela tem um mal cheiro...”

RAS: As meninas falam “Ela tem um cheiro esquisito.”

MC: É. [ri].

RAS: Mas você percebeu que naquele cenário a cama de Macabéia está colocada de forma perpendicular às três camas paralelas das Marias. Essa posição destaca a figura, não é? Além disso, há o destaque pelo nome: é Macabéia e as três Marias (um nome cristão e muito comum)

MC: Hum, hum.

RAS: A câmera descreve o quarto, o movimento da câmera, passando pelos objetos. O quarto de pensão é descrito detalhadamente. A velha pia, as roupas penduradas, o fogãozinho, os enfeites...

MC: Tinha muita coisa, ali. Macabéia não tinha muito acesso, ela só tinha acesso àquela coisinha da cama dela... O rádio...

RAS: O rádio.

MC: Tinha o rádio. [risada].

RAS: Fala do rádio.

MC: Maravilhoso, a rádio-relógio.

RAS: Curioso ela gostar tanto de informação, se ela é quase uma ignorante, não é?

MC: É, mas o rádio não brigava com ela, o rádio não dizia que ela era feia, não dizia que ela era isso, aquilo, entendeu? O rádio era a única forma de comunicação que ela tinha. A única coisa que conversava com ela era aquele rádio.

RAS: Existem muitos silêncios quando Macabéa fala com Olímpico.

MC: Não tem muito o que falar, Macabéa não sabe falar, realmente.

RAS: Ela não sabe falar?

MC: Não. Macabéa não sabe falar, ela se expressa muito pelo rosto, sentimento, não é? Agora, aquela coisa do rádio foi que ajudou ela a se aproximar do Olímpico.

RAS: Ela não tinha o que falar, mas adora palavras. Copia palavras o dia todo, na máquina de escrever, além disso ela é uma perguntadeira, tem curiosidade pelos significados das palavras. Isso atrapalha seu namoro: “que é cultura?” “que é zona?”...

MC: É verdade.

RAS: Por que uma pessoa que pergunta tanto, não tem o que falar?

MC: Talvez, ela não saiba se expressar para que as pessoas entendam ela melhor.

RAS: Ela fica grudada no rádio e gosta de recortar figuras de revistas.

MC: É, ela gosta de recortar as figuras. Figuras de sabonete. Figura de carro, um monte de figuras. Ela gosta dessas coisas. Eu acho que Macabéa... Tem um livro da Clarice Lispector... (mostrando fotos de Marcélia, produzidas em estúdio, quando tinha 25 anos, logo que chegou no Rio. As fotos mostram uma Marcélia muito diferente daquela do filme) que eu amo.

RAS: Qual?

MC: O livro dos prazeres....

RAS: Uma Aprendizagem Ou O Livro Dos Prazeres.

MC: Ah, é maravilhoso esse livro! Como eu me identifico com ele! Para mim é a Macabéa futura, entendeu?

RAS: Macabéa tem um futuro?

MC: Ela tem uma continuidade da Macabéa, aquela história ali.

RAS: Em que sentido?

MC: É, em todos os sentidos. Porque ela vai aprender, tem um homem que tem paciência com ela.

RAS: Ulisses. E a personagem chama-se Lori.

MC: Tem uma coisa bíblica também na história de Ulisses.

RAS: Olha, esta aqui(mostrando-lhe o retrato de Ginevra de' Benci, pintado por Leonardo da Vinci, em 1476). Uma amiga, quando ficou sabendo que eu estava estudando A Hora da Estrela, me enviou este retrato dizendo que havia achado a personagem de Leonardo da Vinci muito parecida com a Marcélia /Macabéa. Você se acha parecida?

MC: Eu acho. Que lindo!

RAS: Quer para você?

MC: Eu quero.

RAS: Não é parecida? Vamos ver... vamos colocar junto dessas fotos do filme.

MC: [emocionada].

RAS: Esse rosto, esse olhar...

MC: Nossa, muito obrigada. [risadas].

RAS: Ótimo, então vamos continuar. O que você acha da Macabéa se desculpar e agradecer tanto: "o senhor me desculpe"; "muito obrigada". Ao senhor Raimundo, ao senhor Pereira, o dono da firma, à dona da pensão. O nordestino se desculpa?

MC: Se desculpa o tempo todo.

RAS: É verdade? O que faz ele se desculpar?

MC: Não sei, eu acho que é uma forma de agradecer, até.

RAS: De estar vivo?

MC: De estar vivo, exatamente. Ele se desculpa o tempo todo, é uma coisa impressionante.

RAS: Mas isso nas camadas mais simples?

MC: Nas camadas mais simples.

RAS: Então, vamos voltar àquela cena em que Macabéa acorda para urinar e aproveita para comer uma perna de frango, lembra? Você gostou de fazer aquilo?

MC: Não, eu odiei.

RAS: Você odiou? Depois ela levanta a calcinha e nem se enxuga, não é? Tem humor ali, uma espécie de humor grosseiro.

MC: Grotesco, muito grotesca aquela cena. O frango estava gelado. Aquilo eu repeti não sei quantas vezes. “Come com muita vontade”, Susana Amaral dirigindo. “Come, está muito bom, está muito gostoso, só está frio”. E estava horrível, não é? Porque é um frango comprado na padaria.

RAS: Repetiu várias vezes e você não gostou de fazer?

MC: Não gostei, porque eu achava muito pobre, achava muito [risadas] decadente, eu morria de vergonha.

RAS: De vergonha? Você teve esse sentimento de vergonha?

MC: Tive.

RAS: E qual cena você, por exemplo, gostou muito?

MC: Eu gostei muito de fazer a última cena. Porque foi a última cena...

RAS: Foi uma compensação?

MC: É. E ela também estava no final do trabalho, o trabalho estava acabando. Eu acabei gostando das pessoas, gostando daquilo que eu estava fazendo. Aquilo ali ia acabar, é como se fosse um doce que eu estava comendo, e ia acabar. Igual o sanduíche da Macabéa, entendeu? Ela deixava para comer a salsicha por último... porque não quer que acabe a coisa mais gostosa, não é?

RAS: Olímpico e a Macabéa, são dois nordestinos, muito diferente um do outro.

MC: O Olímpico tem mais cultura, tem mais sonho, quer ser deputado...

RAS: Tem mais sonho, não é? É ambição a diferença?

MC: É ambição.

RAS: Macabéa não tinha ambição, então?

MC: Ela tinha a ambição de ficar do lado dele, de ser...

RAS: “Mulher de deputado é deputada”?, ela pergunta a Olímpico.

MC: Pois é. Fantasiou muito viver com o Olímpico, tanto que ela foi procurar essa cartomante.

RAS: Mas foi uma espécie de compensação, também, que a Glória lhe deu, por ter-lhe roubado o namorado. Emprestou-lhe dinheiro, não é?

MC: A Glória é impressionante. A Glória nunca que ia ficar com o cara. A Glória ia usar o cara. Por que fazer isso com a Macabéa?

RAS: Então, por quê? Ela é esperta?

MC: Não é esperta. Ela queria resolver o lado dela, não é?

RAS: Macabéa é sensual? Tem cena de sensualidade, quando ela dorme, lembra? A cena do trem, Macabéa espremida entre dois homens que conversam, eles estão com as axilas a mostra e ela descobre aquelas axilas peludas... o cheiro deles...

MC: Mas é uma sensualidade extremamente tímida, para dentro.

RAS: Você lembra no metrô, quando ela desce? Ela gosta de descer por aquele buraco?

MC: Acho que ela gosta também de se ver muito sozinha.

RAS: Você não acha que ela é um pouco Alice, que se refugia na toca do coelho?

MC: Eu acho. Porque na verdade ela fantasia tudo, as coisas não acontecem na realidade para ela, a realidade para ela é uma realidade muito dura.

RAS: A realidade é dura? Mas parece que ela não vive a realidade. Ela não sofre.

MC: Ah, eu acho que ela sofre.

RAS: Parece que ela aceita...

MC: Eu acho ela sem cor, sem brilho, ela não tem muito domínio da própria vida. Ela não tem domínio da própria vida.

RAS: Ela não tem domínio da própria vida.

MC: Não tem disciplina... Eu acho que ela vive porque vê os outros viverem, eu acho assim. Ela tem a coisinha dela que é aquele mundinho dela, porque ela sabe que ninguém vai invadir aquilo ali. Ela se esconde ali. Então ela tem aquelas coisas sempre congeladas: o carro sem movimento, o sabonete está ali. Olímpico é uma coisa que tem movimento, mas ela não toca. A Glória também é aquela mulher que ela vê, uma mulher forte, mas ela não chega aos pés da Glória. Não tem coragem de fazer um aborto, de arranjar um namorado, mesmo.

RAS: Ela se sente inferior em relação a esses personagens?

MC: Eu acho que o tempo todo ela se sente. E ela se esconde

RAS: E em relação às Marias, as companheiras do quarto de pensão?

MC: Ela se sente igual àquelas ali. Por isso era o lugar que ela se sentia melhor, entendeu? Ali era o quarto dela, eram as coisinhas dela, era a cama.

RAS: No filme, as Marias são as únicas que lhe dão um pouco de braço. Quando Macabéa está vomitando, depois de ter comido muito na festa de aniversário da mãe de Glória, são as Marias que a acodem.

MC: É verdade.

RAS: E em relação à cartomante, por exemplo. A cartomante é rodeada por uma aura de mistério de quem vai dizer a vida... de quem vai dar um destino, não é?

MC: É a primeira vez que ela sorriu, com a cartomante.

RAS: Pois é, a cartomante faz isso. Embora ela dê uma sentença de vida, que é a morte, é ela quem faz a Macabéia sorrir.

MC: É. Eu acho que aquele momento, ali, na cartomante ia ser a grande reviravolta da Macabéia. Porque ela já estava mudando ali, ela já não era mais a Macabéinha...

RAS: Ela já estava mudando?

MC: No filme, ela muda, ela vai mudando. Eu acho que ela vai sentindo essas coisas todas que estão acontecendo. Ela sai com uma grande esperança ali da cartomante.

RAS: “Grávida de futuro”?

MC: É, grávida de um futuro, que as coisas iam mudar, ia conhecer mais pessoas, conhecer esse cara que ela ia... imagina conhecer um estrangeiro, o que se passou na cabeça da Macabéia, conhecer um estrangeiro?

RAS: Louro, rico...

MC: Louro, rico, que tem um carro que ela nunca viu na vida.

RAS: Ia ganhar um casaco de pele. Aí, ela diz para a cartomante, no livro: “Mas casaco de pele não se precisa no calor do Rio...” [risadas].

MC: Ela ficou ali fantasiando todas essas coisas. Eu acho que ela nem sabia se ela estava andando mesmo na rua, passo a passo, por onde ela estava passando. Eu acho que nem isso ela sentia.

RAS: Quando ela saiu da cartomante?

MC: Quando ela saiu da cartomante. Por que a primeira coisa que ela sentiu, quando ela saiu da cartomante, é que ela queria um vestido, queria uma coisa nova, um sentimento novo, algo de novo na vida dela. Aquela cena me passa tudo isso.

RAS: Como foi trabalhar com o mito Fernanda Montenegro, por exemplo?

MC: Para mim foi uma grande honra, mas ela veio extremamente simples, aberta. E eu, como já estava muito preparada a minha Macabéia, minha personagem muito preparada, e a gente sabe que ela tem muita coisa para fazer na vida... e ela ali, naquele momento, é que ela tece o personagem para ela. Ela ficava, brincava com um, brincava com outro, saía,

conversava, e já me segurando, me segurando, para não dispersar muito. E ela dizia, “ah não, vamos passar a cena”. De vez em quando ela chamava...

RAS: A Fernanda?

MC: É. Ela não deixou nada se dispersar, para você ver o amadurecimento que ela tem da carreira dela, das coisas que ela faz. Ela realmente é uma mulher extremamente madura, em sentido profissional.

RAS: Em entrevista, Susana Amaral, diz que no início não havia gostado daquela cena da cartomante, porque ela achou que foi muito teatral..

MC: Exagerado.

RAS: A maquiagem, ela não gosta. Ficou muito exagerado.

MC: Mas ela teve o cuidado de não fazer nada extremo, porque tudo já era muito exagerado.

RAS: Uma luz diferente, naquele momento.

MC: Mas ela teve o cuidado de ela não ficar grande. A grande coisa, a grandiosidade dela é aquele olho, aquele olho fala muito, o olho da Fernanda Montenegro, que ela bota para cá, bota para lá, ele pula na tela.

RAS: Você acha que ela personifica a morte?

MC: É. Não sei se você percebeu no filme, a Susana colocou uma menina antes de Macabéia. Ela sai chorando, descendo a escada.

RAS: Para aquela menina foi dada a sentença de morte.

MC: Você vê que é uma contradição muito grande, não é? Que poder é esse de ter dado isso diretamente para a Macabéia, não é? A outra é quem devia ter um futuro grandioso, uma coisa extremamente... mas ela não fez isso. Eu acho que ela quis mitificar a Macabéia, pelo fato dela também ter pena dela.

RAS: Ela sentiu, pena?

MC: Sentiu. Aquela menina para dentro, aquela coisa... Eu acho que ela viu alguma coisa nas cartas, que a Macabéia não ia muito longe.

RAS: Você acredita nas cartas? [risadas].

MC: Eu não acredito nas cartas, mas eu acredito lá na história da Macabéia com a cartomante.

RAS: Em Central do Brasil, o filme de Walter Salles, de 1998, premiado no Festival de Cinema de Berlim e indicado para O Globo de Ouro, em Los Angeles²³, Fernanda Montenegro faz um papel muito diferente de todos os papéis que ela fez até hoje. Ela tem uma espécie de altivez natural que a afasta de personagens humildes. Quando ela representa aquela escriba dos nordestinos, grosseira, sem maquiagem, endurecida, ela parece ter-se inaugurado nesse tipo de personagem, sem, porém, perder a altivez...

MC: Escreve as cartas para os nordestinos... mandarem para a família, das cidades do interior.

RAS: ... e vai com Josué para o nordeste. Você acha que Central do Brasil tem pontos comuns com A Hora da Estrela? Me parece que Central continua a história de Macabéa, pois parte da morte de Ana, mãe de Josué, que veio para o Rio de Janeiro e, ali, perece também atropelada. O destino de Josué, então, fica nas mãos de Dora – uma mulher esperta, semelhante a Carlota, que luta pela sobrevivência no Rio de Janeiro.

MC: Eu acho que sim, acho que se aproxima muito. Assim como a Rádio Relógio dá para a Macabéa aquelas informações todas, Dora, a personagem da Fernanda dá a essas pessoas a possibilidade de se comunicar com as próprias famílias lá do interior. Eu acho que tem uma aproximação muito forte. Sabe que eu senti a cara das pessoas, o nordeste, entendeu?

RAS: Mas é um nordeste mais utópico, uma possibilidade de futuro para o nordestino, sem sair do nordeste, não é? Com aquelas casinhas bem arrumadas.

MC: É, eu acho que aquelas casinhas ali mostram algo mais popular.

RAS: O nordeste, em A Hora da Estrela, aparece indiretamente.

MC: É, não aparece. Está na Macabéa, o nordeste. No Olímpico.

RAS: Exatamente... eles são o nordeste. É um nordeste abandonado para “tentar a sorte” na cidade grande, onde alguns vivem e outros não. Macabéa perece. Aquele nordeste da Central do Brasil é um nordeste que dá possibilidade, não é?

MC: Dá, porque é uma coisa que acontece na cidade grande e está indo para lá... é o inverso!

²³ Quando transcrevo esta entrevista, o resultado da premiação Globo de Ouro (Hollywood Foreign Press Association) já aconteceu e Central do Brasil foi o filme vencedor na categoria de melhor filme estrangeiro.

RAS: Eu fui A Bienal do Livro, ano passado, e Fernanda e Walter estavam autografando o Central do Brasil, roteiro, de João Emanuel Carneiro e Marcos Bernstein. A Fernanda também recebeu o Urso de Ouro, como melhor atriz, em Berlim. E o seu troféu, Marcélia?

MC: Aqui.(pegando o troféu de uma prateleira, ao lado, e colocando-o sobre a mesa)

RAS: O Urso de Prata!

MC: Tem muito mais coisa que eu ganhei, mas está em Brasília.

RAS: Melhor atriz, recebeu o Urso de Prata no Festival de Berlim, de 1986. Como foi receber esse prêmio, Marcélia?

MC: Maravilhoso.

RAS: Você estava na Alemanha Ocidental? Tinha o muro ainda?

MC: Tinha o muro ainda. Eu nunca imaginei, nunca nem sonhei, nunca nem passou pela minha cabeça de um dia ir para a Alemanha e ser premiada na Alemanha.

RAS: O urso de ouro é diferente?

MC: Ele é dourado, este eu nunca limpei. Ele é prateado.

RAS: Mas está original, assim.

MC: Deixa ele assim. Ainda mais que eu tenho medo das pessoas ficarem vendo, aquela coisa curiosa. Se um dia entrarem no meu apartamento e me roubarem, Deus queira que nunca aconteça (batendo três vezes na mesa). Eu tenho medo de catarem ele. Então, eu deixo ele assim que ele fica meio escondido.

RAS: É, Central do Brasil e A Hora da Estrela...

MC: Eu acho que um bota em frente o outro, entendeu?

RAS: Me parece que existe um silêncio da crítica em torno de A Hora da Estrela. Agora mesmo, nessa mostra de filmes brasileiros, em Nova York, ouço a menção de vários filmes e um silêncio em relação a A Hora da Estrela.

MC: Eu não sei se é uma coisa de paulista e carioca.

RAS: Mas em que sentido, paulista e carioca?

MC: Em todos os sentidos, é em futebol, é em cinema. É um cineasta, porque lá ganha mais, aqui ganha menos. São os teatros, entendeu? Sempre tem essa coisa entre Rio e São Paulo.

RAS: Porque um filme que foi tão premiado, 9 prêmios no Festival de Brasília, outras indicações, o prêmio no Festival de Berlim de melhor atriz, é um filme que poderia ser mais lembrado.

MC: E é um filme extremamente literário.

RAS: Foi um grande filme?

MC: Foi um grande filme.

RAS: Ou você acha que é um filme que acaba recebendo essa reverência toda por ele ter aparecido num momento de crise do cinema brasileiro?

MC: Ele apareceu realmente num momento de crise do cinema brasileiro. No momento era só ele.

RAS: Um momento de poucos recursos, poucos incentivos à produção cinematográfica. Também, foi uma façanha de Susana Amaral fazer um filme com tão pouco dinheiro.

MC: Eu não recebi nada para fazer o filme. Em termos de dinheiro não me acrescentou nada.

RAS: Você recebeu a manutenção para ficar em São Paulo...

MC: De estar lá e fazer essas filmagens... Recebi um dinheiro totalmente irrisório, porque diziam que eu não tinha nome, que ninguém me conhecia, que eu não era atriz de televisão, que eu não era nada dessas coisas. Então eles não iam investir numa coisa que eles não sabiam o que era.

RAS: Você ficou ressentida disso ou não?

MC: Não, eu achei que foi a realidade, realmente. Foi a realidade do momento.

RAS: Você tem isso de aceitar as coisas?

MC: Tenho.

RAS: Você poderia estar magoada. Você não recebeu dinheiro nem pelo prêmio?

MC: Não, nem pelo troféu.

RAS: Eles não pagam?

MC: Não pagam.

RAS: A Fernanda Montenegro não recebeu dinheiro?

MC: Eu acho que não, não sei.

RAS: Você recebeu a custódia da viagem?

MC: Não, a viagem foi a Embrafilme que deu. E depois eu tinha que voltar no sexto dia da Alemanha, eu fiz tudo para não voltar, já que estava lá, queria ver até o final do Festival. Eu não tinha muita condição de ficar lá, nem em termos de roupa. Porque fazia muito frio, nevava. Diziam: “você tem de comprar uma bota de sete léguas”. Eu comprei uma bota de sete léguas, número 37, eu usava 35. Eu usava muitas meias, todas as meias possíveis eu usava para poder matar o frio.

RAS: Era final de ano?

MC: Era fevereiro. E minhas roupas eram totalmente insuficientes para eu ficar lá nesse frio.

RAS: Quanto tempo você ficou lá?

MC: Fiquei 12 dias.

RAS: Como foi sair de Cajazeiras para a Alemanha Ocidental?

MC: Foi um sufoco. Eu estava na casa da Rose Campos, da atriz, e eles que fizeram tudo, arrumaram mala, arranjaram roupa emprestada, essas coisas todas. Fui para a Alemanha. Tinha a história de arrumar uns dólares, eu não consegui arrumar os dólares porque se eu permitisse a uma pessoa comprar com o meu passaporte, ele compraria mais dólares. Essa sobra de dólares ficaria para mim. Mas o cara não quis que esses dólares ficassem para mim, ele queria ganhar em cima também.

RAS: Quem?

MC: Foi um cara que eu nem sei mais quem é hoje. Passaram tantas pessoas na minha vida que eu não sustentei ninguém, as coisas foram, assim, feito a história da Macabéa.

RAS: Muitas pessoas devem ter se aproveitado desse seu sucesso, desse seu momento, do momento do filme, não é?

MC: Muitas. Então, eu viajei completamente sem dinheiro. Susana também não tinha, não sei como era.

RAS: É, o dinheiro era escasso. Eu me lembro de ela querer filmar no Rio de Janeiro e não conseguir.

MC: Ela queria ter feito aqui.

RAS: Ela queria ter feito aqui, mas teve de fazer em São Paulo. Mesmo em São Paulo, ela queria filmar no Trianon e teve que ficar só na Praça da Luz porque não tinha dinheiro para

bancar os recursos necessários que a mudança de lugar exigiria. E, interessante, tinha um pessoal muito bom trabalhando com ela, o Edgar Moura...

MC: Tinha, muita gente boa, nossa...

RAS: O Alfredo Oroz...

MC: Isso foi chave no filme, todas essas pessoas nessa época estavam em alta. O Alfredo, o Edgar sobressaindo com a fotografia dele. A produtora, a Raiz Produções.

RAS: E essas pessoas, você tem alguma coisa interessante para falar de alguma delas, um episódio?

MC: Eu convivi com todas elas.

RAS: Certo, uns dois meses.

MC: Com Assunção, eu morei praticamente com ela. Ela me adotou, o João Batista, que é o marido dela também. A gente viajava, ia para o sítio, me levava junto com os filhos. A gente ficou meio uma família, a gente sempre se fala, sempre tem alguma coisa a contar dos trabalhos, do que ela está fazendo, se tem alguma coisa que se aproxima que dê para eu fazer. E sempre não tem dinheiro, não tem passagem, não tem isso, não tem aquilo e acabam, os trabalhos, tomando outro rumo.

RAS: Na época, acho que fizeram muitas perguntas a você, não é? Qual a pergunta que você gostaria que tivessem feito e não fizeram?

MC: Eu gosto muito de falar desse meu mundo que eu vivi, com os meus trabalhos de teatro. Porque para mim foi a grande experiência, eu não fiz escola, eu não fiz faculdade. Sinto falta dessas comunicações, de todas essas formas de comunicações. E eu tento pegar essas coisas que me faltam no dia-a-dia, nos livros... as informações. Eu sinto muita falta de falar dessas coisas, dessas coisas que me faltaram...

RAS: Dessas coisas que você viveu, que fazem parte da sua história artística...

MC: A maior parte das minhas coisas estão em Brasília. Eu me separei, mas não peguei as minhas coisas. Recorte de jornais...

RAS: E o que você gostaria, por exemplo, que eu registrasse mais. Tem alguma coisa que você queira falar que possa ficar registrado aqui? Porque eu acho que a gente está se encaminhando para um final de entrevista, não é?

MC: Está. Eu gostaria que você dissesse que eu sou uma grande atriz, que eu tenho muito talento e que eu quero me encaminhar para isso. Eu tenho um pouco de dificuldade por

conta desse meu físico, por conta dessa minha voz, por conta de um monte de coisa. Mas isso não representa nada, porque eu posso fazer trabalhos extremamente universais. Tanto quanto aconteceu com A Hora da Estrela, com o outro filme...

RAS: O sotaque, você acha que atrapalha um pouco?

MC: Atrapalha.

RAS: Você não procurou uma fono?

MC: Não, essas coisas todas são dinheiro, tudo é dinheiro. Então, o que sobra para mim são essas coisas: empregada, enfermeira, entendeu? Personagens de participações... rápidos.

RAS: Isso dói em você?

MC: Dói um pouco.

RAS: O que você queria fazer?

MC: Eu queria fazer um outro trabalho que me realizasse profissionalmente, como A Hora da Estrela. Nessa minha situação atual.

RAS: Quais têm sido os seus contatos com esse meio?

MC: É muito duro.

RAS: Você se sente discriminada?

MC: Sim, sinto. Mas isso também cabe a mim...

RAS: Ultrapassar?

MC: É, ultrapassar até os meus próprios limites, de furar essas barreiras, de mostrar que não é por aí. Isso representa para mim uma grande história, realmente. Eu sei que já fiz uma história (choro).

RAS: Você fez, claro. Você faz parte dessa história.

MC: Mas eu quero continuar isso, eu quero que as coisas reflitam muito mais, porque me angustia não botar essas coisas para fora. [choro].

RAS: Tem sido, então, uma angústia para você? Pode falar. Chore um pouco. Lembra da raça anã que vai reivindicar o direito ao grito...

MC: Vai ter direito ao grito... Mas me emociona muito reviver essas coisas todas. Eu gostaria muito de fazer muitos outros filmes, eu tenho muitos outros sonhos de fazer outros filmes, outros personagens. Eu até ando escrevendo algumas coisas, curta metragem, para ver se eu entro no mercado.

RAS: E você tem apresentado esses trabalhos?

MC: Às vezes eu levo na ...

RAS: Por exemplo, curta metragem, tem algum roteiro pronto?

MC: Coisas do nordeste, história do nordeste, pessoas que...

RAS: Você pode narrar uma dessas histórias?

MC: Não, eu não gostaria de falar sobre essa pesquisa que eu ainda estou fazendo. É coisa sobre a seca, sobre o que eu vivi no nordeste e aquelas pessoas para quem eu queria deixar uma mensagem. Que apesar de tudo, da região, do momento que a gente viveu, foi uma oportunidade ter vindo ao mundo e ter nascido ali. Eu acho que a gente tem muito para dizer. Então, eu ando fazendo uma pesquisa sobre isso, nos bairros, sobre a vida das pessoas, sobre o cotidiano, lá mesmo, são coisas que ainda estão...

RAS: Marcélia, você lembra que a Macabéa cantarola uma Una Furtiva Lacrima, música que ela ouve na Rádio Relógio e a emociona, e ela cantarola para Olímpico, para romper o silêncio entre eles?

MC: Lembro.

RAS: Você quer cantarolar, um pouquinho, aqui, agora?

MC: “Una furtiva lacrima/ Nã, nã, nã, nã, nã, nã, nã...”

RAS: Muito bonito, fiquei emocionada também. Será que a gente poderia... reproduzir uma cena do filme. Você lembra da cena do quarto, quando Macabéa falta ao serviço para ficar com ela mesma?

MC: Eu não lembro mais as coisas assim...

RAS: Há alguma cena que você lembre e que a gente pudesse refazer, aqui, com os nossos poucos recursos?

MC: [ri] Tem. Qual cena que você gostaria?

RAS: Por exemplo, eu gostei muito... daquela cena do banco da praça, em que Macabéa leva o fora de Olímpico. É no zoológico... a câmera circunda a personagem e toma toda a expressão de desapontamento, de tristeza. Eu gosto também, como já disse, da cena do quarto, em frente ao espelho. Dançando, envolta no lençol. Macabéa tirou um dia de folga para viver, esse dia, consigo mesma.

MC: Para ela mesma, é verdade. Porque ela diz que gosta de... eu sou... como é que ela diz? “Eu sou virgem...”

RAS: “Datilógrafa.”

MC: “Datilógrafa, eu gosto de Coca-Cola.”

RAS: Vamos fazer isso? Vou deixar você à vontade para fazer... Olha, o vestido azul! A Marcélia está me mostrando, tirou do baú, o vestido azul com que ela fez a cena final de A Hora da Estrela e a blusinha do cartaz, *composé*, estampadinha, fundo preto, florzinhas brancas e uma pala, fundo branco com florzinhas pretas.

MC: A blusinha...(mostrando o poster do cartaz do filme)

RAS: E esse hibisco? (No cartaz, Macabéia, de blusinha estampada, segura um hibisco)

MC: É a flor símbolo dela.

RAS: Você gosta do hibisco?

MC: Eu acho lindo, muito lindo.

RAS: É uma flor...

MC: Simples. Flor comum que dá em todo lugar.

RAS: Ah, vamos, você faria?

MC: Vamos lá.

RAS: Fica à vontade para se preparar. O nosso set de filmagem [risos], hoje, é na sala de Marcélia Cartaxo, na Rua Francisco Sá, no. 88, apto. 27, Copacabana, onde ela reside, e está gentilmente refazendo uma cena de A Hora da Estrela. Olha, a Marcélia já está com a blusinha!

MC: Tem que fazer no espelho, na frente do espelho.

RAS: Que maravilha!

MC: Será que eu faço o cabelinho dela?

RAS: Claro, tem de fazer o cabelinho dela.

MC: Deixa eu pegar um pente.

RAS: Marcélia está diante do espelho, se penteando para interpretar a Macabéia. Ah, olha, ela está fazendo o cabelo. Os rolinhos...

MC: Nossa, muda hein?

RAS: Muda. Olha. Esse cabelo, você que penteava? Então foi você que arrumou?

MC: Eu passei no teste com esse cabelo e a Susana não quis outro.

RAS: Três rolinhos... Então, nós vamos fazer com esse cabelo e depois com o vestido azul, está certo? [risos]. Quando Macabéia nasce para a vida com o vestido azul.

MC: É verdade. Eu fui comprar as roupas da Macabéia.

RAS: Foi?

MC: Fui junto comprar as roupas da Macabéa.

RAS: Ah, e onde comprou esse vestido?

MC: Naquela... não tem um lugar das noivas?

RAS: A Rua São Caetano, em São Paulo. Na mesma rua, onde Macabéa, em frente a uma vitrine de noivas, fica imitando o manequim.

MC: Naquela rua, ali. Aí, tem esse grampinho aqui (dando o retoque final no cabelo).

RAS: Olha, tem o grampinho. [risos]. Ficou bárbaro isso. Então, a hora que você quiser, você me diz que, então, eu conto: um, dois, três, gravando.

MC: “Eu sou virgem, datilógrafa e gosto de Coca-Cola” [fala pausada, diante do espelho, interpretando].

RAS: [risadas].

MC: [cantarola Una furtiva lágrima, rodopiando pela sala].

RAS: Olha, não é que nós estamos aqui revivendo muita coisa? Olha, que isso te persegue, hein?

MC: “Ah, Macabéa, você aqui de novo!” Você sabe que um dia eu fiz um especial na TVE e eu cheguei três horas da manhã aqui em casa, e eu sempre oro pela Clarice Lispector.

RAS: Verdade?

MC: É, sempre oro, todos os dias, de manhã e noite, eu oro por ela. [enquanto veste o vestido azul]

RAS: Você é católica?

MC: Não, eu sou budista, me converti há pouco tempo.

RAS: Ah, sim.

MC: Deu uma reviravolta na minha vida. Aí, você sabe que quando eu chego de madrugada, tem uma barata deste tamanho na minha porta. Uma barata enorme, que eu nunca tinha visto na minha vida.

RAS: Verdade, aqui?

MC: É. Aí, eu olhei, assim, e pensei: “Mas você, hein, Clarice Lispector? Você mandou essa coisa para mim?”

RAS: [risada].

MC: Porque estava passando, justamente, um especial de Clarice Lispector, nessa noite.

RAS: Ah, sim.

MC: A cena do vestido azul!

RAS: Agora, bonita, grávida do futuro, cheia de esperança.[risos] Muito legal isso, você foi muito disponível, viu Marcélia? Eu queria te agradecer.

MC: Sempre por A Hora da Estrela eu gosto de fazer tudo. Tudo o que se pode explorar e colaborar com esse trabalho, eu contribuo.

RAS: Olha... [Marcélia já vestida de azul] Esse vestido custou caro?

MC: Susana comprou dois dele, porque na cena final suja de sangue, suja disso e daquilo outro, e as cenas eram marcadas juntas.

RAS: Ah, isso é muito interessante. Eu queria te perguntar como é gravar aos pedaços, misturado, porque é na montagem que o filme ganha narrativa.

MC: Para a gente é muito ruim, porque a seqüência da história é que é boa. Agora, o sentimento fica aos pedaços, também.

RAS: E aquela cena do atropelamento em que Macabéia cai, um sapatinho para cá, bolsinha para lá...

MC: Você sabe, quem fez aquela cena ali foi a filha de Susana. Porque tinha que cair de um praticável, bastante alto. Ela fez a cena sozinha de pular do praticável, porque eu ia morrer naquela cena de verdade, porque eu pulei [risadas], não sabia onde cair...

RAS: Você chegou a pular ou não?

MC: Pulei, cai de cabeça para baixo. Tinha um segurança gordão, ele me segurou pelas pernas... Me disseram: “rodopia, aí em cima”, e eu fiquei tonta, tonta, aí me joguei...

RAS: Você não se machucou?

MC: Não, não me machuquei. Caí no ombro do cara, lá de cima. Aí, o Zé Dumont: “Não, não faça de jeito nenhum. Não, não vai fazer. Está pensando, o quê? Arranja um dublê...”

RAS: Então como vai ser essa cena, a cena final, Macabéia corre... era bem assim... balançando em câmera lenta [risadas], dá uma volta, isso, está ótimo [palmas].

MC: Esse vestido é a coisa mais linda que eu já tive!

RAS: É lindo!

MC: Esse aqui, realmente, representa meus quinze anos.

RAS: Você teve festa de 15 anos?

MC: Não tive. Quando eu me vi naquela telona, com aquele vestido, toda produzida, eu fiquei assim..., em câmera lenta, com todo o movimento, fiquei assim... olha, foi ali que eu ganhei o grande prêmio.

RAS: Foi a hora da estrela de Marcélia.

MC: Ali que foi o meu grande prêmio.

RAS: Marcélia é um nome estranho também, não é? Não é um nome comum.

MC: Lá no nordeste é assim, olha: todos da minha família, cada um representa uma letra. Na casa da minha tia é Nilsônia, Nilvanda, Normésia, Nilsono e Nilsione. Lá em casa é Márcia, Mércia, Marcel, Marcelo e Marcélia.

RAS: Marcélia, então, vem de Marcel e Marcelo.

MC: Lá, em outra minha tia é no É, Everaldo, Edinaldo, Evandro e aí vai. São nove. E outra família é no S, Sônia, Silvana, Sandra, Sílvia, tudo com S. Os nordestinos têm mania de fazer isso. Não sei se é para aproximar a família, criando esses nomes assim. É tudo uma família realmente.

RAS: Ótimo, eu queria te agradecer Marcélia.

MC: Eu que te agradeço, fiquei muito feliz, muito contente de falar sobre esse trabalho e viver um pouco a Macabéia, que eu achava que eu nunca mais ia viver.

RAS: É, o texto, agora, vai para a Universidade. [risadas].

MC: [de mãos postas como quem ora, recita um mantra].

RAS: Esse é...

MC: O mantra budista. [recita lentamente] Me traz paz, me traz... porque a gente vive em busca daquilo... que preencha nossas ansiedades...

CINEMA: ALEGORIA DO PRESENTE

Como se tivesse pisado em um espaço-tempo em que a realidade presente se contaminasse de outros pontos esparsos em um tempo memorial, saio do encontro com a impressão de que as 2h30m, tempo aproximado da entrevista, tivessem escapado da cronologia para poder reter, na duração, um feixe de significações. Percebo a influência do cinema na transformação do modo de Marcélia Cartaxo perceber a realidade. O conteúdo

da entrevista aponta, na pessoa desejante e ansiosa que fala, um sentimento de falta, de ausência. Marcélia é uma pessoa em crise que busca realizar de novo o realizado, não como retorno ao passado, mas restauração da experiência lá vivida. Carrega impressa em seu corpo-memória, alegoricamente, a estrela que brilha.

Pasolini nos diz do sentido revolucionário do cinema que leva o homem a adquirir consciência da realidade, da mesma realidade pela qual ele sempre passou e olhou com olhos virgens. A realidade, enquanto vista de forma natural, não alcança a consciência que passa e olha, porém quando surge como “escrita” através do cinema e encontra-se com essa consciência, transforma o que era relação física em relação cultural.²⁴

Ter protagonizado o filme A Hora da Estrela alterou a relação da moça de Cajazeiras, que fazia teatro amador, com sua realidade. De início foi o cinema quem a desejou, ela não o desejava: *“eu fiquei aborrecida com ela, porque era... aquela velha que andava atrás de mim o tempo todo. Quem é essa senhora que andava atrás de mim?”*²⁵ Queria continuar fazendo teatro amador e, no futuro, estudar educação artística em João Pessoa. Lendo a Macabéia do livro, começa perceber a semelhança entre a realidade da personagem do livro e a sua, identifica-se com o apego daquela ao minúsculo e ínfimo. Oito meses depois dessa convivência com Macabéia-escrita, encontra-se com os aparatos técnicos de cenário e dramaturgia do cinema que farão a personagem escrita mover-se no espaço-tempo do filme. Um processo curioso ocorre, como se a atriz amadora fosse sendo tragada pelo cinema que ela praticamente desconhecia e, agora, e ela quem o deseja: *“(...)o trabalho estava acabando. Eu acabei gostando das pessoas, gostando daquilo que eu estava fazendo. Aquilo ali ia acabar, é como se fosse um doce que eu estava comendo e ia acabar. Igual o sanduíche de Macabéia, entendeu? Ela deixava para comer a salsicha por último... porque não quer que acabe a coisa mais gostosa, não é?”*²⁶

A imagem visual faz coincidir Macabéia e Marcélia, e as imagens fantásticas do filme reverberam na atriz e para sempre grudam-se em sua epiderme de memória, interferindo no seu modo de estar no cotidiano. Marcélia é uma mulher consciente de suas marcas, de seu lugar social, de seu biotipo, de seu sotaque nordestino, que caminha, porém, com uma estrela.

²⁴ P.P. Pasolini, *Pistas para o Cinema*, em *Empirismo Hereje*, p.192.

²⁵ Trecho da entrevista com Marcélia Cartaxo.

²⁶ Idem.

Esse encontro com Marcélia Cartaxo, além de reunir livro e filme, pode me revelar, em seu empirismo, a realização viva da Alegoria do cinema, tanto quanto uma análise teórica poderia: linguagem do real que conduz Marcélia-real realizar a dialética fatal de sua própria alegoria (aquela que já existia nela, mas não lhe era conhecida). Em outras palavras, descobre a falta de imediaticidade do conhecimento humano que a faz desejar imagens sempre novas, pois os sentidos são sempre transitórios. Ainda em outras palavras, se reconhece na temporalidade e historicidade, construindo significações sempre inacabadas²⁷: “(...)mas isso também cabe a mim (...) ultrapassar até os meus próprios limites, de furar essas barreiras, de mostrar que não é por aí. Isso representa para mim uma grande história, realmente. Eu sei que já fiz uma história.”²⁸

As cenas do espelho e do vestido azul que a atriz re-representa no apartamento de Copacabana falam da atualidade dessas imagens, mesmo passados os anos.

Como se reencarnando Macabéa pelo espelho, diante do seu espelho no apartamento em Copacabana, Marcélia se prepara, vestindo a blusinha estampada, fazendo os rolinhos no cabelo que tão bem caracterizaram Macabéa: “*porque é aí que foi o grande lance, porque eu vi a Macabéa em imagens, porque o tempo todo eu trabalhei com ela no espelho. O tempo todo eu me refletia com ela.*”²⁹ Permite que eu a capte em imagens novamente identificando-se frente ao espelho: “*Eu sou virgem, datilógrafa e gosto de Coca-Cola.*”³⁰ Logo depois, como se acordasse, ela diz: “*Ah!, Macabéa, você aqui de novo!*”³¹

Em seguida à cena do espelho, ela veste lentamente o vestido azul, que estava, tanto quanto a blusinha, cuidadosamente guardado no baú, em sua sala-quarto. Essa cena final do filme parece ser a grande imagem que Marcélia traz consigo. Uma espécie de imagem-passagem em que Macabéa (Marcélia)-chão passa a Macabéa (Marcélia)-aérea. A câmera lenta que faz a corrida parecer impulsionada pelo vento, a valsa com seu movimento também aéreo, a cor azul, o tecido leve desse último traje de Macabéa, a câmera que vai aproximando a imagem fecham o filme com essa imagem que, parece, tornou-se a mais fantástica para Marcélia: “*quando eu me vi naquela telona, com aquele vestido, toda*

²⁷ Ver W. Benjamin, *A Fragmentação da Linguagem*, em *Origem do Drama Barroco Alemão*, p. 229/31.

²⁸ Trecho da entrevista com Marcélia Cartaxo.

²⁹ Idem.

³⁰ Idem.

produzida, eu fiquei assim..., em câmera lenta, com todo o movimento, fiquei assim... olha, foi ali que eu ganhei o grande prêmio.”³²

Noto indícios de um movimento circular, em que romance, filme e a vida da atriz ligam-se em roda, o que me leva a pensar no **opus** alquímico³³. A base da alquimia é a obra (**opus**). Como se seguisse um método, o trabalho alquímico, que realiza operações químicas e quer chegar nas transformações anímicas, se compõe de duas partes: uma parte prática, a *operatio*, uma espécie de laboratório prático, onde o alquimista manipula os materiais; uma parte “teórica”, a *amplificatio*, que almeja a *visio* – a amplificação ilimitada que consiste em multiplicar e ampliar no terreno obscuro até que este se torne compreensível luz. Para os alquimistas, o **opus** descreve um movimento circular, cuja figura emblemática é o **uróboro** (o dragão que devora a própria cauda), significando que início e fim/todo e uno não são polos separados, mas estão em perene remoer-se em roda. O dragão, símbolo duo, combina a serpente presa ao chão e o aéreo do pássaro. Liga-se a Mercúrio/Hermes – deus das sandálias de ouro – inventivo conhecedor dos caminhos das trevas e da luz.³⁴ O dragão liga-se também ao Mercúrio – metal líquido, brilhante e vivo: “quando o alquimista fala do Mercurius, está se referindo exteriormente ao mercúrio e interiormente ao espírito criador do mundo oculto ou cativo da matéria.”³⁵ Este movimento, percebido em Marcélia, como a dizer que toda vida é a criação de uma obra, mostram-me a feitura do filme, a leitura do livro – espécies de laboratórios práticos – levando-a à *amplificatio* de sua existência, remoendo em roda seu próprio destino. “Tentarei tirar ouro do carvão”, diz o narrador de A Hora da Estrela³⁶. Este também parece ser o desejo da atriz.

Saio do filme, converso com Marcélia e volto ao livro, onde, de novo, encontro começo e fim remoendo-se na matéria-prima do verbo consentido: “*Tudo no mundo começou com um sim*” (primeira frase do romance). “*Sim*” (última frase do romance).

³¹ Idem.

³² Idem.

³³ Ver a respeito, C. G. Jung, *A Obra*, em *Psicologia e Alquimia*, p. 229/328.

³⁴ R. Graves, *Os Mitos Gregos*, p.61/4.

³⁵ C. G. Jung, *Psicologia e Alquimia*, p. 304.

³⁶ HE, p. 23.

FICHA TÉCNICA DE A HORA DA ESTRELA
(extraída dos créditos passados no começo e final do filme)

Distribuição EMBRAFILME

Produção RAIZ PRODUÇÕES CINEMATÓGRAFICAS

com

DENOY DE OLIVEIRA

SÔNIA GUEDES

UMBERTO MAGNANI

JOSÉ DUMONT

TÂMARA TAXMAN

FERNANDA MONTENEGRO

apresentando

MARCÉLIA CARTAXO como MACABÉA

produtores associados

SPECTRUS

SÃO PAULO NIKKEY PALACE HOTEL

SKY LIGHT

SUZANA AMARAL

M. A. REZENDE

NADYA ABREU AMARAL

ESTHER SOARES

PLÍNIO COSTA

direção de fotografia e câmera EDGAR MOURA

direção de produção ELIANE BANDEIRA

montagem IDE N. LACRETA

cenografia e figurino CLÓVIS BUENO

música, arranjos e regência MARCUS VINICIUS

produção executiva ASSUNÇÃO HERNANDES

roteiro SUZANA AMARAL

ALFREDO OROZ

Baseado na novela de CLARICE LISPECTOR

A HORA DA ESTRELA

direção

SUZANA AMARAL

elenco

CARLOS CAMBRAIA, CLÁUDIA REZENDE, CLEIDE QUEIROZ, DIRCE MILITELO, DIRCEU ARAÚJO, EDNALDO FREIRE, ESTHER SOARES, ELZA GONÇALVES, EURICO MARTINS, ISRAEL PINHEIRO, LIZETTE NEGREIROS, LUIZ CARLOS RIBEIRO, MAGALY BIFF, MANOEL LUIZ ARANHA, MARIA DO CARMO SOARES, MARLI BORTOLETTO, MAURÍCIO BUFFA, MIRO MARTINEZ, NILTON BORGES, PAULINA DE SOUZA FREITAS, RAIMUNDO MATOS, REINALDO REZENDE, RONEY FACCHINI, RUBENS ROLLO, ÚRSULA MARCONDES, WALTER FILHO, ZANNY SANTINI

maquiagem MARIA ANTONIA LOMBARDI

assistente de direção SYLVIA BAHIANSE

produção de set RENE SILBAR

produtor de elenco CLÁUDIA REZENDE

assistente de continuidade ALBERTO GIECO

Stil GUALTER LIMONGI BATISTA

som guia TIDE BORGES GUIMARÃES

assistente de câmera BRENO SILVEIRA/ RONALDO QUAGGIO

eletricista TIÃO LUNA/WILDEMILSON FINIZOLA

maquinista JOSÉ CARLOS LAMPA

assistente de maquinista JOSÉ ALVES DO NASCIMENTO

efeitos visuais ODAIR PRUDÊNCIO

assistente de montagem LULA GALVÃO

assistente de produção MARIA MADALENA VARGAS IONESCO

estagiários de produção VALTER GORGATI/ FERNANDO ANDRADE

secretários de produção REGINA HELENA/ VLAMIR GORGATI

assistente de cenografias ANA MARA ABREU/LÉA VAN STEEN/ RENATO FOLLA JR.

cenotécnico AURINO F. RODRIGUES

guarda-roupa MAURICO KAWAMURA

2ª unidade de câmera

- direção JOSÉ ROBERTO ELIÉZER/ GUALTER LIMONGI BATISTA

- assistente LITO MENDES DA ROCHA/ KÁTIA COELHO

promoção ESTHER SOARES/ PLÍNIO COSTA

mixagem JOSÉ LUIS SASSO

laboratório de som ÁLAMO

laboratório de imagem LÍDER - CTEV

trucagem e efeitos PAULO SCHETTINO/ 786

letreros KINCO

estúdio de música SPALLA GRAVAÇÕES

participação especial oboísta HENRY SHUMAN

apoio cultural ENERGIA DE SÃO PAULO

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE CRIADORES DE CAVALO ÁRABE

agradecimentos JOSÉ e GUITA MINDLIN/ SÉRGIO MAMBERTI/ DE MED –
COMERCIAL E IMPORTADORA LTDA./ CENTRO HÍPICO ITAEMBU/ COCA-
COLA/ ÁGUA PLUMA/ FRANCISCO ÁLVARES/ PEDRO E MARIA JOSÉ DE
ANDRADE/ FUNDAÇÃO PARQUE ZOOLOGICO DO ESTADO DE SÃO PAULO/
SINOART – FOTOCOMPOSIÇÃO LTDA./ RÁDIO RELÓGIO FEDERAL/ ANA
MARIA REZENDE/ MARCO ANTONIO A . REZENDE

FALARAM D' A HORA DA ESTRELA

(material coletado no Instituto do Patrimônio Histórico Nacional - Cinemateca Brasileira)

Os trechos que se seguem foram recortados obedecendo a uma certa intenção de mostrar pedaços variados de opiniões sobre o filme e romance. O recorte sempre dirige a leitura ao ponto de vista de quem recorta, isto é claro. Por isso, a composição obtida da soma dos fragmentos representa a escolha dos trechos que considere importantes para formarem uma unidade com as idéias deste trabalho. Ou ainda, por formarem contraste a essas idéias e, assim, poderem fomentar outras reflexões a respeito do assunto. Assim, ora nos deparamos com uma crítica elogiosa ao filme, ora com outra menos entusiasmada. Com esboços de análises, tanto do romance quanto do filme, com interpretações da intenção do autor. Outras vezes, nos deparamos com um esmiuçar da intimidade dos atores, diretora, autora, que faz saltar aos olhos as estratégias sensacionalistas ou as freqüentes generalizações dos veículos de comunicação de massa. São muito interessantes certas associações feitas, envolvendo o filme e a protagonista, com outros símbolos criados pelo cinema. Dediquei um espaço maior à entrevista que Susana Amaral concedeu em 1991 a Luiz Adelmo Fernandes Manzano, estudante de cinema da ECA, porque ali encontram-se informações importantes que a diretora fornece sobre o filme.

Correio Brasiliense, 01 de Outubro de 1985: O “**calvário**” de **Macabéa** (Sérgio Bazi): “(...) Em seu primeiro filme de ficção, Susana encontrou as notas certas para encenar a temível Clarice. O resultado é um filme simples e cativante, cheio de emoção, embora marcado por um rigor e uma secura bressonianos (de Robert Bresson, o grande e esquecido cineasta francês). Apenas a solução do desfecho me pareceu destoante do adequado despojamento da narrativa. E só aí o filme despenca no facilitário (a montagem alternada, imagens desaceleradas), num rebuscamento que se distancia da proposta revelada por Rodrigo/Clarice: “não quero ser modernoso e inventar modismos à guisa de originalidade”. Ou como explica mais adiante: “... não vou enfeitar as palavras pois se eu tocar no pão da moça esse pão se tornará em ouro - e a jovem não poderia mordê-lo, morrendo de fome. Tenho então que falar simples para captar a sua delicada e vaga existência”.

O Globo, 02 de Outubro de 1985: **Linguagem lírica e objetiva**: “Em “A hora da estrela”, Suzana Amaral usa uma linguagem simples e objetiva, com momentos de lirismo, para entrar no mundo da nordestina Macabéa (Marcélia Cartaxo) (...) A cineasta penetra no cotidiano de uma mulher comum sem nada de heróico, um ser sonhador que pensa, ama, mas se deixa impulsionar pelas pessoas que lhe estão próximas (...) “A hora da estrela” nada mais é do que a hora da morte. Apoiado pela exímia direção fotográfica de Edigar Moura. Com trilha sonora adequada às situações vividas pela personagem, Suzana Amaral revela, em Macabéa, traços análogos aos de Cabíria, de Fellini, em “Noites de Cabíria”, guardadas as diferenças entre os dois tipos humanos: uma é a mulher comum que sobrevive na São Paulo de hoje; a outra é a prostituta que tem de sobreviver na Itália do pós-guerra. Ambas sonham e mantêm nas suas personalidades a pureza e a ingenuidade que transportadas à tela, terminam por levar o espectador a uma emotiva reflexão.”

Jornal da Tarde, 03 de outubro de 1985: **O cinema paulista vai bem, obrigado** (Edmar Pereira): “(...) Em apenas duas horas, e em sua última noite, o 18º. Festival de Brasília do Cinema Brasileiro fora resgatado de passar aos arquivos como medíocre e insuficiente para atrair ou emocionar qualquer audiência. **A Hora da Estrela** e sua extraordinária atriz foram os únicos responsáveis por esta mudança. O anúncio da premiação pelo júri oficial apenas confirmou o que todos já intuía: nove prêmios para **A Hora da Estrela**, incluindo melhor filme, direção, roteiro (Suzana Amaral e Alfredo Orós), fotografia (Edgar Moura), trilha sonora (Marcus Vinicius), montagem (Idê Lacreta), cenografia, atriz e ator (José Dumont, escolhido por seus trabalhos em **A Hora da Estrela** e **Tigipió**). Além dessa premiação oficial, o filme recebeu ainda o Prêmio da Crítica (votado pelos críticos de vários Estados presentes em Brasília) e o prêmio OCIC, das organizações católicas. Este triunfo completo (e também justo, embora não se compreenda como **Aqueles Dois**, do gaúcho Sérgio Amon, possa ter sido ignorado pelo júri, já que foi o outro bom momento deste festival tão econômico em qualidade) confirma o cinema de São Paulo como o melhor e mais ativo do País. Em março, os paulistas já haviam ganho em Gramado, quando o simpático e ainda inexplicavelmente inédito **A Marvada Carne** deixou o festival soterrado de prêmios por um júri indignado contra a preocupação dos outros concorrentes com o sexo. Além de prêmios, uma produção que consegue brigar até mesmo com a mais profunda crise econômica que já se abateu sobre o cinema nacional. Sem contar os esforços individualistas e imediatistas em

sua preocupação argentária realizados na Boca do Lixo, há mais quatro filmes paulistas em variadas fases de produção. São **Brasa Adormecida**, de Djalma Limongi; **Filme Demência**, de Carlos Reichenbach (estes em fase de finalização); **História de Vera**, de Sérgio Toledo (filmagens em andamento); e **Vampiro de Cetim**, de Sérgio Bianchi, pronto para ser iniciado.”

Gazeta de Pinheiros, 11 de Outubro de 1985 - São Paulo: **A hora e a vez de muitas estrelas**: “A Explicação para esse estrondoso sucesso de A Hora..., Suzana Amaral também traz na ponta da língua: ‘Só pode ter sido o espírito de Clarice que nos iluminou o tempo todo, nos nove meses de produção do filme, o período de uma gestação’. Ela se refere a uma das mais talentosas e criativas escritoras que já conheceu, Clarice Lispector, em cuja novela homônima é baseado o roteiro do filme, escrito a quatro mãos pela própria Suzana e Alfredo Oroz. ‘Comprei os direitos autorais do texto em 82’, conta Suzana. ‘Até julho do ano passado, ficamos trabalhando no roteiro, fazendo várias versões antes da definitiva. Gosto muito de adaptar livros. Convive-se com o texto, desenvolve-se uma relação muito íntima com a obra.’ (...) Há, ainda, um aspecto curioso, envolvendo A Hora da Estrela. É que, na verdade, trata-se da hora e da vez de várias estrelas. Além do talento inegável de Clarice Lispector e Suzana Amaral e da força singela da personagem Macabéa, complementa-se quase todo o resto da ficha técnica do filme também com nomes de mulheres. A atriz paraibana Marcélia Cartaxo está impecável no papel principal (...), Fernanda Montenegro, veteraníssima (...). E mais: Sílvia Bahiense, na assistência de direção; Eliana Bandeira, na direção de produção; Assunção Hernandez, na produção executiva. (...) ‘Mas não é um filme feminista’ ressalta Suzana (...) ‘É um filme feminino. Melhor ainda, é do ser humano, da alma humana.’”

O Estado de São Paulo, 18 de fevereiro de 1986 - Caderno B: **Berlim aplaude filme do Brasil** (José Carlos Avellar): “(...) O cinema brasileiro começou bem neste 36º encontro de Berlim. O filme de Suzana, adaptado do livro do mesmo nome de Clarice Lispector, agradou a platéia tal como agradou, em outubro último, o público do Festival de Brasília, onde conquistou nove prêmios, entre eles o de melhor filme, direção e interpretação feminina. (...) Na adaptação existe alguma coisa que é bem fiel ao livro e outra que é bem fiel ao cinema, que é resultado de uma inspiração ou idéia surgida a partir da leitura, mas não uma direta

transcrição dos fatos narrados pela escritora, pelo personagem esboçadas no texto, ou de inventar outras nem sequer sugeridas na história de Clarice, mas todas muito coerentes com o sentimento que brota do texto, todas muito ligadas à sensação de quem já se sentiu um dia pouco à vontade no mundo. (...) O sentimento que inspira o trabalho de Marcelia Catarxo, atriz que estréia no cinema e que Suzana descobriu durante um espetáculo de teatro amador promovido pelo Projeto Mambembe. (...) É a moça que passa o tempo ouvindo a Rádio Relógio Federal para aprender as coisas de cultura que a rádio ensina. São informações e sentimentos que a atriz passa sem diálogos, sem qualquer texto que explique o que ela sente. Passa com os olhos, com um tremer leve no canto da boca, com um movimento inseguro das mãos, gestos parados no ar. (...) (No livro *O Rio de Janeiro*, no filme *São Paulo*)(...) ‘Ao ler o livro, e creio que quem faz cinema lê pensando em filmar a história que está lendo, senti vontade de filmar esta sensação minha através da história de Clarice’. Para tanto, Suzana eliminou o personagem narrador (no livro ele, de um certo modo, aparece mais que a história que ele conta) e ficou presa apenas à figura de Macabéa, ao namorado (...) e ao sentimento que pressiona um e outro. (...) A afinação entre a atriz e a diretora permite que a câmera vá buscar o detalhe certo da cena, que a luz (suave e sempre meio escondida para jamais aparecer por si mesma) vá iluminar o ponto certo da ação. (...) Seu primeiro longa-metragem *A Hora da Estrela*, exibido aqui no segundo dia da mostra competitiva de Berlim, não é propriamente um filme grande, tal como hoje o espectador imagina um filme grande. Nenhum grande lance, nenhum grande efeito, nenhuma grande tirada dos intérpretes (ao lado de Marcelia estão José Dumont, Fernanda Montenegro e Tâmara Taxman). É uma imagem feita em meio-tom, observação que vale da textura da fotografia aos movimentos dentro do quadro, e que impressiona agradavelmente exatamente pela delicadeza do conjunto.”

Folha da Tarde, 18 de fevereiro de 1986, São Paulo: **Filme brasileiro faz sucesso no Festival de Berlim**: “O Terceiro dia do Festival de Cinema de Berlim caracterizou-se pela acolhida diversificada que obtiveram os três filmes em competição exibidos, entre eles dois dirigidos por mulheres (no total, há seis diretoras e 25 diretores concorrendo). Enquanto um aplauso unânime marcou o fim da projeção do filme brasileiro *A Hora da Estrela*, de Suzana Amaral, vaias e assobios foram a recepção reservada à produção ítalo-alemã *Inferno Berlinense* (em inglês *The Berlin Affair*), da diretora italiana Liliana Cavani. O mesmo clima

se repetiu nas entrevistas à imprensa, com Suzana Amaral ouvindo elogios e a Cavani qualificando de “estúpidos” o público e a crítica que não apreciaram seu filme. No meio desses dois, o filme búlgaro Minha Amada, Meu Amor, apesar de suas inovações, passou quase despercebido. (...) Em entrevista à imprensa internacional, Suzana Amaral afirmou que “um filme só tem valor quando permanece na cabeça das pessoas e as faz pensar mesmo muito tempo depois que elas o viram”. Ela se declarou feliz com o fato de isso ter ocorrido após a exibição de seu filme. A diretora brasileira, que conquistou imediatamente o público presente por sua simpatia, acrescentou que tinha querido fazer um “filme universal”, com o qual pudesse se identificar todos os que chegam a uma grande cidade sem conhecer o código cultural vigente, a forma de falar e os costumes locais. E lembrou que ela também tinha se sentido como uma Macabéa durante sua estada em Nova York para estudar cinema, quando teve que reprimir sua impulsividade natural para adaptá-la à economia de gostos anglo-saxã. Para ela, Macabéa é uma típica anti-heroína e, nesse sentido, tem muito em comum com o povo brasileiro, que suportou com medo a ditadura, por não saber como e não ter meios de acabar com ela.”

Afinal, 18 de fevereiro de 1986: **A Estrela Em Sua Hora** (Marta Góes): “(...) Foram anos produtivos, “Pensei em cortar caminho”, diz Suzana, “Quis aprender em três anos o que o pessoal leva aqui a vida toda aprendendo.” Além do curso da Universidade de Nova York, matriculou-se no de direção de atores do Actor’s Studio e alimentou sua curiosidade com uma média diária de três filmes, das mais improváveis origens - da Índia à Turquia, da Alemanha ao México. Os filhos ficaram entregues a si próprios, em São Paulo, os maiores, cuidando dos menores (a caçula tinha 6 anos). “Sempre fui meio antimatãe”, diz Suzana. “Fiz questão de ter independência em relação a eles. Assim, eles também puderam ser independentes de mim.”

“Minha mãe chora todo dia”, conta Marcélia Cartaxo. “Ela quer que eu volte para casa”, explica. Marcélia é a caçula de seus quatro irmãos. O pai é agricultor, a mãe costureira, o irmão mais velho carteiro, o segundo é professor e uma irmã é funcionária de uma creche. Para eles, a profissão de atriz não fica nem um pouco mais respeitável pelo fato de que a revista americana Variety jogou o tapete vermelho para A Hora da Estrela ou de que a crítica cinematográfica insistiu em comparar Marcélia à Giulietta Massina de As Noites

de Cabíria, de Federico Fellini. “Interior é assim”, diz Marcélia. “Quem não é virgem é prostituta, quem é ator é homossexual.”

A Folha de São Paulo, 23 de fevereiro de 1986: **A Hora da Estrela ganha cada vez mais fãs em Berlim** (Leon Cakoff): “Marcélia Cartaxo, a Macabéa do filme A Hora da Estrela, de Suzana Amaral, conquistou de fato o coração dos alemães. Além da torcida premiação como melhor atriz do Festival de Berlim, tem também alemão apaixonado por ela. Ironicamente ela faz no filme de Suzana Amaral o papel de uma nortista feia e sem chances na grande São Paulo. Ela é reconhecida nas ruas e todos a chamam de “Macabéa”, seu nome no filme. Quarta-feira ela passou o dia do outro lado do muro, em Berlim Oriental. E até lá foi reconhecida na rua, certamente por consequência dos programas de televisão de Berlim Ocidental sobre o festival. Apesar das disparidades políticas das duas Alemanhas, não há como impedir que um lado veja os programas de televisão do outro...”

Folha da Tarde, 26 de fevereiro de 1986, São Paulo: **Filme brasileiro: triunfo em Berlim:** “O júri de Festival de Berlim, presidido pela atriz italiana Gina Lollobrigida divulgou ontem os premiados com os Ursos de Ouro e Prata. A surpresa maior foi a concessão do Urso de Ouro ao polêmico filme Stammheim, de Reinhard Hauff, sobre o julgamento dos líderes do grupo terrorista Baader-Meinhof, ocorrido em 1978 na Alemanha Federal. O Brasil tem um motivo de especial satisfação, com a conquista do Urso de Prata para melhor atriz por Marcélia Cartaxo, no filme de Suzana Amaral. (...) A CICAIE (Confederação Internacional de Cineclubes) assinala “os diálogos sutis não isentos de humor e um certo realismo poético” e acrescenta que “o filme se destaca por sua boa narração, pelo excelente desempenho e pelo enfoque compreensivo de um mundo de deserdados onde reinam, lado a lado, o amor e a ilusão, a exploração da ingenuidade mas também alguns valores humanos, esquecidos há muito pelo mundo civilizado.” Finaliza dizendo que é um exemplo de obra de qualidade, produzida com poucos meios econômicos e com base numa competente direção de atores.”

Folha de São Paulo - Folha Ilustrada, abril de 1996: **Chegou a Hora da Estrela Marcélia Cartaxo** (Fernão Ramos): “(...) Suzana Amaral consegue, em seu primeiro longa metragem, realizar um trabalho interessante, apesar de caminhar em terreno minado, explorado de

forma exaustiva desde o Cinema Novo. Parte deste sucesso deve-se ao indiscutível talento da diretora no trabalho de direção de atores. Destaque igualmente deve ser dado ao trabalho do fotógrafo Edgar de Moura, principalmente na fotografia das cenas internas que dão ao filme uma tonalidade sensível e nuançada em perfeita sintonia com as exigências do enredo. Falta talvez ao filme um domínio um pouco maior ao nível do estilo cinematográfico propriamente, com uma decupagem mais criativa e tomadas de cena mais fortes em termos de cinema nosso. O filme, no entanto, é indiscutivelmente cativante. Se podemos reclamar da falta de um cinema forte em A Hora da Estrela, essa impressão talvez surja exatamente da comparação com a explosiva densidade atingida pelo filme, enquanto elaboração ficcional.”

O Estado de São Paulo, 24 de abril de 1986: **Emoção, seja no livro ou no filme. É sempre Clarice:** “(...) Leo Gilson Ribeiro, amigo, admirador e grande divulgador do trabalho dessa escritora, cuja obra é dos raros a fazer da canhestra língua falada no Brasil um instrumento de investigação tanto da alma humana como da própria linguagem ao nível da mais alta e profunda literatura universal. Para este crítico, “A Hora da Estrela, dentro da maravilhosa criação de Clarice, é até um livro fraco. Obra forçada, que ela escreveu rebatendo acusações de ser sempre alienada. Não é um livro característico de Clarice Lispector, pois foi meio sordidamente cobrado dela, quem conhece bem sua obra percebe isso.” Leo Gilson Ribeiro não viu o filme de Suzana Amaral, muito admirado por Fábio Lucas: “Gostei muito. Primeiro pela surpresa de ver um livro tão difícil ser transposto sem quebra de atmosfera. Um texto difícil, nunca poderia imaginar que alguém ousasse colocá-lo em cinema. É uma reflexão sobre a escrita, sobre a palavra uma coisa de literatura. Mas que tem uma agradável correspondência na tela, no silêncio e na escassez de palavras, principalmente da protagonista. Clarice quis mostrar a palavra como morada do ser e para mim este é o ponto de ouro de sua ficção. O filme mantém a atmosfera da novela, é fiel ao núcleo da narrativa. (...) Há quem não se entusiasme, porém, como o poeta Roberto Piva. Ele viu A Hora da Estrela em companhia de seu amigo José Celso Martinez Correa, o encenador de Teatro, que também não se inclui entre os admiradores do filme. Piva lembra a definição de Macabéa no livro: “Maca, porém, jamais disse frases, em primeiro lugar por ser de poucas palavras. E acontece que não tinha consciência de si e não reclamava nada, até pensava que era feliz. Não se tratava de uma idiota, mas tinha a felicidade pura dos idiotas. E também não prestava atenção em si mesma: ela não sabia”. Uma descrição que faz desta alagoana, privada de

todos os atributos valorizados pelo mundo, uma parenta do igualmente pungente Kaspar Hauser, o enigma alemão ressuscitado no cinema por Werner Herzog. “Só que A Hora da Estrela, é um Enigma de Kaspar Hauser sem enigma”, fulmina Piva. “O filme não pegou o clima da escritora, não tem vigor, não pega toda a magia. Se preocupa mais com o problema sócio-econômico e não capta coisa muito mais importante. A beleza, a magia e a loucura que representa o universo de Clarice Lispector.”

The New York Times, May, 18, 1986: **Falling Down in Rio** (Alfred J. Mac Adam): “É um romance (aproximadamente 79 páginas), uma breve forma em tamanho, mas densa como experiência de leitura. Publicado no ano da morte de Lispector, ele media a relação entre arte e sociedade e entre o artista e o trabalho de arte. Como os “Escravos” de Michelângelo que emergem dos blocos de mármore apenas em parte, a protagonista de Lispector, também emerge em parte das meditações de um Rodrigo S. M., seu criador. Lispector assume uma máscara masculina ao contar a estória de uma jovem pobre do miserável nordeste brasileiro que migra ao Rio, trabalha como datilógrafa, fracassa no amor e chega a um trágico fim. Ela vive pelos hot-dogs e Coca-Cola e deseja ser uma estrela de cinema.(...)”

Este é o pão com manteiga da crítica social Naturalista - a predeterminada queda da indigência ao nada que tanto dá forma à escrita que protesta, especialmente na América Latina. Lispector sabe da predestinação: Macabéa uma órfã, feia, pobre, sem esperança, não tem chance de sobreviver, porque é determinada por hereditariedade e o meio ambiente; as possibilidades artísticas de seu narrador são também limitadas porque tal personagem não oferece virtualmente espaço para desenvolvimento.(...) Ele (o narrador) não faz denúncia social a fim de mudar a realidade, mas porque acredita que pode transformar a linguagem vulgar e uma personagem vulgar em arte. Como Humpty Dumpty ele acredita que controla palavras. É talvez por isto que Clarice Lispector escolhe uma máscara masculina em “A Hora da Estrela”. Ela precisa desta fachada para projetar a estória que reflete suas próprias preocupações - pobreza, a ditadura militar brasileira dos anos 70 - enquanto ela simultaneamente ridiculariza a noção masculina de linguagem dominante. O escritor, que acredita que *ele* controla, está enganado, porque como o reprimido, a linguagem sempre retorna sobredominando-o. Mas o autor precisa iludir a si mesmo acreditando que ele pode ser o mestre. Lispector dramatiza a cisão entre a pessoa e o autor: ela sabe que sua escrita é determinada pela linguagem, tal qual a vida de Macabéa é determinada pela tradição literária

do Naturalismo. Assim ela inventa um auto-centrado narrador masculino para destruí-lo através da ironia. O autor, como sua personagem, vive e morre entre as palavras.”¹

Le Devoir, lundi 9 juin 1986: L'Heure de Vérité (Angèle Dagenais) “(...) Suzana Amaral está em Montreal no quadro do 2º. Festival Internacional de filmes e vídeos de Temmes, que acontece na Cinémathèque Québécoise e no Cinéma Milieu, para a apresentação de A Hora da Estrela. (...) Seu filme realizado com um minúsculo orçamento em torno de \$ 250,000 conhece um grande sucesso no Brasil após seu lançamento há dois meses, afirma Suzana Amaral, porque os brasileiros identificam-se muito bem com ele. “Eu escolhi levar à tela os personagens de um romance de Clarice Lispector (escritora brasileira contemporânea), aquele da Macabéa, precisamente A Hora da Estrela, porque ela é uma metáfora viva do nosso país. Nascida no Nordeste, ela sofre de uma espécie de torpor mental, resultado de décadas de pobreza; ela é sub-educada e ingênua, mas astuta se a ocasião exige, ignorante das inúmeras realidades da vida, relegada aos sub-salários das grandes cidades do sul do país. Muitas pessoas, como Macabéa, vivem nos *ghettos* de São Paulo, encontram-se no parque que se vê no filme, vivem em um mundo de sonho, de fantasmas e solidão”, explica a Sra. Amaral.”²

¹ “It is a novella (barely 79 pages), a form brief in length but dense as reading experience. Published in the year of Lispector’s death, it meditates on the relationship between art and society and between the artist and the work of art. Like Michelangelo’s “Slaves” who only half emerge from their blocks of marble, Lispector’s protagonist, Macabéa, only half emerges from the meditations of one Rodrigo S.M., her creator. Lispector assumes a masculine mask in telling the story of a poor young woman from the impoverished Brazilian northeast who migrates to Rio, works as a typist, fails at love and comes to a tragic end. She lives on hot dogs and Coca-Cola and longs to be a movie star. (...) This is a bread and butter of Naturalist social criticism - the predetermined fall from indigence to nothingness that shapes so much protest writing, especially in Latin America. Lispector studies predestination: Macabéa, an orphan, ugly, poor and hopeless, has no chance for survival, because she is determined by heredity and environment: her narrator’s artistic possibilities are also limited, because such a character offers virtually no room for development. (...) He does not denounce society’s inequities in order to change reality but because he thinks he can transform ordinary language and an ordinary person into art. Like Humpty Dumpty, he believes he controls words. This is perhaps why Clarice Lispector chooses a masculine mask in “The Hour of the Star”. She needs this facade to project a story that reflects her own social concerns - poverty, the Brazilian military dictatorship of the 70’s - while she simultaneously ridicules the masculine notion of dominating language. The writer who thinks *he* controls it is mistaken, because, like the repressed, language always returns to overpower the author. But the author must delude himself into thinking he can be the master. Lispector dramatizes the split between the person and the author: she knows that her writing is determined by language, just as Macabéa’s life is determined by the Naturalist literary tradition. So she invents a self-possessed masculine narrator to destroy him through irony. The author, like her character, lives and dies through writing.”

² “(...) Suzana Amaral est à Montréal dans le cadre du 2e. Festival International de films et vidéos de Temmes, qui se tient à la Cinémathèque québécoise et au cinéma Milieu, pour la présentation de *L'heure de l'étoile* (...). Son film, réalisé avec un minuscule budget de quelque \$ 250.000, connaît un grand succès

The New Yorker, february, 23, 1987: **The Current Cinema**: “(...) Então não é uma boa idéia assistir “A Hora da Estrela” com as companhias erradas. Muitas das cenas não funcionam bem, mas a transformadora força de arte é muito forte neste filme, um primeiro aspecto da brasileira Suzana Amaral (...) Trabalhando a partir de um texto que ela e Alfredo Oroz adaptaram do romance de 1977 de Clarice Lispector, Amaral conta a estória de Macabéa (Marcelia Cartaxo), uma órfã de 19 anos de idade da zona rural depressiva no Nordeste, uma garota sem habilidades ou educação - sem aparência ou personalidade, ou ainda treinamento em manter-se limpa - que vem ao sul, São Paulo, uma cidade de quatorze milhões. Não ocorreria a esta garota que o mundo poderia ser mudado; ela provavelmente não notaria se fosse. Ela mal sabe o que as pessoas estão lhe dizendo: seu dialeto é diferente do deles. (...) A distância entre sua tímida, passiva existência e sua vida de fantasia é tão vasta quanto ir em busca de reverberações poéticas. Absorta no isolamento da ignorância, ela não pensa sobre coisas como melhorar sua datilografia; ela simplesmente quer ser uma estrela de cinema. (...). Sentimos o que é de seu agrado quando ela namora Olímpico (José Dumont), um vaidoso - e meio - metalúrgico, quase tão ignorante quanto ela, mas que a rebaixa porque embaraça-se com aquela gulosa garota, a qual ele não é capaz de controlar. Ele é um tipo de homem que se torna perigoso quando uma mulher faz perguntas para as quais ele não tem respostas. Macabéa tem um pouco de Gelsomina (de “La Strada”) em si. Quando ela canta uma ária que ouviu no rádio, Olímpico bate em sua cabeça porque aquilo lhe incomoda e a levanta no ar, girando-a; ele está representando o homem forte tal qual o bruto Zampano. Macabéa é mais desajeitada do que Gelsomina, de espírito mais pesado; ela parece mais tolerante. Ela é, no entanto, devastada quando sofre uma traição. (...) A *macumbeira* que fica fascinada pela inocência da garota, dá a ela sonhos de pronta entrega e o filme completa sua trajetória do neo-realismo ao realismo mágico. Como “Umberto D.”,

au Brésil depuis as sortie il y a deux mois, précise Suzana Amaral, parce les Brésiliens s’y identifient très bien. “J’ai choisi de porter à l’écran les personnages d’un roman de Clarice Lispector (écrivaine brésilienne contemporaine), celui de Macabea, notamment dans *L’heure de l’étoile*, parce qu’elle est nune métaphore vivante de notre pays. Née dans le Nord-Est, elle souffre d’une sorte de torpeur mentale résultant de décennies de pauvreté; elle est sous-éduquée e naïve mais rusée à l’occasion, ignorante de nombreuses réalités de la vie, reléguée aux emplois sous-payés des grandes villes du sud du pays. Des tas de gens comme Macabea vivent dans les ghettos à São Paulo, se rencontrent dans le parc que l’on voit dans le film, vivent dans un monde de rêves, de fantasmes et de solitude, explique Mme. Amaral.” ”

“A Hora da Estrela” tem momentos de humor-sobrenatural e dolorosa intuição, mas ao final ele tem uma cortante alegria que é inseparável do horror. (...) Visualmente o filme tem uma qualidade de êxtase desde o começo, quando Macabéa, olhando no espelho, move suas mãos sobre a face, como que conectando o senso de toque com a imagem. (...) Então, numa cena onde Macabéa havia faltado ao trabalho e está, luxuriosa, sozinha no quarto alugado, ela dança ao som do rádio, vendo a si mesma no espelho e rodopiando um lençol em volta do seu corpo como se fosse um traje de casamento, e, aí sim, ela parece ser o que quer parecer - uma bela garota que poderia agradar um homem. (...) A estória de Macabéa pode ser compreendida de diferentes maneiras; é certamente uma metáfora do relacionamento macho e fêmea e dos pobres mal letrados das grandes cidades, do terceiro mundo, que cresceram muito rapidamente tais como Cidade do México, São Paulo, e Seoul. (...) Não é um grande filme, mas é bom o bastante para tocar o espectador, e a imagem da Macabéa de Marcelia Cartaxo é o que o faz assim - a terrível solidão desta mulher da massa, este nada de mulher a quem não se prestaria atenção na rua.(...)”³

³ “(...). So it’s not a good idea to see “The Hour of the Star” with the wrong companions. A lot of the scenes don’t quite work, but the transforming power of art is very strong in this movie, a first feature by the Brazilian Suzana Amaral (...). Working from a script that she and Alfredo Oroz adapted from the 1977 novella by Clarice Lispector, Amaral tells the story of Macabéa (Marcelia Cartaxo), a nineteen-year-old orphan from a depressed rural section in the northeast, a girl with no skills or education - without looks or personality, or even training in keeping herself clean - who comes south to São Paulo, a city of fourteen million. It wouldn’t occur to this girl that the world could be changed; she probably wouldn’t notice if it were. She barely knows what people are saying to her: her dialect is different from theirs. (...). The distance between her timid, passive existence and her fantasy life is so vast as to set off poetic reverberations. Wrapped in the isolation of ignorance, she doesn’t think about things like improving her typing; she simply wants to be a movie star. (...). Later, we feel what it’s like for her when she’s dating Olímpico (José Dumont), a vain - and mean - metalworker, who’s almost as ignorant as she is but puts her down because he’s embarrassed that he can’t get a snappier girlfriend. He’s the sort of man who turns nasty when a woman asks questions he doesn’t know the answers to. Macabéa has a little of Gelsomina (from “La Strada”) in her. When she sings an aria that she’s heard on the radio, Olímpico hits her on the head because it annoys him and then lifts her high in the air, gyrating with her; he’s playing the strongman, just like the brute Zampanò. Macabéa is clumsier than Gelsomina, heavier-spirited; she seems more enduring. She’s devastated, though, when she experiences a betrayal. (...). The *macumbeira*, who is fascinated by the girl’s innocence, gives her ready-made dreams, and the film completes its trajectory from neorealism to magic realism. Like “Umberto D.”, “The Hour of the Star” has moments of uncanny humor and painful intuition, but at the end it has a plunging happiness that is inseparable from horror. (...). Visually, the movie has a trancelike quality right from the start, when Macabéa, looking in a mirror, moves her hands over her face, as if connecting the sense of touch with the image. (...). Then, in a scene where Macabéa has wangled a day off from work and is luxuriously alone in the rented room, she dances to the radio, watching herself in the mirror and swirling a sheet around her as if it were a bridal costume, and, yes, she seems to be what she longs to be - a pretty girl who could please a man. (...). Macabéa’s story can be perceived many different ways; it’s certainly a metaphor of male-female relationships and of the barely literate poor in the burgeoning big cities of the Third World, such as Mexico City, São Paulo, and Seoul. (...). It’s not a great movie, but it’s good enough to get to you, and the image of Marcelia Cartaxo’s Macabéa is what does it - the terrible aloneness of this mass woman, this nothing of a woman whom you wouldn’t notice on the street.”

A Vida pela Liberdade de Sonhar (Roberto Mello)⁴: “Macabéa, a personagem central de A Hora da Estrela, é o povo brasileiro em estado de filosofia. “Ser feliz serve para quê?”, ela pergunta ao namorado, Olímpico (“o que quer dizer seu nome?”), já martelado de tanta indagação, a ponto de gritar e estourar com ela: “Você me aperreia , sempre me encosta na parede”, “A zona tá cheia de rapariga que faz pergunta.” E ela não pára: “O que quer dizer usuário?”, “O que quer dizer cultura?” Uma verdadeira arte conceitual. A seu namorado, só restam a irritação e a resposta em forma de tautologia: “Cultura... ora, cultura é cultura.” Ele, o homem, é que deveria estar na posse do Saber, não ela, uma mulher, feia, pequena, sem graça (“você é um cabelo na minha sopa, não dá vontade de comer”) .

Nordestina pobre, desgrenhada, sem pai nem mãe na vida. Quase uma pedra, quase um mineral, de tanta ignorância, tanta retidão. Mas, tocada pela graça - ou desgraça - de perguntar, de ter curiosidade e expressá-la de querer saber, e desejar ser artista de cinema. Comovente, na tentativa canhestra de entrar nos códigos sociais, embaraçada, diz ao namorado as mesmas frases da cultura inútil aprendida no radinho sempre sintonizado na Rádio Relógio. Ela chega a dizer que gosta de parafuso, mas se emociona ao ouvir *Uma Furtiva Lacrima*, de Donizetti.”

Uma Obra Inspirada, Brilhante (Arthur Dapieve)⁵: Raras vezes uma obra, de qualquer arte, atinge a unidade, formal e conceitual, encontrada em A Hora da Estrela. Porque a arte de três mulheres - Clarice Lispector, Suzana Amaral e Marcélia Cartaxo - se conjugou numa obra perfeitamente acabada. Arrebatadora e inspirada. Brilhante. Um filme que exige ser visto, sentido, vivido, pensado e repensado. Partindo do último romance de Clarice Lispector (1977, mesmo ano da morte da brasileira nascida na Ucrânia), a diretora Suzana Amaral recriou na película cinematográfica as palavras que, no papel, teciam um desesperançado e poético drama humano, pessoal e universal. Afinal, a tragédia do deslocado - migrante e mulher ou não - na sociedade se desenrola a todo minuto, em todo lugar.

⁴ Não foi possível localizar em que jornal saiu este artigo.

⁵ Idem.

Filmado em apenas 28 dias, A Hora da Estrela é genialmente simples na forma: ainda assim é irrotulável. Tem tintas neo-realistas na meticulosidade com que disseca o medíocre cotidiano de Macabéia; tem pinceladas de comédia de costumes das deliciosas desventuras de sua anti-heroína. Tudo sem pieguice ou sarcasmo, mas com um terno olhar aos enjeitados pela sociedade.”

Revista Comunicação e Artes, nº. 25 - janeiro/junho - 1991 (publicação da ECA - Usp):
Entrevista - “A Hora da Estrela”: do livro ao romance (com Suzana Amaral, por Luiz Adelmo Fernandes Manzano):

SA: “(...) eu nunca senti preconceito pelo fato de ser mulher: eu sempre fiz o que quis. Portanto, não é absolutamente por feminismo que escolhi **A hora da estrela**. Escolhi a Macabéia, não porque ela é coitadinha, porque é mulher. Eu a escolhi porque é um problema de comunicação principalmente, em relação ao que pensam no estrangeiro: é difícil você fazer com que entendam isto. Aqui no Brasil as pessoas entenderam bem o que é a Macabéia: é a empregada doméstica que chega aqui, que é uma babaca, não sabe falar, não sabe limpar, não sabe nada; então fica quieta, fica estatelada. Aliás, eu acho que é isso que Clarice Lispector detectou. E, no meu caso, o que pretendi foi a fidelidade ao texto de Clarice, porque a Clarice nunca tinha feito um livro social: foi a sua primeira aventura social. Ela era uma pessoa burguesa: você lê seus livros - eu li todos - e eles abordam a temática e as preocupações da mulher de classe média. Este é o primeiro livro em que de repente faz uma tentativa - a meu ver muito bem-sucedida, porque ela conseguiu - de captar a impotência, a passividade, a impossibilidade do diálogo, a falta de repertório. No fundo, no fundo, você também repete essa situação: todos nós somos um pouco Macabéia. Mesmo nós - aqui de São Paulo e sem nenhum problema de repertório etc. - existem momentos na vida de todos nós em que somos um pouco Macabéas e igualmente somos um pouco Olímpicos. O brasileiro tem essa coisa de jequice. (...) No meu caso, a minha preocupação era ser fiel a essa alma da obra. A Clarice diz assim: “O que me importa não são as palavras, é o sussurro por trás das palavras”. Isso está no livro, e essa foi a minha preocupação básica na hora de filmar, na hora de encenar. Eu não queria, isto é, a minha preocupação não era colocar muito diálogo na boca da Marcélia e do Olímpico (sic): meu objetivo era fazer com que eles tivessem atitudes, que eles transmitissem “o sussurro que está atrás das palavras”. O jeito, a

roupa, a cor da roupa, enfim: a atitude deles um com o outro era o que me importava, muito mais do que eles iam dizer. Assistindo o filme pode-se reparar que às vezes até um jeito de olhar é “o sussurro que está atrás das palavras. (...) Pra mim a Macabéa é a mulher do Macunaíma, é a versão feminina do Macunaíma - que também representa um lado brasileiro, o lado safado. O Macunaíma é o herói sem nenhum caráter e o brasileiro tem um lado de herói sem nenhum caráter. No entanto, tem também um lado de Macabéa. O Olímpico é mais Macunaíma e a Macabéa acaba por ser não só uma mulher, quer dizer, ela é o homem brasileiro típico. É essa população toda infeliz. Você vai na Praça da Sé: está cheia de homens-Macabéas; vai na Rodoviária: nossa!

LAFM: Falemos, então, sobre o roteiro. Como foi o processo de elaboração e, num primeiro momento, qual a preocupação que você colocou em relação à Macabéa como imagem do povo brasileiro: quais as preocupações centrais que nortearam você a princípio?

SA: As minhas preocupações eram justamente essas: me manter fiel ao espírito do livro, à alma do livro, a essa coisa que me atraiu no livro. Não eram os fatos não, porque os fatos eu mudava. Tanto que eu achei que aquele negócio de escritor (o narrador da estória) era uma babaquice, uma especulação que também não me interessava estimular - ou seja, fazer um filme à la francesa, com o cara olhando no espelho, com *flash-backs*. Eu não acredito em *flash-backs*. Aliás, eu acho que os *flash-backs* atrasam o ritmo: eu não gosto de *flash-backs*. No meu entender, a compreensão do filme fica muito dificultada, principalmente para o público brasileiro. Eu tive uma empregada que cada vez que a levava no cinema - eu a levava pra ver como ela reagia; ela trabalhou comigo vinte anos e não era muito burra não, era até inteligente -, mas quando começava um filme com *flash-backs* ela dizia: “Ah, não compreendi nada!”. Mesmo o povo não compreende nada na hora em que, nesses filmes de televisão, começa aquela coisa do vai pra frente, vai pra trás, vai pra frente, vai pra trás. Eles não entendem: entendem somente dali pra frente - começo, meio e fim. Esta forma de filmes em *flash-backs* me parece uma intelectualização com a qual não concordo, embora assistindo eu entenda: você assiste, você entende. Principalmente, na década de 60, que tinha Godard, Buñuel, tinha todos aqueles franceses etc. e tal - todos eles com muita especulação e muito *flash-back*. E as pessoas não se acostumaram até hoje. Porque a linguagem cinematográfica, a gramática e o código nós copiamos dos americanos - e eles são muito fascistas. Nós somos criados dentro de uma gramática cinematográfica muito fascista, o cinema americano não dá muita escolha. Ele é quem dita o código: todo mundo

assiste e está acostumado. Então, sair daquilo ali, embora você queira romper com isso - e você pode romper, mas você vira intelectual - você vai ter que criar filmes que não serão digeridos, que não podem ser consumidos. E eu não tenho interesse em fazer filme para não ser consumido. Quero fazer filmes para serem vistos, não para meus amigos verem. Então eu tirei o narrador, porque achei que o narrador era chato.

LAFM: Foi mais uma opção mesmo de...

SA: ...de começar a história direto, de simplificar, sem nenhuma intelectualização. Eu queria contar a história eu mesma.

LAFM: O processo de elaboração do roteiro, pelo que deduzi de tudo que você me mostrou - os vários roteiros -, foi um trabalho que demorou muitos anos, não é?

SA: Demorou. Eu comprei os direitos em 82/83 - demorou de 83 a 84, uns dois anos. Quer dizer, não foi um trabalho de ficar o dia inteiro no roteiro. Eu ainda tinha meus filhos em casa - sou divorciada, então tinha que suprir um pouco a casa, eu tinha que trabalhar. Eu fiz o trabalho enquanto trabalhava na TV Cultura.

(...)

LAFM: No caso de **A hora da estrela** há uma coisa bastante interessante: além dessas sutilezas, a gestualidade dos atores. Achei que é uma coisa que está muito bem trabalhada.

SA: Agora você entende porque existe essa gestualidade, tudo isso. Se amanhã eu fizer um filme, de repente vai ser outra coisa. Pode ser que não tenha isso, pode ser que seja um filme mais de ação, mas porque é preciso. Você tem que estabelecer qual é o seu enfoque. Porque um filme é como se fosse uma espinha de peixe: tem que ter um eixo central e depois os fatos, que são as espinhas laterais; aquilo que fica no meio da estrutura. Essa estrutura, essa coisa grossa do meio é a linha central, é o que você tem em vista, o que você quer comunicar, quer dizer. Então todas as ações precisam remeter ao espírito central da obra, à alma. (...) Tem que haver uma coerência interna. O problema é que os roteiros aqui no Brasil, muitas vezes, não têm coerência interna: eles começam com um problema, na metade do filme passam para outro problema e depois, no fim já, vira outro problema. Como consequência os atores ficam perdidos - porque eles têm que sentir essa firmeza que emana de uma estrutura coerente, os atores têm que ser impressionados por essa coerência global.

(...)

LAFM: Muitas vezes percebemos essa redistribuição dos diálogos, quer dizer, de repente encontra-se uma situação no livro que não foi aproveitada, mas no filme ela está num outro diálogo que se encaixa com outro e tal.

SA: É verdade. Quando você cria um personagem tem sempre que ir dividindo. Por exemplo, essa cena é para mostrar essas características; na outra é para mostrar outra característica. Principalmente na primeira metade do filme, vamos dizer que no primeiro quarto do filme você tem que desenhar o personagem. Em tal situação você mostra que ela é suja; naquela outra você mostra que ela é passiva; na próxima situação que ela é curiosa. Então você vai desenhando, como se fosse uma pintura.

LAFM: O que é bem característico do filme?

SA: Exato. Você pinta aqui, pinta ali: quando todos os personagens estiverem desenhados, e todos já sejam do conhecimento do público, então você começa a ação. Só depois de você ter dado todo o material você começa a ação, porque aí os personagens já são íntimos, as pessoas já os conhecem. A partir daí você vai criando as confrontações. **E A hora da estrela** é um filme bem simples.

LAFM: Me parece que a própria estrutura que você criou nesse filme, nessa obra, é uma coisa que chega até a ser meio clássica.

SA: É, ele é bem simples. Acho que sou uma pessoa muito minimalista. Se eu tiver que fazer um filme rico, um filme muito complicado, terei que me assessorar muito bem. Porque, por natureza, sou minimalista em tudo: educação de filho, roupa, tudo. Eu simplifico tudo. Portanto, neste caso, também simplifiquei: é um filme simples, um filme simplificado. É uma coisa que deu certo exatamente porque é um filme simples, com personagens simples, e eu sou simples, entendeu?

(...)

LAFM: Fiz esta pergunta, porque comparando com o livro, a única personagem que cresce - quer dizer, não que ela mude radicalmente - mas a única personagem que eu percebo que ganha mais vida no filme é a Madame Carlota.

SA: É, mas isso é mais por ela mesma. Chega até ser uma coisa psicológica da gente, porque é a Fernanda Montenegro. Se não fosse a Fernanda, fosse uma outra pessoa, talvez você não sentisse isso. Eu acho que é um pouco isso: é porque ela é muito inusitada e entra muito feia. Se você quiser especular, ela é a Morte (quer dizer, na hora eu não pensei nada disso!). Mas, de repente, do jeito que ficou... Por exemplo: eu não gostei da maquiagem dela. Eu

queria repetir aquela filmagem; não repeti, porque a Fernanda não podia, mas eu queria repetir tudo aquilo. Detestei tudo aquilo. Mas depois do filme pronto, de repente deu legal. As pessoas que não viram o copião acharam: “Ah, parece a Morte!”. Quer dizer, “pareceu” porque a maquiadora maquiou demais, eu não vi e. como estava com pressa, pensei: “E agora? Como é que eu vou fazer a Fernanda Montenegro tirar toda essa maquiagem?” Não tinha nada a ver com o que eu queria. Destoa de todo o filme: aquela cara... e ela então ainda exagerou, porque é muito teatral. E no caso da Fernanda respeitei essa teatralidade, porque com todos outros o meu trabalho foi tirar a teatralidade: - Tâmara... de todos eles eu tive que cortar. Eu acho que o ator brasileiro mexe demais as mãos e os braços; fala muito alto e eu não canso de dizer: “Olha, vocês vão falar tudo assim, sem mexer braços: segura a mão!. Não quero: tem que amarrar os braços e interpretar. O negócio é esse: tem que trabalhar com a alma, não com os braços, não com o corpo”. Ator brasileiro trabalha com o corpo: não é isso! E eu deixei a Fernanda, de repente, com a teatralidade dela.

(...)

LAFM: Com relação às preocupações que você deixou para o lado da câmera - isto é, fotografia, som, direção de arte e tudo o mais. Me parece que essa parte tem uma preocupação com o estilo, um tanto realista.

SA: É, nisso sou muito ditadora: não foi escolhida uma cor de meia sem eu aprovar. Tudo tinha uma razão de ser. Nada foi de graça. Porque o cinema é assim: tudo que acontece na tela, nem que seja esse cm² aqui, tem que ter uma razão. Nada pode ser grátis, nada é aleatório. Tudo tem que ter uma razão. Se eu faço um movimento de câmera tem que haver uma razão para esse movimento de câmera: não é porque o cara sacou, porque o câmera achou que devia, ou porque o diretor de arte gostou. Tudo tem que ter uma justificativa, tudo tem que remeter ao eixo central. E esse eixo central é o que eu quero dizer. O que eu quero dizer naquela cena? O que quero dizer tem a ver com o que eu quero dizer no filme. Então tudo que acontece tem que estar sob controle. Tudo foi previsto, foi determinado - predeterminado. Tudo foi conversado. Por exemplo: todas as cores. As cores são coerentes; têm que ter uma coerência. Quando um está com uma cor, o outro tem que estar destoando. No caso dos atores, por exemplo, nunca pode ter um ator muito parecido com outro.

(...)

LAFM: A Assunção Hernandez, produtora executiva do filme, quando esteve dando aulas na Eca, disse que houve problemas de orçamento, quer dizer, é o que sempre acontece: o quanto foi orçado no filme e o quanto realmente você consegue de dinheiro para fazer. Aí ela disse, dando um exemplo no caso de *A hora da estrela*, que sempre acontece de você tirar isso, ajeitar aquilo. Que tipos de alteração aconteceram?

SA: Teve muita alteração. Para começar, a gente tinha pensado de fazer o filme no Rio. Isso foi o primeiro de tudo: cortamos isso. Depois nós íamos fazer a cena do zoológico no Rio, mas a grana não deu; então, tive que correr aqui pro zoológico e procurar. Essas coisas acontecem quando você, como produtor, depende da grana. Olha, cinema é engodo, não é? É uma mentira: você cria uma realidade a partir da realidade. Se você disser assim: “Vou fazer um cemitério aqui em baixo”. Eu pego uma areinha num cantinho, boto uma cruzinha e pronto. Então, você faz o preço que você quiser. Esse negócio de que a produção precisa ter isso, precisa daquilo, ...não: não precisa. Na realidade você não precisa ir aos lugares para criar. Tem sempre um jeito de você, com a luz, com o ator, com a roupa e uma cenografiuzinha, dar o clima que você quer. Um diretor que for incapaz fazendo exigências de coisas que acha que não pode abrir mão, ele prova a sua incapacidade. Isso eu aprendi lá na minha escola: o diretor que não sabe se acomodar às exigências da produção é um incapaz. Pois, o cinema é a arte do engano: você engana com qualquer coisa. Claro que você tem que ter a pessoa certa, o ator certo - isso é importante: ter o ator certo e a estória certa.

LAFM: Quer dizer que esses acertos: tipo do zoológico - não vai ser mais o do Rio, vai ser o daqui - na verdade são coisas previsíveis?

SA: É tudo contornável. Agora, é claro que eu quero saber: por que não pode? “Por causa disso e daquilo”. “Ah, tá bom! Então vamos lá”. É claro que quando ela (Assunção) chegou e disse: “Vai ser menos de 5 por 1”, eu falei: “Ah, não! Aí não dá!”. Eu batia o pé, não abaixava a cabeça para tudo, não: era pras coisas que eu sabia que dava para abrir mão. Você tem que ter essa compreensão. Por exemplo: o Edgar Moura (fotógrafo do filme) queria não sei quanto de luz, um caminhão, não sei mais o quê. Tinha que arranjar e aí não tinha jeito. O Edgar disse: “Se não for desse jeito, eu não posso fazer”.

LAFM: Sim, mas afora esses problemas, como a locação do zoológico, em relação a outras situações teve alguma coisa?

SA: Não, foi só o zoológico. Houve, também, uma das cenas que eu queria fazer lá no Trianon, mas aí o transformador era muito caro. Não tinha o transformador. Tinha que ir

com um transformador que ia custar muito. Então eu falei: “Ah! Aquela Praça da Luz tem tanto ângulo!” Nós matamos tudo lá: punha pra cá, punha pra lá... você cria uma coisa aqui, ali já é outra. Só de você virar a câmera, você já cria o cenário. Foram poucas as coisas alteradas, porque é um filme relativamente barato: são 150 mil dólares. Depois, quando ficou decidido que o filme não ia ser no Rio e sim em São Paulo, eu tive que alterar algumas coisas em função dessa nova situação. Veja que no filme eu fecho o mais possível: não dá para identificar aonde é em São Paulo, é um ambiente urbano. Mas ninguém pode dizer que é São Paulo, porque ninguém sabe. O metrô do Rio pode ser aquele. Poucas coisas ali identificam São Paulo: a Praça da Luz pode ser a Praça da República do Rio, praticamente é igual. Aquela hora em que eles tomam chuva na esquina da rua Senador Queirós, pode ser qualquer rua do Rio. Então, eu tive também essa preocupação de não abrir. Não me interessava, da mesma forma, fazer um documentário, é um filme realista, mas não é um documentário. (...) O filme vendeu para 24 países, pra mim foi muito legal. Mas eu não tinha essa preocupação, não sabia o que ia ser. Não fiz um filme para o exterior. Fiz pra mim: pra mim e pra aquilo que eu achava que era fiel à obra. (...) Eu acho muito importante fazer filmes que sejam humanos, filmes que estejam de alguma forma preocupados com a alma das pessoas. Os fatos têm que acontecer num filme, os roteiristas têm que inventar fatos: porque não existe filme só com a alma da pessoa, tem que ter fatos. Agora, se o diretor tiver a preocupação de retratar só o íntimo da pessoa, não dá. Por isso, os filmes experimentais que a ECA faz a mim não interessam. Porque não têm humanidade: é preciso ter humanidade, tocar a alma das pessoas. E você não toca na alma das pessoas sem compreensão, sem a clareza, porque ninguém gosta das coisas que não entende, das coisas caóticas. O caos não me interessa. As pessoas querem ter um mínimo de ordem. Você só gosta daquilo que você conhece.”

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Bibliografia Geral

A Bíblia de Jerusalém, SP, Edições Paulinas, 1993.

Almeida, Milton José de, Imagens e Sons - a nova cultura oral, SP, Cortez, 1994.

_____, Cinema - Arte da Memória, SP, Autores Associados, 1999.

Armando, Carlos, O Planeta Bergman, BH, Oficina de Livros, 1988.

Azevedo, Laércio Sebastião de, Dicionário de Nomes de Pessoas, RJ, Civilização Brasileira, 1993.

Bachelard, Gaston, A Poética do Devaneio, SP, Martins Fontes, 1988.

Benjamin, Andrew; **Osborne**, Peter (orgs.), A Filosofia de Water Benjamin, RJ, Jorge Zahar Ed., 1997.

Benjamin, Walter, Obras Escolhidas I – Magia e Técnica, Arte e Política, 6ª ed., SP, Brasiliense, 1993.

_____, Obras Escolhidas III – Charles Baudelaire, um Lírico no Auge do Capitalismo, 2ª ed., SP, Brasiliense, 1991.

_____, Origem do Drama Barroco Alemão, SP, Brasiliense, 1984.

_____, Documentos de Cultura, Documentos de Barbárie: escritos escolhidos, seleção e apresentação Willi Bolle, SP, Cultrix: Editora da USP, 1986.

Berg, Dr. Philip S, Introdução à Cabala, Jerusalem-New York, Research Centre of Kabbalah Press, 1989.

Betton, Gérard, Estética do Cinema, SP, Martins Fontes, 1987.

Biedermann, Hans, Enciclopedia dei Simboli, Italy, Garzanti Editores s.p.a., 1991.

Bloom, Harold, Cabala e Crítica, RJ, Imago Editora, 1991.

Bogdanovich, Peter, Este é Orson Welles/ Peter Bogdanovich e Orson Welles, SP, Globo, 1995.

- Borelli, Olga, Clarice Lispector – Esboço para um possível retrato, RJ, Nova Fronteira, 1981.
- Bueno, Francisco da Silveira, Grande Dicionário Etimológico-Prosódico da Língua Portuguesa, 5º volume, SP, Saraiva, 1966.
- Burckhardt, Titus, Considerazioni sulla Conoscenza Sacra, Milano, SE SRE, 1997.
- Campos, Haroldo, Deus e o Diabo no Fausto de Goethe, SP, Perspectiva, 1981.
- Carrière, Jean-Claude, A Linguagem Secreta do Cinema, RJ, Nova Fronteira, 1995.
- Chevalier, Jean/Gheerbrandt, Alain, Dicionário de Símbolos, RJ, José Olympio, 1990.
- Clerc, Jeanne-Marie, Littérature et Cinéma, Editions Nathan, 1993.
- Comparato, Doc, Da Criação ao Roteiro, Lisboa, Editora Pergaminho, 1993.
- Costa, Antonio, Compreender o Cinema, coleção dirigida por Umberto Eco, 2ª ed., SP . Globo, 1989.
- Cousté, Alberto, Tarô ou a máquina de imaginar, SP, Editora Ground, 1989.
- Cunha, Antônio Geraldo da, Dicionário Etimológico Nova Fronteira da Língua Portuguesa, 2ª edição, RJ, Nova Fronteira, 1994.
- Deleuze, Gilles, A Imagem-movimento, SP, Brasiliense, 1985.
- Duras, Marguerite, Os Olhos Verdes, RJ, Globo, 1988.
- Freud, Sigmund, Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, Vol. XIV, RJ, Imago, 1980.
- Froidmont, Hélinand de, Os Versos da Morte, SP, Ateliê Editorial: Editora Imaginário, 1996.
- Gagnebin, Jeanne Marie, História e Narração em Walter Benjamin, SP, Perspectiva:Fapesp: Campinas, SP: Editora da Univ. Est. de Campinas, 1994.
- _____, Walter Benjamin – Os cacos da história, SP, Brasiliense, 1993.
- Gotlib, Nádia Battella, Clarice – Uma vida que se conta, SP, Ática, 1995.
- Grad, A.D., Le Livre des Principes Kabbalistiques, France, Editions du Rocher, Jean-Paul Bertrand Editeur, 1989.
- Graves, Robert, Os Mitos Gregos – 1, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1990.

Guidin, Márcia Lúcia, A Estrela e o Abismo - um estudo sobre feminino e morte em Clarice Lispector, Tese de Mestrado, defendida no Departamento de Literatura Brasileira USP, SP, 1989.

_____, Roteiro de Leitura: A Hora da Estrela de Clarice Lispector, SP, Ática, 1996.

Hillman, James, Cidade & Alma, SP, Studio Nobel, 1993.

Hitchcock, Alfred, Hitchcock por Hitchcock: coletânea de texto e entrevistas, editado por Sidney Gottlieb, RJ, Imago Ed, 1998.

Hollanda, Heloísa Buarque de, Macunaíma - da literatura ao cinema, RJ, J. Olympio: Empresa Brasileira de Filmes, 1978.

Jakobson, Roman, Linguística e Comunicação, SP, Cultrix, 1971

Jung, Carl Gustav, Obras Completas de C. G. Jung - Estudos Sobre Psicologia Analítica, Vol. VII, Petrópolis, Vozes, 1981.

_____, Obras Completas de C. G. Jung - Psicologia e Alquimia, Vol. XII, Petrópolis, Vozes, 1994.

Koren, Sigalith Hassia, Almanaque de Kabala, SP, S.H. Koren, 1996.

Kurosawa, Akira, Relato Autobiográfico, 3ª ed., SP, Estação Liberdade, 1993.

Lipiner, Elias, As Letras do Alfabeto na Criação do Mundo-contribuição à pesquisa da natureza da linguagem, RJ, Imago Ed., 1992.

Lucchesi, Ivo, Crise e Escritura: uma leitura de Clarice Lispector e Vergílio Ferreira, RJ, Forense-Universitária, 1987.

Martin, Marcel, A Linguagem Cinematográfica, SP, Brasiliense, 1980.

Malherbe, Michel, Les Langages de l'Humanité, Paris, Éditions Robert Laffont, 1995.

Mattos, Olgária C. F., Os Arcanos do Inteiramente Outro: a Escola de Frankfurt, a melancolia e a revolução, SP, Brasiliense, 1989.

Melo, d. Francisco Manuel de, Tratado da Ciência Cabala, Lisboa, Editorial Estampa, 1972.

Ferreira, Teresa Cristina Montero, Eu sou uma Pergunta - uma biografia de Clarice Lispector, RJ, Rocco, 1999.

Morin, Edgar, Les Stars, "Le Temps Qui Court", France, Éditions du Seuil, 1957.

- Nichols, Sallie, Jung e o Tarô – uma jornada arquetípica, SP, Cultrix, 1997.
- Nogueira, Carlos Roberto F, O Diabo e o Imaginário Cristão, SP, Ática, 1986.
- Nunes, Benedito, Filosofia e Literatura: a paixão de Clarice Lispector, Almanaque; cadernos de literatura e ensaio, SP, Brasiliense, 1981.
- _____, O Dorso do Tigre, “Debates”, SP, Perspectiva, 1976.
- _____, O Drama da Linguagem – Uma Leitura de Clarice Lispector, SP, Ática, 1989.
- Nunes, Maria Aparecida, Clarice Lispector “Jornalista”, Dissertação de Mestrado: Área: Literatura Brasileira, USP, 1991.
- Pasolini, Pier Paolo, Accattone, Mamma Roma, Ostia, Italy, Garzanti Editore s.p.a., 1993.
- _____, Ecrits sur le Cinema, Lyon, Presses Universitaires de Lyon/Institut Lumière, 1987.
- _____, Empirismo Hereje, Lisboa, Assírio e Alvim, 1982.
- Pudovkin, Vsevolod Illarionovich, O Ator no Cinema, RJ, Livraria-Editora da C.E.B., 1956.
- Rosenberg, Roy A, Guia Conciso do Judaísmo-História, Prática e Fé, RJ, Imago Ed., 1992.
- Scholem, Gershom, As Grandes Correntes da Mística Judaica, SP, Perspectiva, 1995.
- _____, Le Nom e les symboles de Dieu dans la mystique juive, Édition du Cerf, 1988.
- Schwarz, Roberto(org.), Os Pobres na Literatura Brasileira, SP, Brasiliense, 1983.
- Shipley, Joseph T., Dictionary of Word Origins, second edition, The Philosophical Library, N. Y., 1945.
- Sontag, Susan, Contra a Interpretação, Porto Alegre, L&PM, 1987.
- Sosnowiski, Saul, Borges e a Cabala, SP, Perspectiva, 1991.
- Steiner, George, Après Babel – une poétique du dire e de la traduction, Paris, Editions Albin Michel S.A., 1998.
- Tarkovski, Andrei, Esculpir o Tempo, SP, Martins Fontes, 1990.
- Xavier, Ismail(org.), A Esperiência do Cinema, RJ, Edições Graal:Embrafilme, 1983.

_____, Alegorias do Subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal, SP, Brasiliense, 1993.

Zali, Anne et **Berthier**, Annie (sous la direction), L'Aventure des écritures – Naissances, Bibliothèque Nationale de France, 1997.

Literatura

Andrade, Mário de, Amar, Verbo Intransitivo, BH/RJ, Villa Rica, 1995.

_____, Macunaíma, o herói sem nenhum caráter, Ed. Crítica Telê P. Ancona Lopez, coord., Paris: Association Archives de la Littérature latino-américaine, des Caraïbes et africaine du XXe. Siècle, Brasília, DF: CNPq, 1988.

Dostoiévski, Fiódor M., Obra Completa, RJ, Ed. Nova Aguilar S.A., 1995.

Faustino, Mário, O Homem e Sua Hora, RJ, Edit. Civil. Brasileira, 1966.

_____, A Hora da Estrela, 9ª.ed., RJ, Nova Fronteira, 1984.

Pirandello, Luigi, Kaos e Outros Contos Sicilianos, SP, Nova Alexandria, 1994.

Filmografia

A Hora da Estrela, dir. Suzana Amaral, baseado na obra homônima de Clarice Lispector, Brasil, 1985.

Central do Brasil, dir. Walter Salles, Brasil, 1998.

Kaos, dir. Paolo e Vittorio Taviani, Itália, 1984.

Lição de Amor, dir. Eduardo Escorel, baseado na obra de Mário de Andrade, Amar, Verbo Intransitivo, Brasil, 1976.

Macunaíma, dir. Joaquim Pedro de Andrade, baseado na obra homônima de Mário de Andrade, Brasil, 1969.

O Sétimo Selo, dir. Ingmar Bergman, Suécia, 1956.

Viver, dir. Akira Kurosawa, Japão, 1951.

Iconografia

De Chirico, Pere Gimferrer, Espanha, Ediciones Polígrafa, S.A, 1988.

Albrecht Dürer, Gramercy Great Masters, New York-Avenel, Gramercy Books, 1994.

Leonardo - artist, inventor and scientist, Maria Costantino, Crescente Books, New Jersey, 1993.

Marc Chagall - 1887-1995 - Le peintre-poète, Ingo F. Walther/Rainer Metzger, Germany, Benedikt Taschen, 1990.

Marc Chagall, Werner Haftmann, Thames and Hudson, London. 1987.

Saber Ver a Arte Barroca, Juan-Ramón Triadó, SP, Martins Fontes, 1989.

Revistas e Jornais

Afinal, 18/02/86.

Apontamentos nº11 A Hora da Estrela - Fundação para o Desenvolvimento da Educação - FDE - S.P. 1992.

Art Dossier no. 4, Giunti Barbèra SpA – Firenze – Italy, luglio/agosto 1986.

Caderno de Crítica, publicação da Embrafilme, Ministério da Cultura, RJ, 09/ 1987.

Cahier Du Cinema, Marguerite Duras Les yeux verts, numéro 312-313, Paris, Éditions de l'Étoile, Juin 1980.

Cinema, no.1, RJ, Ed. Jorge Zahar, 1993/4.

Imagens, *Cinema 100 anos*, No. 5, ago/dez 1995, Publicação da Editora da Unicamp.

Revista Comunicação e Artes, no. 25, jan/jun/91.

Correio Brasiliense, RJ, 01/10/85.

O Globo, RJ, 02/10/85.

Jornal da Tarde, SP, 03/10/85.

Gazeta de Pinheiros, SP, 11/10/85.

O Estado de São Paulo, SP, 18/02/86.

_____, SP, 24/04/86.

Folha da Tarde, SP, 18/02/86.

_____, SP, 26/02/86.

A Folha de São Paulo, SP, 23/02/86.

_____, SP, 10/04/96.

_____, SP, 07/01/99.

The New York Times, NY, 18/05/86.

The New Yorker, NY, 23/02/87.

Le Devoir, Paris, 9/06/86.

APÊNDICES

SEQUÊNCIAS DO FILME A HORA DA ESTRELA

Seqüências	AÇÕES	Int/Ext/Dia/Noite/Sons	Duração
	CRÉDITOS INICIAIS	Ao som da Rádio Relógio	2m30s
Seq. 1	Macabéa na firma em que trabalha.	Int/dia/diálogo/sons ambientes	7m29s
Seq. 2	Macabéa atravessa a cidade e vai para a pensão.	Ext/dia/mús/sons do tráfego	8m45s
Seq. 3	Encontro de Macabéa com dona da pensão.	Int/diálogo/sons ambientes	10m05s
Seq. 4	O quarto das moças.	Int/noit/diálogo/sons ambientes	11m27s
Seq. 5	Noite nos arredores da pensão.	Exterior/noite	11m34s
Seq. 6	Uma noite no quarto das moças.	Int/noite /som da R. Relógio	13m25s
Seq. 7	Amanhecer nos arredores da pensão.	Ext/manhã/sons páss/galos	13m39s
Seq. 8	O despertar das moças.	Int/dia/diálogo/som da R.Relóg	15m42s
Seq. 9	Dia de trabalho : Macabéa observa Glória.	Int/dia/diálogo/sons ambientes	16m46s
Seq. 10	Glória e Macabéa almoçam.	Int/dia/diálogo/sons ambientes	18m50s
Seq. 11	Domingo no quarto das moças.	Int/dia/diálogo/mús. de rádio	20m48s
Seq. 12	Macabéa passeia de Metrô.	Ext/dia/diálogo/sons do trem	22m06s
Seq. 13	Fim de Domingo no quarto das moças.	Int/diálogo/som da R. Relógio	23m16s
Seq. 14	Macabéa, no bar, e o moço cego.	Ext/dia/buzin/tatear bengala	24m09s
Seq. 15	Macabéa, no Metrô, entre dois homens.	Ext/dia/diálogo/som do Metrô	24m58s
Seq. 16	Na cama, Macabéa, pulsa de desejo.	Interior/noite/tosse	26m07s
Seq. 17	Macabéa pede ao chefe para faltar ao serviço.	Int/dia/diálogo/miado/música	28m55s
Seq. 18	De folga, Macabéa dança em frente ao espelho.	Interior/dia/música	31m38s
Seq. 19	Macabéa mimetiza manequim de noiva.	Exterior/dia/música	32m17s
Seq. 20	Macabéa conhece um rapaz, no parque.	Ext/dia/diál/mús/som ambiente	37m55s
Seq. 21	Macabéa, no quarto, olha a chuva.	Int/noite/som chuva/trovões	38m08s
Seq. 22	Macabéa compra um batom.	Ext/dia/diálogo/som ambiente	38m34s
Seq. 23	Olimpico rouba o relógio do amigo, na fábrica.	Int/dia/som sirene/máquinas	39m43s
Seq. 24	Macabéa conta para Glória que conheceu um moço.	Interior/dia/diálogo	40m50s
Seq. 25	Macabéa encontra com Olimpico, no parque.	Ext/dia/diál/som ambiente	43m52s
Seq. 26	Glória queixa-se dos homens para Macabéa.	Interior/dia/diálogo	45m37s
Seq. 27	Olimpico fala de suas ambições para Macabéa.	Ext/dia/diál/som ambiente	48m32s
Seq. 28	Macabéa copia as curiosidades da Rádio Relógio.	Interior/noite/Rádio Relógio	49m17s
Seq. 29	As desastrosas conversas de Olimpico e Macabéa.	Ext/dia/diál/Sons ambientes	55m34s
Seq. 30	Glória, na cartomante, pede ajuda para casar.	Interior/dia/diálogos/música	58m11s
Seq. 31	Macabéa ouve <u>Uma Furtiva Lacrima</u> e chora.	Interior/noite/música	58m58s
Seq. 32	Macabéa passeia com Olimpico .	Ext/dia/diál/som do Metrô	1h01m08s
Seq. 33	A cartomante dá penitência para Glória.	Interior/dia/diálogo	1h03m42s
Seq. 34	Macabéa pede a Glória que dê um aviso a Olimpico.	Int/fim dia/diál/Máq. Escrev	1h05m27s
Seq. 35	Glória encontra Olimpico.	Int/ext/fim dia/idem/música	1h06m42s
Seq. 36	Olimpico telefona para Glória.	Ext/int/dia/diál/s. amb/sinos	1h07m55s
Seq. 37	Macabéa dorme e Glória e Olimpico namoram.	Int/ext/noite/música	1h08m58s
Seq. 38	Olimpico desfaz o namoro com Macabéa.	Ext/dia/diál/s.amb/música	1h15m35s
Seq. 39	Macabéa borra a boca de batom. Glória a convida para a festa de aniversário da mãe.	Interior/exteiro/diálogos/música	1h20m42s
Seq. 40	Macabéa vai à festa de aniversário da mãe de Glória.	Ext/dia/diál/Parabéns a Você	1h22m14s
Seq. 41	De volta ao quarto, Macabéa vomita tudo que comeu.	Interior/noite/diálogos	1h22m42s
Seq. 42	Sr.Pereira reclama dos serviços de Macabéa. Glória empresta-lhe dinheiro para ir à cartomante.	Interior/diálogos/música	1h25m16s
Seq. 43	Olimpico, pela cidade, com um bicho de pelúcia.	Exterior/dia/sons ambientes	1h25m32
Seq. 44	Macabéa vai à cartomante de táxi. Glória despacha Olimpico que lhe oferece o bicho de pelúcia.	Ext/int/dia/diálogos/música/sons ambientes	1h26m33s
Seq. 45	Macabéa consulta a cartomante. Olimpico, no banco da praça, com o bicho de pelúcia. A cartomante lê a sorte. Olimpico deixa o bicho em frente a pensão de Macabéa. A cartomante dá um destino a Macabéa.	Interior/exterior/dia/diálogos/música	1h34m06s
Seq. 46	Macabéa sai da cartomante, compra um vestido azul, é atropelada e morre.	Ext/dia/sons ambientes/ <u>O Danúbio Azul</u>	1h35m59s
Seq. 47	Macabéa e jovem louro correm.	Ext/dia/ <u>O Danúbio Azul</u>	1h36m49s
	CRÉDITOS FINAIS	Ao som de <u>O Danúbio Azul</u>	1h37m

QUARTO DAS MOÇAS ➡ NO FILME:

A Hora da Estrela-filme tem 12 seqüências narrativas que se passam no quarto de pensão que Macabéa divide com 3 outras moças. Transcrevo a seguir a decupagem que fiz da seqüência 13, a qual intitulei “Fim de Domingo no Quarto das Moças”. Esta seqüência conta 15 planos e tem duração de 1m10s.

O quarto é pobre e pequeno, quase sem espaço para circulação. Tem três camas paralelas, diferentes uma da outra, onde dormem as três Marias. A cama de Macabéa está colocada perpendicularmente às três. O quarto abriga ainda mesinhas, varais com roupas dependuradas, um pequeno fogareiro e uma pequena pia.

1. **Plano Próximo:** pequena mesa sobre a qual vê-se um rádio de pilha, uma garrafa de Coca-Cola vazia, uma caixa de remédio, um porta-níquel. A freqüência sintonizada no rádio é a Rádio Relógio – a rádio que pinga os segundo, dá hora certa e informações, sempre precedidas do habitual “você sabia que”.
2. **Plano Americano:** Macabéa está sentada na beira da cama sobre uma das pernas enquanto a outra pende para o chão. Passa cola em uma figura recortada. Levanta e cola essa figura na parede envidraçada onde a cabeceira de sua cama fica encostada. A figura de um carro luxuoso. Vêm-se outras figuras já coladas na parede, entre elas uma moça glamourosa anunciando um produto de beleza.
3. **Plano Médio:** Vêm-se duas moças: a da cama do meio e a da cama do canto. A moça da cama do meio está sentada no pé da cama e come de uma marmita. A outra lê um livro, sentada no canto superior da cama. Está encostada na parede e suas pernas estão dobradas. Os olhos da moça que come passeiam pelo quarto, na direção da cama de Macabéa que fica à sua frente.
4. **Leve Plongée Próximo:** A terceira moça está deitada, dormindo.
5. **Plano Frontal Próximo:** Pequena mesa em que está o despertador, marcando a hora anunciada pela Rádio Relógio. Nessa mesinha, também se vê uma pequena garrafa, uma camponesinha de louça branca, e um bule de louça pintada.
6. **Plano Americano:** Macabéa agora recorta outra figura. A Rádio Relógio continua dando informações.

7. **Plano Médio:** Novamente as duas moças: a que está comendo fala com Macabéa: “Tá ficando bonita tua parede, hein Macabéa?”. No fundo, a outra continua lendo.
8. **Plano Médio:** Contraplano de Macabéa, que apenas olha e sorri para a companheira.
9. **Plano Próximo:** A pequena pia do quarto, lascada e envelhecida, está com a torneira pingando gotas d’água. Sobre a pia há um copo com escovas de dente, um absorvente higiênico dobrado e uma outra peça de roupa que não se distingue – talvez uma calcinha.
10. **Plano Próximo:** A moça que lê, interrompe a leitura para olhar a capa do livro. Volta à leitura. A Rádio Relógio continua passando informações.
11. **Plano Americano:** Macabéa continua colando as figuras. Agora um galetto. Ouve-se o locutor da Rádio Relógio dirigindo-se ao ouvinte e propagando um livro de auto-ajuda.
12. **Plano Próximo:** A moça que está comendo dirige-se para a que lê: “Ô das Dores, por que você vira toda hora pra capa do livro, hein?”.
13. **Plano Próximo:** Contraplano de das Dores que olha para a companheira e responde: “Acho chato livro sem figuras. Esse não tem, então, olho pra capa, pra me lembrar.”.
14. **Plano Próximo:** De novo a mesinha, focalizando o rádio portátil, a Coca-Cola, a caixa de remédio e o porta-níquel.
15. **Plano Geral:** Tomada geral do quarto e das quatro moças, focando em primeiro plano Macabéa, que agora passa cola com os dedos em outra figura. Ouvem-se os sons dos segundo passando e a voz do locutor veiculando outra informação.

[illegible]

[illegible]

RAIZ Produções Cinematográficas Ltda.

Produção: A HORA DA ESTRELA

Direção: SUZANA AMARAL

Continuidade: ALBERTO GIECO

Ambiente:		quarto moças		INT.	EXT.	DIA	NOITE	FOLHA	SEQUÊNCIA
				X			X	237	
Data		Câmera		Objetiva		Diafragma		SOM	
24/1		Ami FC/5294		75		4			20
Dia Produção		Altura		Distancia		Filtro		MIDO	PIANO
17		0,90		1,20		-		X	4-A

AÇÃO e DIÁLOGO:

Detalhe mesinha de cabeceira de Ares.

[illegible]

[illegible]

MAIZ Produções Cinematográficas Ltda.

Produção: A HORA DA ESTRELA

Direção: SUZANA AMARAL

Continuidade: ALBERTO GIECO

Ambiente:			INT.	EXT.	DIA	NOIS	FOLHA	SEQUÊNCIA
<i>quarto Moças</i>			X			X	243	
Data	Câmera	Objetiva	Diafragma		SOM		PIANO	
<i>24/1</i>	<i>Am IC/5294</i>	<i>32</i>	<i>4</i>					
Dia Produção	Altura	Distancia	Filtro		MUDO		6	
<i>17</i>	<i>0,80</i>	<i>4 pés</i>	<i>—</i>		<i>X</i>			

Take	Copias	Metros	Tempo	Chassi	Rolo	Observações
1	1	120	12"	3	62	
2	2		11"	3	62	
3	3	70	9"	3	62	

AÇÃO e DIÁLOGO:

P.O.V. aparecida. Maca recorta anúncio de sabonete.

QUARTO DAS MOÇAS ➡ NO LIVRO :

Página 37: *"(...) agora sozinha, morava numa vaga de quarto compartilhado com mais quatro moças balconistas das Lojas Americanas. O quarto ficava num velho sobrado colonial da áspera rua do Acre entre as prostitutas que serviam a marinheiros, depósitos de carvão e de cimento em pó, não longe do cais do porto. (...) Rua do acre. Mas que lugar. Os gordos ratos da rua do Acre. Lá é que não piso pois tenho terror sem nenhuma vergonha do pardo pedaço de vida imunda"*

Página 38: *"Rua do Acre para morar, rua do Lavradio para trabalhar, cais do porto para ir espiar de Domingo (...). Tinha acesso de tosse seca de madrugada: abafava-a com o travesseiro ralo. Mas as companheiras de quarto: Maria da Penha, Maria Aparecida, Maria José e Maria apenas — não se incomodavam."*

Página 45: *"Todas as madrugadas ligava o rádio emprestado por uma colega de moradia, Maria da Penha, ligava bem baixinho para não acordar as outras, ligava invariavelmente para a Rádio Relógio, que dava "hora certa e cultura", e nenhuma música, só pingava em som de gotas que caem — cada gota de minuto que passava."*

Página 46: *"Nas frígidas noites, ela, toda estremecente sob o lençol de brim, costumava ler à luz de vela os anúncios que recortava dos jornais velhos do escritório. É que fazia coleção de anúncios. Colava-os no álbum. Havia um anúncio, o mais precioso, que mostrava em cores o pote aberto de um creme para pele de mulheres que simplesmente não eram ela."*

Página 49: *"Então, no dia seguinte, quando as quatro Marias cansadas foram trabalhar, ela teve pela primeira vez na vida uma coisa a mais preciosa: a solidão. Tinha um quarto só para ela. Mal acreditava que usufruía o espaço. E nem uma palavra era ouvida. Então dançou num ato de absoluta coragem."*

Página 50: *"Usufruía de tudo, da arduamente conseguida solidão, do rádio de pilha tocando o mais alto possível, da vastidão do quarto sem as Marias."*