

**UNIVERSIDADE DE SOROCABA**  
**PRÓ-REITORIA ACADÊMICA**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E CULTURA**

**João Batista Alvarenga**

**A *Cineliteratura* como comunicação literária e audiovisual:  
Lispector e Dourado sob olhar de Suzana Amaral**

**Sorocaba/SP**

**2010**

**João Batista Alvarenga**

**A *Cineliteratura* como comunicação literária e audiovisual:  
Lispector e Dourado sob olhar de Suzana Amaral**

**Dissertação apresentada à Banca Examinadora do programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Universidade de Sorocaba, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Comunicação e Cultura.**

**Orientador:**

**Profº Dr. Paulo Braz Clemencio Schettino**

**Sorocaba/SP**

**2010**

**João Batista Alvarenga**

**A *Cineliteratura* como comunicação literária e audiovisual:  
Lispector e Dourado sob olhar de Suzana Amaral**

**Dissertação aprovada como requisito parcial para  
obtenção do grau de Mestre no Programa de Pós-  
Graduação em Comunicação e Cultura da  
Universidade de Sorocaba.**

**Aprovado em:**

**BANCA EXAMINADORA:**

---

**Pres.: Profº Dr Paulo Braz Clemencio Schettino  
UNISO - Universidade de Sorocaba**

---

**1º Exam.: Profª Drª Helena Bonito Couto Pereira  
Universidade Presbiteriana Mackenzie**

---

**2º Exam.: Profº Dr Osvando José de Morais  
UNISO-Universidade de Sorocaba**

## RESUMO

A pesquisa que resultou nesta dissertação teve como objetivo desenvolver investigações sobre a transposição da linguagem escrita para a linguagem do audiovisual, centradas nas obras literárias: “A Hora da Estrela”, de Clarice Lispector e “Uma Vida em Segredo”, de Autran Dourado, adaptadas para o cinema pela cineasta Suzana Amaral. A análise comparativa acentuou a importância do livro como ferramenta dos *media* e o papel da *cineliteratura* como instrumento de difusão de obras clássicas da literatura como cultura de massa operada pelo Cinema. Ao abordar os pontos convergentes e divergentes entre duas personagens genuinamente brasileiras, buscou-se estudar aspectos ligados às características intrínsecas das personagens centrais das duas obras: Macabéa, de “A Hora da Estrela”, e Prima Biela, de “Uma vida em segredo”.

Forçoso voltar também atenção especial para a problemática da dificuldade de comunicação, situação que se faz presente em ambas as personagens. Atentou-se para as devidas distâncias – tempo e espaço –, visto a personagem de Lispector ser nordestina (embora ela afirme, inoricamente, numa das passagens do romance: “*sou nortista, porque baiano é macumbeiro*”), enquanto a de Dourado, mineira, em todos os sentidos de “ser” e “estar” neste mundo.

Assim, esta abordagem analisou os enfoques regionais, tanto do jeito nordestino e perdido de ser de Macabéa e da mineirice de Prima Biela, observando aspectos curiosos: se nelas teriam ocorrido ou não as trocas culturais. Acrescentando ainda as rejeições que as duas personagens teriam sentido, em sua pele, no novo *habitat* ao qual tentaram pertencer, visto que migração e desenraizamento são a marca preponderante dos romances modernistas, onde o indivíduo é diluído na nova sociedade, havendo uma despersonalização do migrante.

Palavras-chave: Cineliteratura. Comunicação. Culturas Trocas culturais. Sentimentos.

## ABSTRACT

The research that resulted in this dissertation aimed to investigate the passage from written to audiovisual language based in two literary works: "The Hour of the Star" by Clarice Lispector and "A Hidden Life" by Autran Dourado, both adapted for the screen by director Suzana Amaral. The comparative analysis highlighted the importance of the book as a tool for the media and the role of "cine-literature" as a medium for the diffusion of classic works of literature as mass culture operated by the Cinema. By addressing the similarities and differences between two genuinely Brazilian characters, we aimed to examine the aspects related to the intrinsic features of both central characters of the two works: Macabéa, from "The Hour of the Star" and Cousin Biela, from "A Hidden Life". We must pay attention to the communication issues present in both characters. Looking from a proper distance – time and space –, due to the fact that the character of Lispector's book is a Northeastern woman (though she claims, in an attitude full of prejudice, in one of the passages from the novel: "*I come from the North, because Bahia inhabitants are Macumba followers*"), while the character of Dourado's book is "mineira", in all senses of "being" and "standing" in this world. This analysis examined regional approaches, both from the Northeastern and absentee behavior of Macabéa and the "mineirice" of Cousin Biela, aiming to highlight curious aspects: if cultural exchanges would have occurred or not in them. We should also add the rejections both characters felt themselves in the new habitat to which they tried to belong, due to the fact that migration and exile are the leading features of modernist novels, where the individual is diluted into the new society, with depersonalization of the migrant.

Keywords: Cine-literature. Communication. Cultures. Cultural exchanges. Feelings.

## RESUMEN

El análisis que ha resultado en esta disertación intentó desarrollar investigaciones sobre la transposición del lenguaje escrito al lenguaje audiovisual, centradas en dos obras literarias: "La hora de la estrella", de Clarice Lispector y "Una vida secreta" de Autran Dourado, adaptadas a la pantalla por la directora Suzana Amaral. El análisis comparativo pone de relieve la importancia del libro como una herramienta de los medios de comunicación y el papel de la "cine-literatura" como un medio de difusión de obras clásicas de la literatura en tanto que cultura de masa operada por el Cine. Al abordar las similitudes y diferencias entre dos personajes genuinamente brasileños, se trató de analizar los aspectos relacionados con las características intrínsecas de los personajes centrales de las dos obras: Macabéa, de "La hora de la estrella" y Prima Biela, de "Una vida secreta". También debemos poner atención al problema de las dificultades de comunicación, una situación que está presente en ambos personajes. Mirando a la distancia adecuada – tiempo y espacio – ya que el personaje de Lispector es una mujer de la parte Nordeste del país (aunque ella afirma, de forma discriminada, en un pasaje de la novela: "yo soy de la parte Norte del país, porque los habitantes de Bahia son seguidores de Macumba"), mientras que el personaje de Dourado, es "mineiro" en todos los sentidos de "ser" y "estar" en este mundo. Este análisis ha considerado el enfoque regional, tanto del modo de ser perdido y del Nordeste de Macabéa y de la "mineirice" de la Prima Biela, tomando nota de los aspectos curiosos: se los intercâmbios culturales se han producido o no en ellos. Debemos decir, además, que los dos personajes han sentido en su piel el rechazo en el nuevo hábitat al que han estado tentados a pertenecer, porque la migración y el desarraigo son la marca principal de la novela modernista, donde el individuo se diluye en la nueva sociedad, con una despersonalización de los migrantes.

Palabras clave: Cine-literatura. Comunicación. Culturas. Intercambios culturales. Sentimientos.

## **Dedicatória**

Dedico este trabalho aos meus filhos João Alfredo e Luiz Antônio, e à minha esposa, Maria Rita Terra Alvarenga, pelo carinho, compreensão e paciência que tiveram, ao longo da trajetória de minha pesquisa do mestrado, principalmente nos momentos em que me vi obrigado a abrir mão da convivência e do lazer vividos juntos, em decorrência da necessidade de leituras e produção de textos.

## **Agradecimentos**

Agradeço, com toda a minha sinceridade, ao meu orientador Prof<sup>o</sup> Paulo B. C. Schettino, fundamental nos aconselhamentos necessários para que este texto pudesse traduzir de forma eficaz o resultado de uma pesquisa que estivesse à altura dos nomes de Clarice Lispector, Autran Dourado e Suzana Amaral.

Essas palavras também são dirigidas ao Prof<sup>o</sup> Osvando J. de Moraes, coordenador do curso de Mestrado em Comunicação e Cultura da Uniso, que sempre esteve presente, nos momentos mais críticos da minha jornada, não só como o excelente professor que é, mas como um amigo. Alguém que terá sempre minha gratidão, inclusive por colocar à minha disposição toda a sua biblioteca particular. Foram leituras que enriqueceram minha pesquisa.

Também, jamais, poderia esquecer de agradecer, pela sua gentileza em ler com espírito crítico a minha dissertação, à Prof<sup>a</sup> Helena Bonito Couto Pereira, e por sua sinceridade em indicar os pontos do trabalho merecedores de maiores reflexões.

Outro nome relevante para meu percurso acadêmico foi o do Prof<sup>o</sup> Maurício R. Gonçalves, pois, graças às suas aulas pude dar maior coesão ao meu texto.

Entre aqueles que acreditaram na minha caminhada, destaca-se o nome do Prof<sup>o</sup> Oscar Fonseca Vieira, a quem sou muito grato, tanto a ele quanto à sua família, bem como aos amigos do Objetivo Sorocaba. Incluo entre as testemunhas desta jornada, o nome da Prof<sup>a</sup> Sidnei Silva, diretora do Colégio Politécnico de Sorocaba, a quem também sou agradecido, bem como a todos os professores integrantes dessa instituição, que acompanharam de perto o meu caminhar.

Fica meu reconhecimento à Fundação Ubaldino do Amaral (FUA), pelo apoio profissional recebido.

E, para finalizar, expresso a Deus meu carinho, pois sua mão amiga guiou-me até aqui.

**João Batista Alvarenga**



## SUMÁRIO

<b>1. PRÓLOGO .....</b>	<b>10</b>
<b>2. A COMUNICAÇÃO E O PRELÚDIO DA PALAVRA – COMUNICAÇÃO, CULTURAS E BENS SIMBÓLICOS: UMA BREVE REFLEXÃO .....</b>	<b>18</b>
<b>3. O PRELÚDIO DO OLHAR – UM ENREDO DE IMAGENS .....</b>	<b>40</b>
<b>4. A CINELITERATURA – PALAVRA E IMAGEM: UM POSSÍVEL DIÁLOGO.....</b>	<b>86</b>
<b>5. CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>112</b>
<b>6. REFERÊNCIAS .....</b>	<b>115</b>
<b>7. ANEXOS .....</b>	<b>121</b>

## 1 – PRÓLOGO

Este texto tem como escopo analisar a transposição de duas obras literárias para a linguagem cinematográfica, a fim de observar três aspectos que consideramos relevantes: 1º – O ‘casamento’ da literatura com o cinema pode ou não ser um caminho para a produção literária chegar ao grande público; 2º - Como a mulher tem sido representada na literatura e no cinema; 3º - Se o diálogo entre literatura e cinema pode ser chamado de “cineliteratura”. E, por fim, as teorias existentes e os autores que tratam da “cineliteratura”, que entendemos como o estudo dos filmes cinematográficos originados de textos literários preexistentes.

Para desenvolver essa linha pensamento, de forma pragmática, escolhemos duas novelas, “A Hora da Estrela”, de Clarice Lispector e “Uma vida em segredo”, de Autran Dourado. A escolha desses dois produtos-textos se deu pelo fato de que, guardadas as devidas singularidades, apresentam semelhanças entre si, ao narrarem a vida de duas personagens problematizadas pela incapacidade de se comunicarem plenamente e que são rejeitadas pelo grupo social no qual se encontram.

Estamos nos referindo à nordestina Macabéa, personagem de Clarice Lispector, e a tipicamente mineira Prima Biela, de Dourado. Outro fator preponderante para que direcionássemos nossa atenção a essas duas obras: ambas foram adaptadas para o cinema pela cineasta Suzana Amaral, tendo como *feeling* a mesma linha de tensão existente entre o seu olhar feminino sobre o mundo masculinizado, em um claro confronto entre a comunicação aparente das coisas tangíveis e a não-comunicação, dentro dos intangíveis sentimentos. Situação ímpar que impossibilita as chamadas trocas culturais entre as personagens e o tecido social, por se tratarem de mundos diferentes, pessoas diferentes, e de culturas diferentes, vivendo no mesmo espaço social.

Portanto, este é o nosso objeto de estudo, a fim de observar os pontos convergentes e divergentes dessas duas personagens brasileiras presentes nos dois textos e nos dois filmes, e o possível diálogo que há entre esses produtos estéticos simbólicos. No primeiro capítulo, fazemos uma reflexão sobre os conceitos de comunicação, cultura, literatura e cinema. Ao discutir a produção cultural, tanto em termos literários quanto em questões do audiovisual, nosso propósito não é esgotar o assunto, mas observar o quanto a comunicação de massa tem contribuído para aproximar ou afastar as pessoas, numa sociedade cada vez mais individualizada. E, assim, procuramos entender que transformações a cultura sofreu a partir do advento da 'indústria cultural'.

Todavia, observamos que, embora este texto seja produto resultante do curso de mestrado em Comunicação e Cultura, não temos, aqui, a pretensão de fazer uma abordagem de todas as teorias que tratam do advento da comunicação como produto de massa. Isso para evitar a repetição acadêmica, uma vez que todos aqueles que se propõem a estudar comunicação, necessariamente passam pelo exercício de rever tais teorias. Devido à extensão do assunto estaríamos a nos desviar do objetivo de nossa pesquisa. Dessa forma, acreditamos que há muitas abordagens do gênero e nosso objeto é tratar a literatura e o cinema como produtos da comunicação e não algo dissociado disso.

No entanto, nos interessa pensar a cultura como propriedade coletiva de uma nação ou aquilo que, segundo o dizer do pensador russo Lúri Lotman, é o conjunto de signos, hábitos, crenças e histórias, num processo que passa longe da hereditariedade genética.

Assim, olharemos para a literatura como produto de criação intelectual reflexiva, posto que a produção literária, no dizer de muitos teóricos, tem a função de humanizar o homem e, ao mesmo tempo, torná-lo um ser pensante (COMPAGNON, 2001, p. 35 - 36). Quanto ao cinema, interessa-nos uma linha de pensamento que não priorize o audiovisual apenas como diversão; mas o veja como uma possibilidade de propiciar maior visibilidade à produção literária, a partir da *cineliteratura* ou o casamento da literatura com o cinema.

Desse modo, como ponto de partida dessa discussão, procuramos estabelecer uma possível tessitura entre os pensamentos do filólogo Antônio Houaiss (1991, p.8) e a escritora Clarice Lispector, pois se no dizer de Houaiss, a comunicação é inerente ao homem, a palavra para Clarice é a ferramenta da comunicação, embora Macabéa seja incapaz de entender o sentido denotativo ou conotativo das palavras, quando chega a indagar a sua amiga Glória para que **serve** a palavra felicidade. Portanto, interessa-nos a palavra revestida de pureza não só como instrumento do processo de comunicação *mediatizado* ou não, mas como a amálgama formadora do conceito de cultura atávica, nascido, segundo voz corrente entre muitos estudiosos, a partir do reconhecimento da morte como agente formador dessa mesma cultura.

Desse modo, a fim de aprofundarmos um pouco mais nossa discussão sobre comunicação, cultura e sociedade, elegemos a abordagem que o sociólogo Muniz Sodré faz sobre comunicação e o uso de seus produtos numa sociedade *mediatizada* como um ponto de referência para avançarmos em nossa análise. Em Sodré, chamou-nos a atenção o fato dele deixar claro que há, na sociedade acadêmica, um paradoxo a respeito da definição do termo 'comunicação'. Isso porque, para ele, o vocábulo em questão precisa ser redefinido neste século, afinal, no seu entender, há uma visível confusão, quando o assunto é comunicação, principalmente no que tange à demarcação conceitual de tal palavra que, no nosso entender, por ser quase polissêmica, abarca vários sentidos 'e nem sempre se sabe bem do que se fala' (SODRÉ, 2001, p. 11). Nesse contexto, o autor é taxativo:

Diz-se comunicação quando se quer fazer referência à ação de pôr em comum tudo aquilo que, social, política ou existencialmente, não deve permanecer isolado. Isso significa que o afastamento originário criado pela diferença entre os indivíduos, pela alteridade, atenua-se graças a um lado formado por recursos simbólicos de atração, mediação ou vinculação. (p.11)

Nesse aspecto, a título de exercício especulativo, podemos conjecturar que, talvez essa dificuldade que boa parte da academia tem em delimitar se comunicação é uma ciência ou uma mera condição inerente ao homem, como

bem afirma Houaiss, explique-se pela fala de Luiz Martino, quando questiona se há poucas ou muitas teorias sobre esse campo do conhecimento humano. Quanto a essa linha de questionamento, Martino (2007) não economiza ironia ao dizer, em bom português, que há uma crença equivocada de que existem muitas teorias sobre comunicação, mas não existe, ainda, (no seu entender) a disciplina ‘comunicação’ (no sentido acadêmico do termo) “comunicação – que resume o ‘estado da arte’ nesta matéria”, porque as próprias faculdades não assumem abertamente essa questão (p. 38).

Dessa forma, ao abordar a problemática da comunicação, principalmente no que toca a comunicação de massa, torna-se inevitável discutir, também, a cultura numa sociedade de consumo, principalmente pelo aspecto de sua hibridização que, no dizer de Nestor Canclini (2006, p.21), ‘os processos *globalizadores* acentuam a *interculturalidade*’, e evidenciaram a perda da noção de identidade nacional, principalmente em países da América Latina, onde a presença de elementos culturais estrangeiros é evidente, fazendo crer, equivocadamente, que aquilo que vem de fora, o importado – em tese – é mais valioso ou foi melhor elaborado, numa atitude quase inocente de só valorizar o exterior e reconhecer pouco o interior.

Para Canclini, tal postura de ‘dominado cultural’ é um desastre, porque a decantada globalização, modismo que foi propalado, aos quatro cantos do planeta, pelos *media*, a partir dos anos 90, como redenção dos países emergentes, via inclusão ao ‘admirável mundo do consumo’, no fundo, representou um retrocesso. No entender desse pensador, as ‘maravilhas’ tecnológicas advindas da quebra de barreiras entre os países, apenas evidenciaram as condições miseráveis de alguns países latinos, cuja modernidade chegou tardiamente.

Quanto a isto, o autor enfatiza que esse processo não só gerou a *mestiçagem* como contribuiu para a segregação dos povos e, também, intensificou as desigualdades sociais. Esse pensamento, de certa forma, entre em rota de colisão com as teses do poeta inglês T.S. Eliot, que defende uma visão mais conservadora e elitista de cultura, como se ela fosse algo mais refinado, no

sentido britânico de ser, em detrimento às manifestações culturais que extrapolem os limites da Inglaterra. Isso evidencia que, aos olhos do poeta, a cultura alheia não passa de ‘folclore’, situação evidenciada pelo professor-doutor Milton Santos (2000, p. 41) em suas críticas à globalização.

O conservadorismo de Eliot fica muito nítido no prefácio assinado por Nelson Ascher (1988, P. 15) para a edição brasileira de “Notas para uma definição de cultura”, ao destacar as seguintes palavras de Eliot: “O livro é passível de crítica mais dura no que diz respeito aos seus desníveis, seus altos e baixos”, por sua visão um tanto maniqueísta e aristocrática de cultura.

Essa inquietação de Ascher, associada à reflexão de Martino sobre a existência ou não das teorias relativas à comunicação e o reconhecimento desta como ciência social, nos remete um dos objetos de nossa problemática: se há ou não uma **cineliteratura** atuante em nossa sociedade. Devemos entender *cineliteratura* como um processo advindo da transposição de obras literárias, clássicas ou não para o cinema. Outra questão também nos preocupa: a adaptação da nossa literatura (leia-se Machado de Assis, Graciliano Ramos, Guimarães Rosa, Autran Dourado, Clarice Lispector) para o audiovisual contribui para despertar nas novas gerações o gosto pelo que consideramos a boa literatura?

Cabem-nos outros questionamentos: esse processo tecnológico que funde linguagem escrita à visual ajuda a ampliar o quadro de leitores de obras de ficção? Ou tais produções são encaradas como mera diversão? A exemplo dos livros, a *cineliteratura* também faz o público pensar? São essas questões que pretendemos discutir ao longo deste trabalho.

Antes, porém, fazemos uma observação: embora tenhamos, na indústria cinematográfica nacional, a adaptação de várias obras para o cinema, o campo teórico sobre o casamento do cinema com a literatura, no nosso entender, parece pouco difundido no país. Aliás, a exemplo da questão levantada por Martino sobre as teorias relativas à comunicação, nem é possível dizer que a *cineliteratura* é uma ciência, devido à exiguidade de textos e autores que se ocupam dessa questão. Se no caso da comunicação sobram teorias, não se pode dizer o mesmo

quando à *cineliteratura*, pois entendemos também que tal processo não é uma ciência, mas produto da própria indústria cultural. Pelo que apuramos, em nossa pesquisa, Osvando J. de Moraes foi um dos que tratou da transposição do texto literário para o audiovisual, ao analisar a migração de Guimarães Rosa para o mundo da imagem, mas seu objeto de estudo foi a televisão e não o cinema (MORAIS,2000).

Portanto, essa questão é justamente um aspecto que nos propomos, neste trabalho, tentar definir o que vem a ser – de fato – a *cineliteratura*, assunto que tratamos ao longo desta abordagem. Nesse aspecto, no Primeiro Capítulo, direcionamos nossa atenção ao arcabouço teórico sobre comunicação, cultura e sociedade. Além disso, olhamos também para literatura como produto dessa comunicação. Com base nas teorias de Thompson, tratamos, também, do choque cultural que as personagens (Macabéa e Prima Biela) vivenciam, ao tentarem se ajustar ao novo *habitat*, em suas condições de migrantes.

Nesse mesmo capítulo, direcionamos uma atenção especial à linguagem cinematográfica, com foco no texto narrativo clássico, a chamada *decupagem* hollywoodiana, à luz das teorias de Ismael Xavier, Eduard Hall, Janet Wolf e Robert Stam. Este último aborda a questão do *eurocentrismo* dentro do cinema. Com base nessas teorias, traçamos também um breve histórico sobre a evolução da linguagem cinematográfica, das primeiras formulações a firmar-se como indústria do entretenimento. Tivemos como referencial teórico as falas de Antônio Costa e José Carlos Avellar, que embasaram nossas pesquisas à luz da academia.

No Segundo Capítulo, tratamos de um assunto que se afina diretamente com a nossa pesquisa: a representação da mulher no cinema, numa análise dos filmes “A Hora da Estrela” e “Uma vida em segredo”, ambos extraídos da literatura brasileira e dirigidos por Suzana Amaral, à luz do pensamento de Laura Mulvey que, nos anos 70, escreveu um extenso ensaio sobre essa questão (MULVEY, 1970). Também demos ênfase à fala de Maurice Blanchot sobre a presença da morte na sociedade e também na literatura e no cinema. Essas análises encontraram respaldo nas teses de Antoine Compagnon, ‘sobre a morte do autor’

e também no ensaio de Aldo Vannucchi sobre “o não-ser” de Macabéa (VANNUCCHI, 2007).

No Terceiro Capítulo, analisamos o diálogo que existe entre o cinema e a literatura, dois bens simbólicos que se complementam, sendo o cinema uma espécie de vitrine para a literatura. Nesse campo, direcionamos nossa atenção para a transposição dos textos literários para o cinema, numa clara composição entre a palavra e a imagem, tendo com escopo a chamada ‘cineliteratura’, ou seja, produções literárias que se tornaram produções cinematográficas. Assim, focamos os filmes de Suzana Amaral, “A Hora da Estrela”, extraído da obra de Clarice Lispector e “Uma vida em segredo”, adaptado do romance homônimo de Autran Dourado. Nesse contexto, observaremos, também, o processo de produção dessa cineasta que, mesmo avançada em seus anos de vida, mantém-se ainda na ativa. Seus filmes, extraídos da literatura, são obras refinadas que ainda não receberam a devida atenção do público, embora os prêmios internacionais confirmem seu talento, além de responder pelo lançamento de atrizes jovens que, apesar da inexperiência com o processo de filmagem, acabam consagradas, como ocorreu com Marcélia Catarxo (Macabéa) e Sabrina Greve (Prima Biela).

Procuramos, ainda, analisar a questão de como a cineasta se relaciona com o texto original, como ela trabalha o roteiro até chegar às filmagens e ‘construção’ dos personagens, ao partir da própria obra literária, a quem ela procura ser o mais fiel possível para não fugir da essência do texto original. Outro aspecto que nos chamou a atenção foi a presença dos pobres na literatura e no cinema nacional, a partir da leitura de ensaio do professor Alfredo Bosi sobre a questão da migração nordestina, assinalada por ele, já a partir de “Vidas Secas”, da década de 30.

Chamou-nos a atenção o tratamento que a cineasta dispensou ao desfecho das duas narrativas, em que a morte se insere, no dizer de Maurice Blanchot, como uma entidade ou uma personagem a mais na história. Nas obras escritas, tanto a morte de Macabéa quanto de Prima Biela assinalam um momento de extrema tensão e delicadeza ao mesmo tempo. Pudemos perceber que Suzana Amaral cuidou desses dois momentos para produzir filmes sensíveis que trazem



ao público a história de duas moças, na verdade, anti-heroínas, que tem em comum a aparente dificuldade de comunicação e de adaptação ao novo meio ao qual chegaram. Situação que, em tese, estamos sujeitos, principalmente quando nosso ambiente de origem nos rejeita. O resultado satisfatório dá visibilidade às duas obras, a fim de que para as futuras gerações Clarice ou Dourado, sejam revisitados, ao menos pelo olhar de Suzana Amaral.

## 2. A COMUNICAÇÃO E O PRELÚDIO DA PALAVRA COMUNICAÇÃO, CULTURAS E BENS SIMBÓLICOS: UMA BREVE REFLEXÃO

### 2.1 A comunicação na ordem do dia

Temos a impressão de que nunca a sociedade se ocupou tanto em repensar os processos de comunicação sob vários ângulos, como tem ocorrido, neste século, em que nos confrontamos com mundo pós-industrializado cada vez mais tecnológico, em que a informação chega cada vez mais rápida às pessoas, via uso da rede mundial de computadores. Estamos num tempo em que os sistemas de telecomunicação simplesmente romperam a barreira espaço/tempo. Os telefones celulares, as TVs de plasma, os *Ipodes* e todos os recursos tecnológicos que são colocados à disposição dos usuários para que se comuniquem cada vez mais e da melhor forma possível. Todavia, os avanços no campo da informática e da telecomunicação, ao mesmo tempo em que surpreendem, têm concorrido de forma desigual com o ser humano. Quem nos chama a atenção para essa questão é Muniz Sodré (2001, p. 7), ao destacar que a sociedade vivencia o apogeu da *mediatização*, “processo de articulação do funcionamento das instituições sociais com os meios de comunicação”. Além disso, o autor salienta ainda que há, no meio acadêmico, um paradoxo a respeito da definição do termo ‘comunicação’. Isso porque, para ele, o vocábulo em questão precisa ser redefinido, afinal, no seu entender, há uma visível confusão, quando o assunto é comunicação, principalmente no que tange à demarcação conceitual de tal palavra que, no nosso entender, por ser quase polissêmica, abarca vários sentidos “e nem sempre se sabe bem do que se fala”. Nesse contexto, o autor é taxativo:

Diz-se comunicação quando se quer fazer referência à ação de pôr em comum tudo aquilo que, social, política ou existencialmente, não deve permanecer isolado. Isso significa que o afastamento originário criado pela diferença entre os

indivíduos, pela alteridade, atenua-se graças a um lado formado por recursos simbólicos de atração, mediação ou vinculação. (p.11)

Para Sodré, há até mesmo a necessidade de ‘reinventar’ o sentido de cultura para entendê-la como resultado não mais de um ato isolado, mas fruto de uma nova dinâmica social que coloca o indivíduo em confronto com novas linguagens e sistemas *comunicacionais*. (p. 11). Isso se deve em decorrência de uma muta o na ‘língua’, situa o que o autor identifica como sendo um conjunto de formas constituídas de expressão simbólica para uso na sociedade. (p. 11).

Nessa abordagem, podemos inferir, sobre a visão de Sodré, que a linguagem assegura a a o comunicativa, diante de um processo que está em constante transforma o, não são no contexto social, mas na própria produ o artística, leia-se literatura, que possui uma linguagem específica, a exemplo do que também ocorre com o cinema. Porém, não essas linguagens não são est ticas estanques, isso em decorrência das vanguardas européias do início do século passado em que, no dizer de alguns teóricos, se ‘reinventou’ o fazer artístico.

Todavia, retomando a questão da comunica o, podemos dizer que tal assunto não se limita apenas a uma mera *conceitualiza o* daquilo que entendemos por ato de comunicar uma mensagem ou a o que possibilite ou não as evidentes trocas culturais, no sentido mais amplo da expressão. Não, para Sodré o termo em questão   de largo espectro e de uso variado e até mesmo equivocado. Esse posicionamento crítico corrobora com a visão de Luiz Martino, árduo defensor da tese que há nisso uma confusão até mesmo sobre as teorias em voga que tentam classificar a comunica o na sociedade contemporânea, pontificando-a ora como uma ciência ora um ato meramente expressivo inerente ao homem, no dizer de Antônio Houaiss:

a comunica o está para homem assim como o homem está para a comunica o e que a evolu o que vislumbramos, atualmente, tão tangível em todos os sentidos, s  realmente se tornou possível porque os homens primordiais – em um determinado momento do processo evolutivo – perceberam que a palavra era a principal ferramenta de um processo comunicativo que estava apenas começando. (p.11).

Aliás, Martino (2007, p. 38) não economiza ironizas ao dizer, em bom português, que há uma crença equivocada de que existem muitas teorias sobre comunicação, mas não existe, ainda, (no seu entender) uma efetiva disciplina comunicação (no sentido acadêmico do termo) que a trate como uma ciência e não apenas como o desdobramento das demais ciências sociais, como por exemplo, a Sociologia. “Comunicação – que resume o estado da arte nesta matéria”, porque as próprias instituições acadêmicas, públicas ou particulares, não assumem abertamente essa problemática e tratam-na de forma ambígua.

De certo modo, essa problemática sobre o conceito de comunicação na sociedade atual pode parecer um tanto inócuo para o homem comum dos grandes centros urbanos, pois no entender de Charles Steinberg, (1972, p. 18) a comunicação tem a função primordial de evitar a solidão frustrante do isolamento, além de satisfazer suas necessidades de desejos. A fala desse pensador é pragmática e, ao dizer que a comunicação é um processo social e ‘padroniza’ o meio para o indivíduo, de certa forma, Steinberg não traz nenhuma novidade ao seio da academia, porque sua fala se afina categoricamente com a maioria dos mortais (letrados e iletrados) e muitos dos quais nem sequer estudaram os processos de comunicação. Ou não se interessam por isso, uma vez que para, muitos, o ato de se comunicar é tão somente um processo natural da espécie humana.

Talvez, fazendo uma conjectura, tais teorias nem produzissem algum efeito em Macabéa e Prima Biela, duas personagens rústicas dos livros “A Hora da Estrela”, de Clarice Lispector, de 1977 e “Uma vida em segredo”, de Autran Dourado, de 1964, que são um dos objetos de nossa análise. Por que esse pensamento nos ocorreu? É simples: as duas personagens em questão apresentam uma semelhança entre si, pois ambas são incapazes de se comunicarem plenamente e, portanto, sentem-se rejeitadas pelo tecido social.

Desse modo, são essas duas senhoras agrestes que nos acompanharão nesta reflexão sobre comunicação e cultura com um olhar mais direcionado à literatura e ao cinema, manifestações artísticas que possuem linguagens próprias, com territórios bem definidos e que, de certa forma, em um dado momento,

entrecruzam-se para moldar um produto-filme saído justamente do universo da escrita. Aliás, é a escritura de Dourado e Lispector que nos impeliu para este trabalho, pois se trata de dois autores que se ocuparam das palavras com muita propriedade.

O professor Alfredo Bosi (1986, p. 481) escreveu em 1964, possuir Dourado, em “Uma vida em segredo”, a refinada arte de narrar. Olga de Sá (2000, p. 216) salienta que autora de “A Hora da Estrela” era movida por uma ânsia de exprimir sensações. Diante desse enfoque, é possível inferir que a escritora entregou-se ao ato de contar a história de Macabéa numa forma de prolongar a vida, pois consta ter ela escrito a sua novela quando já estava com câncer, doença que a vitimou em 1977. Além disso, por diversas vezes, Clarice chegou a afirmar que escrevia para não morrer.

Embora haja, entre um texto e outro, um hiato de trezes anos, os autores em questão souberam captar em palavras o universo miudinho de suas personagens humanas que são órfãs, desajeitadas e excluídas do tecido social. Assim, iniciamos esta dissertação mais com questionamentos do que com respostas, porque a exemplo de Clarice Lispector (1984, p. 17), enquanto tivermos perguntas e não houver respostas, continuaremos investigando.

Mas, retomando o enfoque relativo às teorias da comunicação, podemos dizer que a fala de Steinberg sobre a função do ato de se comunicar, vem ao encontro da nossa investigação e se torna elucidativa, quando diz que barreiras semânticas podem inibir ou criar uma linha de tensão que até mesmo venha a impossibilitar a comunicação. Como exemplo, ele cita as diferenças regionais no interior de um determinado país.

Aliás, é justamente o que ocorre com as duas personagens que estamos analisando, pois pelo fato terem vindo de outra região do Brasil, sentem-se ‘estrangeiras’ em seu próprio país. No caso específico de Macabéa, uma nordestina que tenta adaptar-se ao ritmo da vida carioca e que se desculpava ‘por não se achar muito gente’ (p. 56). A essa personagem fugia-lhe até mesmo sentido das palavras mais simples, pois chega a indagar a sua amiga Glória, que trabalha no mesmo escritório que ela, para que serve a palavra felicidade.

No fundo, a situação fica mais crítica quando nos referimos à Prima Biela, uma mineira criada com o pai ermitão, na “Fazenda do Fundão”, que nem sequer chega a externar suas emoções, mas apenas ruma seus sentimentos. “[...] *Prima Biela se transformava, ou melhor – regredia a um ponto passado, voltava a um desenvolvimento natural que fora interrompido [...] Prima Biela volta a ser o que era*” (DOURADO, 1964, p.107), porém, ela sentia-se incapaz de sentir-se bem à mesa, junto à família de Prima Constança, com que foi morar, depois da morte de seu pai, para as refeições mais simples:

Os momentos mais difíceis eram na mesa, quando se juntava com a família. Primo Conrado na cabeceira, os meninos defronte, ela entre Marzília e Constança. Não dizia outra pergunta de Constança. Olhava como prima Constança comia, como segurava os talhares, como levava a comida à boca. Procurava imitá-la, se atrapalhava... (p. 47)

## 2.2 Choque cultural

Porém, antes de partirmos em definitivo para uma análise dessas duas obras literárias que foram transpostas para o cinema pela cineasta Suzana Amaral (produções cinematográficas que serão focadas no segundo e terceiro capítulos), retomamos nossa reflexão sobre comunicação e sociedade. Para isso, as abordagens de John Thompson são elucidativas e contribuem para uma análise das chamadas trocas culturais, a partir da interação com o meio, algo que não se evidencia tanto em *Macabea*, de “A Hora da Estrela”, quanto em *Prima Biela*, de “Uma vida em segredo” – nos livros e nos filmes. No fundo, o que Clarice Lispector, Autran Dourado e Suzana Amaral nos mostram é um verdadeiro choque cultural, pois, em tese, são culturas aparentemente diferentes interagindo no meio social. Mas, retomando Thompson, notamos que ele dispensou especial atenção ao surgimento da comunicação de massa na sociedade industrial. Esse processo foi desencadeado pela impressão de jornais, a partir da segunda metade do século XIX, e pelo advento das ondas de radiodifusão, no começo do século passado. Segundo esse autor, tais mídias alteraram os costumes da sociedade,

principalmente no que tange às interações e a possibilidade de acesso às informações. Para ele, a *mediatização* da sociedade “[...] *teve um impacto profundo no tipo de experiências e nos padrões de interação, característicos das sociedades modernas*” (THOMPSON, 1995, p. 285).

Esse pensamento evidencia que, a partir daquele momento, a comunicação de massa começou a ganhar espaço na sociedade e toda informação, a partir de então, é creditada aos veículos de massa – antes o rádio, depois o cinema, mais tarde a TV – e, agora, a Internet. Isso sem falar na associação dessas mídias com a rede mundial de computadores. Para Thompson, todo o conhecimento que temos, atualmente, é derivado daquilo que os jornais produzem, inclusive do mundo da política. (p. 285).

Nesse contexto, o pensamento de John Thompson, de que é o mundo é um mercado livre, sustenta que a idéia de que ‘tudo é propaganda’. Essa frase atribuída ao *frankfurtiano* T. Adorno, mais do que nunca, encontra sentido, em nossa contemporaneidade mediatizada e globalizada que, no dizer do professor José Marques de Mello (2008, p. 245), foi renunciada por Marshall McLuhan, “*A concretização da sociedade global, antevista pelo pensador canadense, o conduz ao primeiro plano da História*”.

Assim, emprestamos o pensamento de Sodré (2001, p.20), que estabelece uma polifonia ao reportar-se a Habermas, a fim de associar a comunica o   necessidade de uma  tica, como forma de encontrar critérios de funcionalidade social desse processo que, cada vez mais, intensifica-se como meio de massa e se torna um instrumento de manipula o. Nesse caso, o autor explica o sentido de  tica como sendo um processo livre de escolhas que os indivíduos teriam, em tese, como forma de escapar do domínio que a ‘indústria cultural’ vem exercendo sobre as pessoas, ou seja: “transi o da cultura burguesa elitista para a cultura burguesa de massa”. (p.22). No entender de Sodré,   preciso resgatar a  tica para recuperar a ordem na comunica o, porque a sociedade está mergulhada numa desinforma o. (p. 46 - 47)

Dessa forma, ao abordar a problemática da comunica o, principalmente no que toca   comunica o de massa e os meios midiáticos, torna-se inevitável

discutir, também, a ideia de cultura numa sociedade de consumo pós-industrial impulsionada pela propaganda. Isso principalmente pelo aspecto de sua hibridização que, no dizer de Nestor Canclini (2006, p. 21), “os processos *globalizadores* acentuam a *interculturalidade*” e intensificaram a perda de ideia de identidade nacional, principalmente em países emergentes da América Latina, cuja presença de elementos culturais estrangeiros é evidente. Para Canclini, tal postura de ‘dominado cultural’ é um desastre, porque a decantada globalização, modismo que foi propalado, aos quatro cantos do planeta, pela mídia, nos idos dos anos 90, como a possível redenção dos países emergentes, via inclusão ao ‘admirável mundo do consumo’, no fundo, representou um retrocesso.

No entender desse pensador, as ‘maravilhas’ tecnológicas advindas da quebra de barreiras entre os países ricos e pobres, apenas evidenciaram as condições miseráveis de alguns países latinos, cuja modernidade chegou tardiamente. Desse modo, ao invés de adotar o termo pós-modernidade que, na década de 90, tornou-se um modismo entre alguns intelectuais europeus para justificar, segundo Jair Ferreira dos Santos, as mudanças ocorridas nas ciências, artes e nas sociedades, Canclini prefere a expressão ‘modernidade tardia’ para apontar as disparidades existentes entre os países emergentes e o chamado primeiro mundo.

Canclini observa que esse processo não só gerou a mestiçagem como contribuiu para a segregação dos povos e, também, intensificou as desigualdades sociais. Esse pensamento, de certa forma, entre em rota de colisão com as teses do poeta inglês T.S. Eliot (2005, p. 35), que defende uma visão mais conservadora e elitista de cultura, como se ela fosse algo mais refinado, no sentido britânico de ser, em detrimento às manifestações culturais que extrapolem os limites da Inglaterra. O poeta inglês chega ao cúmulo de defender a ideia de cultura apenas como sinônimo de refinamento civilizatório, porém, com um tom mais pragmático, pois procura ir além da mera *conceitualização* para tentar atribuir um sentido prático à ideia de cultura, algo que transcende a abstração do termo.

O jornalista Nelson Acher, no prefácio da edição brasileira de *Notas para uma definição de cultura*, salienta que o pragmatismo de Eliot está fundado no



preconceito, ao estabelecer uma linha de tensão entre aquilo que os ingleses qualificam de cultura, no sentido equivocado de refinamento, para se distanciar daquilo que, erroneamente, chamam de 'folclore', quando se referem à 'cultura alheia': "*podemos até inferir que não o indivíduo totalmente culto é uma ilusão, e iremos buscar cultura, não em algum indivíduo ou em grupos de indivíduos, mas num espaço cada vez mais amplo... e, vamos achá-la no padrão de toda sociedade*". (ELIOT, 1988, p. 36). De certa forma, a fala do poeta inglês acompanha aquilo que se tornou lugar-comum na sociedade letrada, associar a cultura ao mundo dos livros.

O também britânico Raymond Williams (2000, p. 10), por sua vez, antes de partir para o conceito de cultura ou se preocupar com o refinamento da palavra, prefere retomar a gênese do termo: *[...] começando como o nome de um processo – cultura (cultivo) de vegetais ou (criação e reprodução) de animais e, por extensão, cultura (cultivo ativo) da mente humana [...]*

Em meio ao embate de conceitos, a *frankfurtiana* Hannah Arendt (1971, p.255) não só salienta que há uma crise cultural como preconiza o surgimento do **kitsch**: "Todos nós conhecemos os deploráveis produtos artísticos que tal atitude inspirou e dos quais se alimentou; uma palavra, o *kitsch* do século XIX, cuja falta de senso e estilo, tão interessante do ângulo histórico..."

Esse enfoque salienta o lado fútil da arte que, segundo a autora, começa a ser praticado a partir do final do século XIX, momento em que já se pensava numa produção cultural para atingir as massas. "*A questão da cultura de massas desperta, antes de mais nada, um outro problema mais fundamental, o do relacionamento altamente problemático entre sociedade e cultura*" (p.249). No fundo, a fala de Arendt não só sustenta o pensamento de Thompson, como encontra ressonância na do dramaturgo francês Antonin Artaud (1983, p 129), que é mais incisivo: "*Se querem uma cultura verdadeira, queimem todas as bibliotecas e museus*", ao defender a tese de que a cultural europeia do século XIX chegara ao estágio letárgico da estagnação e que era preciso remodelar o pensar humano como forma de impulsionar a criação artística.

Cabe aqui um esclarecimento, as teses de Artaud refletem o pensamento surrealista em voga no começo do século XX, em que a arte burguesa já não satisfazia os anseios de uma sociedade industrial que apostava no experimentalismo e na arte como um produto de reprodução. Para o ensaísta francês Maurice Blanchot (1997, p.99, a estética surrealista foi uma das poucas tendências estéticas que não ficaram estanques, mas foi incorporada por outros movimentos vanguardistas e, também, absorvida pelo cinema. Isso acontece porque o surrealismo sempre esteve a serviço da revolução. O surrealismo é sempre atual.

É patente que o conceito de “indústria cultural”, da Escola de Frankfurt, ressurgiu sob um novo contexto, o da globalização, agora, associada à parafernália tecnológica, que não só confinou a comunicação ao *ciberespaço*, como tornou a própria informação e a cultura um produto a serviço do consumo, conforme anteviu Jean-Luc Lyotard, na década de 80, um dos pensadores da chamada pós-modernidade.

O ensaísta Jair Ferreira dos Santos (1996, p. 08) observa que o pós-moderno começou entre as décadas 50 e 60, nos Estados Unidos, a partir do uso dos meios tecnológicos para se produzir cultura de massa. Situação que alterou a ordem social e colocou a informação como um produto, assim como os bens simbólicos. Nesse cenário, vários pensadores europeus e norte-americanos voltaram os olhos para a fascinação que os computadores despertariam na sociedade, dando margem à evidente *tecnocultura* (no dizer de Sodré) que arrebataria todo tipo de manifestação artística para o terreno dos rizomas de redes *informacionais*, bem ao estilo daquilo que McLuhan (2005. P, 35) preconizava, a tal ‘aldeia global’.

### **2.3 Por uma literatura mais literária**

Certa vez, o escritor tcheco Franz Kafka teria confidenciado a um amigo: “*Tudo o que não é literatura me aborrece*”. O desabafo é alguém que se sentia asfixiado pelo cotidiano. Porém, cabe-nos, nesse contexto, uma indagação: o que realmente é literatura? O ensaísta francês Antoine Compagnon (2001, p. 29) observa que o terreno é arenoso porque há muitos estudos literários que procuram definir ou conceituar a prática literária, o que alarga o campo das divergências. Todavia, os teóricos se afinam num aspecto: “ao se estudar um determinado autor, devemos levar em conta a intenção, a realidade, a recepção, a língua, a história e o valor”.

Em linhas gerais, o ensaísta deixa evidente que é fundamental, a quem se predispõe a analisar uma obra literária, entender quais foram as reais intenções do autor ao escrever essa obra, que realidade esse escritor está focando, como foi a recepção desse produto-texto, ou seja, como o público-lector acolheu esse produto? É preciso observar ainda em que língua original ele escreveu o texto, como é esse enredo e qual o valor desse livro para os estudiosos da teoria literária. Enfim, são itens que um leitor comum pouco observará, uma vez, no dizer do próprio Compagnon, buscará a leitura como objeto de prazer e não de estudo.

No tocante à indagação que fizemos sobre o que vem a ser literatura, o próprio Compagnon – num primeiro momento – evita ser taxativo, optando por recorrer à “Poética” de Aristóteles para dizer que o próprio filósofo empregou uma expressão genérica para se referir à produção literária: “*a arte que usa apenas a linguagem em prosa e versos ainda não recebeu um nome até o presente [...]*” (p.30). Já o também ensaísta Ezra Pound (1997, p. 32) evita rodeios ao conceituar o termo literatura. Para ele, “literatura é linguagem carregada de significado. A grande literatura é simplesmente linguagem carregada de significado até o máximo grau possível”. Esse pensamento caminha na mesma direção do pensamento tautológico de Barthes recuperado por Compagnon, que taxativamente diz: “Literatura é aquilo que se ensina e ponto final”. (p. 30). Contudo, Pound não se ocupou, ao menos em seu “ABC da Literatura”, de

investigar quando foi que o vocábulo em questão passou a ser empregado no sentido mais artístico.

Compagnon, por sua vez, buscou aprofundar essa questão, ao lembrar que o nome *literatura*, no sentido como o empregamos, atualmente, passou a ser reconhecido a partir do século XIX, porque, anteriormente, tal substantivo era etimologicamente associado à erudição, ou seja, a pessoa que tinha o conhecimento das letras. Antes disso, era corrente entre estudiosos que a produção de versos era a forma literária de criação artística.

Mas, no século XIX, houve um ‘abandono’ do verso, por parte da narração e do drama, que passaram a adotar a prosa como forma de expressão. Assim, ocorreu, lembra Compagnon, uma sistemática inversão, porque a poesia ficou com o verso e a narrativa, com a prosa. Para ele, isso foi uma ironia do destino porque, justamente o gênero ‘poesia lírica’, que Aristóteles havia excluído de sua “Poética”, passou – na sociedade moderna – ser sinônimo de toda poesia. (p. 32).

No entanto, se para Kafka a literatura assume um sentido prático, novamente nos lançamos à nova inquietação: é possível reconhecer a boa literatura daquela que atente ao apelo popular ou está condenada a ser uma obra descartável? No tocante a essa questão, o próprio Compagnon, por algum momento, contradiz-se, ao afirmar que o há o risco de se cair numa visão estritamente elitista, que tem sua origem, também, na chamada crítica especializada do final do século XIX. Para ele, os teóricos são arrogantes porque simplesmente ignoram que para a pessoa que lê, o que lê sempre é literatura, não importando se está diante de um poeta universal ou de uma história em quadrinhos. Na visão desse ensaísta, “todo julgamento de valor repousa num atestado de exclusão” (p.32). No entanto, o próprio Compagnon, ao falar sobre a questão se de estudar determinado autor, afirma em seu ensaio que é preciso levar em conta o valor que determinada obra teve perante a crítica especializada que sempre fez questão de dissociar a literatura tida como culta da popular. Aliás, essa questão tem sido o cerne da discussão entre os estudiosos de literatura.

Assim, se Compagnon tenta ser diplomático no campo da crítica, ao afirmar que, em termos de literatura de ficção, é preciso haver uma abertura porque os

seus próprios cânones são instáveis, havendo um fluxo de entradas, saídas e redescobertas de autores, Pound (1997, p. 33) antecipa o combate àquilo que, anos mais tarde, os comunicólogos convencionariam chamar de ‘politicamente correto’, ao afirmar: “*O crítico que não tira suas próprias conclusões, a propósito das meditações que ele mesmo fez, não é digno de confiança. Ele não é um medidor, mas um repetidor das conclusões de outros homens*”. Pound aprofunda essa questão ao afirmar, também, que todo escritor tem uma função social definida, “exatamente proporcional à sua competência”.

Esse posicionamento, de certa forma, é uma resposta aos críticos de Clarice Lispector que insistiam em classificá-la de escritora hermética porque, no dizer de Olga de Sá (2000, p. 132), ela não preenchia as necessidades do mercado. Sua literatura, perante a crítica, não era ‘um produto digerível’. Tanto que chegam a questionar a organização de sua produção literária. Para essa estudiosa da prosa *clariceana*, parte da crítica não entendeu que a obra dessa escritora ucraniana que se radicou em solo brasileiro, que se manifestava pelas epifanias: “expressão de um momento excepcional em que rasga a casca do cotidiano...” (p. 134). No caso da prosa de Autran Dourado, a sua posição social se dá justamente pelo fato de mostrar com delicadeza a história de uma mineira, Prima Biela, que é retrato singular daqueles que se sentem rejeitados pelo meio.

Mas, se por um lado há uma linha de tensão entre o que afirmam Compagnon e Pound a despeito daquilo que supomos ser a grande literatura, é o próprio ensaísta francês que joga mais lenha na fogueira, ao mostrar que há uma distinção entre teoria da literatura e teoria literária. Segundo ele, a dicotomia se estabelece a partir do pensamento de que a teoria da literatura foca a questão de maneira geral de forma comparativa; já a teoria literária é mais opositiva e se apresenta como crítica da ideologia, termo que para o pensador marxista inglês, Terry Eagleton, a exemplo da literatura, não pode ser definido como algo restrito, porque há literaturas e ideologias.

Nesse caso, Compagnon observa, ainda, que se até entre os acadêmicos há uma certa dificuldade em distinguir o substantivo literatura do adjetivo literário, o grande público sempre confunde a literatura como algo distinto da ficção. Tal

equivoco ocorre pelo fato de que, no campo da literatura, deve-se observar que há dois pontos de vista possíveis: o contextual, que leva em conta questões da história, psicologia e social; ao passo que o textual, propriamente dito, refere-se ao aspecto lingüístico.

Em meio a essa discussão sobre a função da literatura na sociedade, principalmente em nossos tempos, em que o comércio se impõe, recorreremos ao escritor e ensaísta francês, Maurice Blanchot (1997, p.49), especialista em Franz Kafka, que tem olhar agudo à literatura mais literária – no sentido do termo – e menos comercial, como forma de recuperar a linguagem literária. Em seus ensaios Blanchot ‘transita’ pelas obras de Kafka, Baudelaire, Rimbaud, Sartre, Nietzsche e outros autores que, a exemplo de Clarice Lispector, tiveram na escrita um sentido de vida e de morte. Em suas análises, procura sempre discutir a arte da criação não só como um mero processo, mas como uma experiência única com as palavras, em que não há como dissociar a forma do conteúdo, nem a vida da criação: “Acontece que a literatura por meio de todos que a representam, tende a negar regularmente qualquer divisão da linguagem”. (p.49) Sua fala recupera a escrita como arte e não como mero produto.

#### **2.4 O cinema fala por si só**

Caetano Veloso, em uma de suas muitas composições, atribuiu ao cinema falado a culpa pelas transformações da sociedade. (VELOSO, in *O cinema falado*, produção cinematográfica de 1986) Mas, antes do cinema ser satanizado, nos Estados Unidos, pela “Escola de Chicago”, na década de 30, o advento da fotografia, por volta de 1860, enfrentou o furor dos artistas da época para os quais a ‘escrita com a luz’ não era arte, mas mera reprodução técnica. O embate entre pintores e adeptos da fotografia foi tanto, que até o poeta Charles Baudelaire (apud RAMOS, 2008, p. 13), no início da polêmica, aderiu à campanha contra aquilo que chamou de insensatez ou obra de um deus vingador: “creio que a arte é e não pode ser outra coisa além da reprodução exata da natureza”.

Todavia, essa discussão sobre os limites entre imagem reproduzida pelo pincel e imagem capturada pela máquina, arte espontânea e técnica artística, estava apenas começando, mas foi o cinema – uma das maiores invenções de todos os tempos, disponibilizada como meio de comunicação de massa – que efetivamente torna essa questão mais acirrada. Além dos embates estéticos, os envolvidos com essa linguagem que estava nascendo, como observa o pesquisador Antonio Costa (2003, p. 58), vivenciavam a ‘fase pioneira’ do cinema – que compreende o período entre 1895 e 1910 – e, portanto, não tinham, ainda, em mente a concepção de cinema como produto de massa ou instrumento de narrar histórias por meio de imagens. Os pioneiros (Edison, Lumière e Porter) estavam mais empenhados em desbravar essa nova linguagem, vista até então como algo espetaculoso e não como algo que representasse a possibilidade de se fazer arte com essa linguagem.

Nessa época, projetavam-se filmes mudos, mas não havia a noção de enredo. Não havia, ainda, a chamada ‘decupagem’ clássica que garantiu aos magnatas de Hollywood fama, poder e dinheiro. Mas, antes de haver uma indústria, houve um longo percurso de pesquisas e aprimoramento da técnica, pois no início, as imagens funcionavam como uma espécie de ‘fotografia em movimento’. O ensaísta Jean-François Lyotard (1984, p. 219 - 229) observa que, de certo modo, o rudimentar cinematógrafo impeliu as artes ao caminho do movimento, um caminho sem volta, aquilo que chamou de “grafia dos movimentos” e que até hoje leva o público à abstração, porque “a película se transforma em corpo fantasiado”. Porém, algumas experiências já migravam o cinema para o sentido fílmico, com precedente, Costa cita o primeiro plano do bandido Barnes que dispara em direção ao público, em *O grande roubo do trem*, de 1903, de Edwin S. Porter. No entanto, no período de pouco mais de uma década, compreende que o final da Primeira Grande Guerra Mundial, em 1918, até a crise de Wall Street, em 1929, que o cinema começa a caminhar para o sentido de indústria. De acordo com Costa, a ascensão hollywoodiana, de fato, começa a partir de 1927 com o advento do filme sonoro, ocorrendo muito mais do que uma simples transformação, a qual Caetano faz referência, mas uma visão

revolucionária embasada no empreendedorismo que colocou a América e a sua cultura em posição de destaque no mundo:

A afirmação da supremacia de Hollywood na economia cinematográfica mundial é o primeiro dado significado. Tal supremacia é seguramente uma consequência do andamento e êxito da Primeira Guerra Mundial, mas é também o resultado de uma política de produção baseada sobre enormes investimentos de capital e sobre o desenvolvimento de formas de integração *vertical, isto é, de controle de todos os setores que se articulam a indústria cinematográfica.* (p. 65)

O crítico e ensaísta Jean-Claude Bernadet (1981, p. 12) lembra que, por ocasião da primeira exibição pública de cinema – 28 de dezembro de 1895 – Georges Méliès, um homem de teatro que trabalhava com iluminismo – algo muito comum na Paris do século XIX – tentou desencorajar os Lumière, alertando-os, ao dizer que o tal cinematógrafo não teria vida longo como espetáculo, porque não passava de um instrumento de caráter científico.

Depois de ter decorrido tanto tempo sobre essa previsão equivocada, o cinema partiu das primeiras formulações ao sucesso, tornando-se uma máquina de fazer dinheiro, pois a indústria cinematográfica de Hollywood expandiu-se e tornou-se paradigma para o mundo. Assim, gradativamente, as pessoas substituíram a palavra inerte pela imagem em movimento, não como opção de conhecimento, mas de entretenimento, eliminando aquilo que Ismael Xavier (2005, pp. 344, 345) chama de “leitor competente” Para muitos estudiosos do assunto, o sucesso do cinema como meio de massa se deu justamente pelo fato de que ele funde som, imagem e movimento. A história acontece aos olhos do público. “No século XX, o cinema faz parte da própria estrutura da nossa cultura. Ele afirma valores e produz significados de formas variadas”. Nesse sentido, não podemos perder de vista que o cinema, no dizer de Schettino (2008, p. 33), é ciência aplicada, porque o conhecimento científico do final do século XIX permitiu que o homem domasse, pela tecnologia, a luz para que o cinema se tornasse uma realidade, embora saibamos que “a imagem cinematográfica é um simulacro do real”. (p.30)

“Assim, os anos dourados da evolução científica propiciaram o século da comunicação” (p. 19 - 23). Essa fala faz referência às descobertas do Raio-X (1896) e do fenômeno da radioatividade (1897) que permitiram que a palavra se



transformasse em imagem e que o futuro antevisto por Júlio Verne ganhasse movimento. A partir disso, ingressamos num contexto, o da comunicação de massa.

## 2.5 Teias de palavras

Se para a escritora Clarice Lispector (1984, p. 30) a palavra é a ferramenta da comunicação, por que a autora optou por contar a história de uma nordestina que, no dizer de Rodrigo SM, o personagem-narrador de “A Hora da Estrela”, é alguém que vive num limbo impessoal? Em tese, essa opção pelo mutismo de Macabéa, paradoxalmente, contrapõe-se à própria autora, que afirma que “*a palavra é fruto da palavra. A palavra tem que se parecer com a palavra. Atingi-la é o meu primeiro dever para comigo*” (p. 26).

No entanto, isso não nos espanta, pois são das contradições de uma escrita metafísica, segundo Olga de Sá (2000, p. 213), especialista na escritura *clariceana*, que nascem as mais belas epifanias e metáforas insólitas dessa escritora textos. Para a especialista, Clarice produziu em estado de ‘transe’. Nascida na Ucrânia, ainda sob o regime totalitário soviético, a escritora chegou criança ao Brasil, tornando-se, uma das principais vozes feminina – não feminista – com diria a biógrafa de Clarice, Nádya Batella Gotlib – da nossa literatura.

A palavra, no dizer de Clarice, manifesta sentimentos, desejos e vontades ou, também, nos revela a incapacidade de se comunicar, a exemplo de Prima Biela, de “Uma vida em segredo”, de Autran Dourado (1964, p. 22), outra personagem rústica que, ao invés de falar, apenas ruma seus pensamentos sem se expressar plenamente, como se fosse um bicho incapaz de entender o seu meio: “*Parada na soleira da porta, prima Biela espiava não sabia o quê, assustada feito súbito um anima [I...]*”.

Desse modo, temos a presença, na literatura brasileira, da geração pós-45, de dois personagens femininos que absolutamente são a negação da idéia de

comunicação, no sentido mais humano da palavra, pois não formulam pensamentos coesos. Porém, mesmo assim, revelam um universo interior feito de ruídos e segredos, com sentimentos amórficos. Assim, essas duas obras nos fez pensar num mundo sem palavras. Como seria esse mundo? Podemos inferir que seria mais caótico de como o conhecemos hoje, cuja comunicação *mediatizada* tornou-se uma condição significativa para que a própria ideia de cultura também fosse sustentada por uma sociedade pós-industrial.

Todavia, retomando os casos em particular de Macabéa e Prima Biela, as duas personagens, ao longo das narrativas, não apresentam um discurso eloquente, uma vez que são a negação daquilo que, no dizer do escritor e ensaísta argentino, Ricardo Piglia (1994, p. 67), não traduzem, nem de longe, o protótipo daquilo que conhecemos como paradigma de heroínas das narrativas clássicas.. No entanto, elas conseguem – de alguma forma – externar (não em palavras) a dor de uma existência ruminada e não vivida. É justamente isso que nos impressiona nessas duas obras, porque Lispector e Dourado souberam captar essa *incomunicação* que se dá quase que de forma sinestésica.

Mas, se a palavra é tão significativa para Clarice e a fala é inerente ao homem, o que podemos dizer de Macabéa que, a exemplo de Fabiano, de “Vidas Secas”, que se sentia um bicho (RAMOS, 1986, p.18), apenas balbucia fragmentos de palavras? E Prima Biela que nem perto disso chegava, apenas ruminava seu mundinho mineiro de ser? De certa forma, para esses personagens não há uma linha investigativa que possa elucidar a palavra primitiva, porque ainda estão na *primitividade* do ser. São personagens cuja fala não faz diferença, porque o gesto grotesco é mais expressivo do que qualquer vocábulo ou imagem digitalizada, uma vez que nem a felicidade tem um sentido, porque não há semântica em suas vidas, só o grotesco se exprime.

Talvez, isso se explique pela fala de Fernando Pessoa, para quem: *É fácil tocar as palavras/ Difícil; é interpretar os silêncios.* (PESSOA, 1999, p. 9). Se levarmos em conta o olhar artístico do poeta lusitano sobre o mundo, esse pensamento torna-se pertinente. Pessoa, metaforicamente, fala na possibilidade de ‘tocar’ as palavras, algo que, do ponto de vista da lógica, é uma heresia, uma

vez que para a academia, a palavra é a representação do objeto e sentimentos e não o oposto disso. Clarice entende a palavra como o princípio de tudo, ao passo que Dourado (1976, p. 95 - 96), em sua “Poética de Romance”, num sutil diálogo com a “Poética de Aristóteles”, entende a palavra como ‘matéria da carpintaria’ do autor, como se ela fosse uma ‘madeira’ com a qual o autor entalha seu texto.

Todavia, para quem convive, diariamente, com o ofício da escrita, a palavra é, sim, a ferramenta da comunicação e Clarice bem sabia disso em todos os sentidos da escrita literária. Porque as palavras, no entender de alguns pesquisadores de lingüística e semiótica, é a materialização do pensamento e tudo o que pensamos é processado em palavras, porque elas revestem o mundo de sentido. (SANTAELLA, 1983, p. 41)

Clarice (2007, p. 57) de certa forma, guardada as devidas proporções entre tempo e espaço, sabia disso como ninguém: *escrevo-te em despedidas, bem sei. Mas é como vivo. Eu só trabalho com achados e perdidos*

Logo, o homem está para a palavra assim como a palavra está para homem. A própria Clarice Lispector enfatiza: “A Comunicação é feita de palavra”, epígrafe do nosso trabalho que traduz a importância do verbo como instrumento de interação social. Mas, por que, então, Macabéa não faz uso adequado das palavras? Por que ela, e também a mineira Prima Biela, do romance “Uma vida em segredo”, de Autran Dourado, não manejam bem os vocábulos? Essas personagens, juntamente como Fabiano, de “Vidas Secas”, de Graciliano Ramos, não articulam a fala. Mas por quê? Especulativamente falando, podemos dizer que, no caso particular de Clarice Lispector, a autora estava, de certa forma, interessada na *(des)comunicação*: “[...] e, agora, me comunico, mesmo sem falar”.

No entanto, há outros que, simplesmente, evitam tocar no vurmo dessa ferida porque, a exemplo de Macabéa, Prima Biela e Fabiano, muitas vezes, é melhor não saber do que saber e se arrepender de ter sabido, porque para Clarice (1984, p. 17), “*antes da pré-história, havia a pré-história da pré-história e havia o nunca e havia o sim*”.

Mas, partindo para o terreno da pura especulação, vamos supor que Macabéa tivesse ouvido pela Rádio Relógio, sua única conexão ao mundo do

conhecimento, por meio dessa emissora que divulgava hora com precisão e informação cultural, que: *a apropriação da comunicação humana foi um processo bioevolutivo genético natural*. Isso, com certeza, para ela, era uma verdade inquestionável, embora não soubesse o sentido exato de tal termo, mas verdadeira, porque tal informação veio pelas ondas do rádio. E aquilo que é propagado pela mídia adquire um valor inquestionável, torna-se sagrado.

Avançando mais, ainda, no terreno da suposição, poderíamos inferir que, se Prima Biela, pela crença das comadres mineiras, fosse orientada que o ato da fala humana é produto de uma ação divina que determinou: Daqui para frente: haja palavra? Será que ela aceitaria aquilo como verdade? Lembramos, nesse particular, que o texto de Dourado faz uma sutil referência à formação religiosa da personagem, ao frisar que ela descobrira a existência de Deus pela música de Mazília, filha de Prima Constança, porque Biela crescera apartada da civilização. Mas, adentrando um pouco o terreno da filosofia clássica, recorremos ao filósofo grego Platão, que, em Crátilo – obra fundamental para quem deseja esmiuçar a origem dos nomes – oferece-nos pistas, por meio de diálogos, sobre a origem dos nomes, ou melhor, das palavras, ao dizer, logo no início:

*Sócrates – Talvez seja razoável o que dizes, Hermógenes. Mas, vejamos! O nome que damos aos objetos será o próprio de cada um deles? (...) Se ao nomear um ser qualquer, por exemplo, o que nós hoje chamamos homem, eu lhe dou o nome de cavalo e ao que hoje chamamos cavalo lhe dou o nome de homem terá esse ser o nome de homem para toda a gente e de cavalo só para mim em particular? E, por outro lado, o que chamamos cavalo terá o nome de homem só para mim, mas o de cavalo para os outros homens? (PLANTÃO, 1994, 2ª ed., p. 11)*

Esse diálogo nos remete, numa analogia, a uma sequência de “Uma vida em segredo”, de Dourado (1964, p. 147 - 148), em que Prima Biela não consegue encontrar um nome ideal para o cachorro sarnento que encontrara vagando pelas ruas da cidadezinha mineira. De imediato, a personagem nutre um sentimento todo especial pelo cão, que desperta piedade e dúvidas ao mesmo tempo: “*Não ia nunca saber o nome daquele cachorro, carecia nomeá-lo. Se o tratasse de jeito, muito carinho, se o nome fosse bom, o nome pegava. Nome bom, a gente sabe depois [...] Vismundo, disse ela batizando-o.*”

Blanchot (1997, p.299 ) compartilha da ideia de Platão, ao dizer: “A um escritor sempre pode se dar como ideal chamar um gato de gato [...] pelo contrário, é mais mistificador do que nunca, pois um gato não é um gato”. No seu dizer, tudo tem nome, mas nem sempre o nome representa efetivamente aquilo que imaginamos. Para o pensador francês, a exemplo do que enfatizam os lingüistas, quando não temos o significado, de nada adiantará o significante.

Assim, é inevitável não nos referirmos ao pensamento de Clarice Lispector (2007, p 40) sobre sua visão, quase cabalística, da ideia de nome: “*O nome é um acréscimo e impede o contato com a coisa. O nome da coisa é um intervalo para a coisa. A vontade do acréscimo é grande porque a coisa nua é tão grandiosa*” Seu pensamento é quase semiótico, ao enfatizar que a ‘coisa’ é mais forte e mais viva do que aquilo que a nomeia. Já o poeta lusitano Fernando Pessoa (1999, p. 9) radicaliza o discurso, ao dizer: “*Quem não vê bem uma palavra não pode ver bem uma alma*”.

Dentro desse raciocínio, há uma coesão entre os estudiosos, entre eles, Ferdinand Saussure (1987, p. 48), quando afirmam que é justamente a combinação de sinais, em sistemas de signos, que possibilitou não só a produção social (conhecimento e bens de consumo), mas a própria transmissão de conhecimento à humanidade. Pois, foi a partir da combinação desse sistema que o homem emprega para se comunicar é que temos a noção de língua.. Esse recorte enfatiza que a escrita é um processo cultural, porque a língua é socializante e, também, um fator de identidade. Pessoa potencializa esse pensamento: a palavra falada é um fenômeno natural; a palavra escrita é um fenômeno social. (p. 19).

A partir disso, passamos a entender que, quando não temos o significado (literal), falta-nos o ‘desenho’ da coisa, falta-nos uma percepção do mundo da abstração, do mundo das idéias, problemas que ocorrem explicitamente com as personagens Macabéa (CLARICE) e Prima Biela (DOURADO). Agem como se fossem “bichos” à margem do universo da palavra, portanto, pouco se comunicam. Não se comunicam ou porque não conseguem entender o próprio mundo tangível a que estão entregues. “– *Eu gosto tanto de parafuso e prego, e o senhor?*” (p.52)

No tocante a isso, verificamos que tal situação fica evidente, quando Macabéa, indaga à Glória, sua suposta melhor amiga, que ‘rouba’ o namorado da nordestina, Olímpico de Jesus: “*Feliz serve pra quê?*” (cena do diálogo entre Macabéa e Glória, *in A Hora da Estrela*, o filme, de Suzana Amaral, na pele da atriz Marcela Catarxo).

Se para Macabéa falta-lhe o sentido exato ou a função de algumas palavras, há nela algum tipo particular de crença? Que espécie de fé movia ou impulsionava a vida daquela nordestina que se perdia nas artérias asfixiantes do Rio de Janeiro. Ambiente que não era o seu e que a repelia o tempo todo, como se fosse um corpo estranho num organismo, uma espécie e câncer do tecido social. As mesmas inquietações podem ser emprestadas à personagem mineirinha de Dourado, Prima Biela, que também é dissociada de seu meio. Um meio mais rústico, a “Fazenda do Fundão”, onde crescera sob a vigilância severa de um pai ermitão.

A fim de esclarecermos sobre as convicções religiosas de Macabéa, recorreremos à pesquisadora da obra de Clarice Lispector, Joseana Paganini, da Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ) que, no ensaio: *Poética da Alteridade, o Jogo de Transfiguração em A Hora da Estrela*, pontifica que a autora, pela voz de Rodrigo SM, faz sim uma referência à idéia de crença no absoluto, ao ligar a personagem da nordestina à tradição judaica, ao dizer que Macabéa é “*tão antiga que podia ser uma figura bíblica*” (p 46).

Aliás, é bom se que diga: o nome da personagem nordestina só é revelado, melhor dizendo, pronunciado pelos lábios de Rodrigo SM, na 51ª página, após um *rosário* de apresentação periférica enredado de adjetivos (ou desqualificações) que desvenda, ao leitor, a pessoa, antes do ser. Uma pessoa toda retorcida. O nome surge como uma **epifania** (ou seria uma explosão?), como se houvesse um desejo do narrador (ou seria da autora?) de soletrar o nome da personagem M A C A B É A, letra por letra, impondo-se ao drama como uma verdade inegável em que as vísceras da moça ficarão expostas; assim, seus pensamentos, ao longo da novela, serão desvendados pela voz cruelíssima de Rodrigo SM.

E tal referência ocorre, segundo os pesquisadores, numa clara alusão às origens do nome Macabéa, vocábulo derivado de Macabeu, líder judeu que, em 166 a. C, liderou um grupo de resistência à ocupação grega de Jerusalém. A Bíblia faz referência a esse episódio. Para Joseana, Clarice, ao recorrer ao emprego de tal palavra para nomear a personagem central da novela, tenta reatar os laços com sua origem judaica e, ao mesmo tempo, nos remete à história do povo judeu. Por isso, Macabéa é errante? A exemplo do povo judeu, Macabéa não é aceita, é rechaçada por onde passa, como um ser desprezado por todos. Como se isso fosse uma sina. A sua sina. É corrente o pensamento de que a autora, ao partir para este prisma, ‘tentou’ fazer as pazes com suas origens. Qual foi a primeira palavra que Macabéa pronunciou em seu sopro de vida? E Prima Biela que nem sequer teve sua mãe por inteira perto de si? Que palavras essas moças tristes trazem consigo que os autores, Clarice e Autran, não souberam ou não quiseram traduzir em sentidos?

### **3. O PRELÚDIO DO OLHAR UM ENREDO DE IMAGENS**

Mulher andando nua pela casa  
envolve a gente de tamanha paz.  
Não é nudez datada, provocante.

É um andar vestida de nudez,  
inocência de irmã e copo d'água.  
O corpo nem sequer é percebido  
pelo ritmo que o leva.

Transitam curvas em estado de pureza,  
dando este nome à vida: castidade.

Pêlos que fascinavam não perturbam.

Seios, nádegas (tácito armistício)  
repousam de guerra.

Também eu repouso.

(Carlos Drummond de Andrade)

“A foto só existe pela legenda  
que dão a ela, é o que dizia  
Walter Benjamin. Mas o filme  
pode existir sem a legenda.”

(Jean-Luc Godard)

### 3.1 – Um olhar sobre o outro

A representação do outro – pela palavra ou pela imagem. Este é o *leitmotiv* do itinerário que percorreremos, neste segundo capítulo, para tentar entender o



outro (ou a outra) – aquele que, aparentemente, está visível e compartilha o mundo tangível das coisas, das sensações e das emoções. Mundo este que já não se traduz só em palavras, mas também em imagens. Por isso escolhemos o poema “Mulher andando nua pela casa”, de Drummond, para abrir esta discussão, por entender que as palavras do poeta representam, sob o prisma da erotização, o olhar masculino preciso sobre o corpo feminino, escopo de nossa investigação, neste momento, a respeito da representação do outro, tanto em palavras quanto em imagens. O nu feminino, que Drummond descreve, no dizer da pensadora Laura Mulvey (2005, p. 385 - 388), é instrumento de fetiche não só da poesia erótica, através dos séculos, mas principalmente pela imagem – ora parada (a fotografia) e ora em movimento (o produto-filme).

Porém, aquilo que, às vezes, é representado, não se mostra pleno, apenas simula uma imagem de si mesmo diante do outro, numa representação simbólica daquilo que se imagina como verdadeiro, sem expor **o currículo oculto** e que, no dizer de Lacan, pode ser o *espelho*. Em que um reconhece o outro ou um se identifica no outro. É esse espelho que, nem sempre corresponde à imagem real, serve de referência para o próprio encontro consigo mesmo.

Todavia, é o olhar e as formas de olhar que nos interessa, por isso, os textos de Clarice Lispector (sobretudo *A Hora da Estrela*) e de Autran Dourado (*Uma vida em segredo*) tornaram-se objeto de nossa investigação. No caso de Macabéa, de *A Hora da Estrela*, chama-nos a atenção a cena do espelho, em que a personagem, literalmente, borra sua boca de batom vermelho, numa tentativa de imitar Marilyn Monroe: “No banheiro da firma pintou a boca toda até fora dos contornos para que seus lábios finos tivessem aquela coisa esquisita dos lábios de Marylin Monroe” (p. 71).

No entanto, o adorno, ao invés de enfeitá-la, deixa em relevo sua ausência de beleza. Isso fica transparente, na mesma página, pela fala de sua amiga Gloria que a ironiza: “– Você endoidou, criatura? Pintar-se como uma endemoniada?”. Essa cena do livro transposta para o cinema, pelas mãos da cineasta Suzana Amaral, reforça o patético da situação da personagem, deixando nítido que se trata de alguém que não convive bem consigo mesmo. Tanto que embora fosse

macérrima, a gordura fora seu ideal secreto (p. 70). Conjecturando, podemos lançar uma dúvida: seria por isso que Macabéa, a heroína às avessas dessa narrativa, quer ser uma estrela de cinema? Seria uma alegoria à fuga?

No fundo, é aquilo que Ismail Xavier (2005, p. 353) chama de tentativa de “preencher a lacuna entre o presente e um passado indistinto, que sem interpretação seria inalcançável e misterioso”. Se, para Macabéa o espelho a revela, para Prima Biela, de *Uma vida em segredo*, o espelho quase nem existe porque ela nem se reconhece como cidadã do mundo. “No princípio, só Biela parecia não dar conta da sua triste figura. [...] Os vestidos pareciam que não eram dela [...]” (p. 62).

No entanto, é bom frisar que ‘olhar’, no contexto em tela, não se traduz no sentido meramente conotativo da palavra ou o aspecto puramente sinestésico da palavra, posto que analisamos, neste trabalho, dois bens simbólicos que possibilitam múltiplas leituras, posto que exploram o lado lúdico da linguagem (tanto em termos de texto-palavra quando texto-imagem – no caso os livros e os filmes “A Hora da Estrela” e “Uma vida em segredo”).

No fundo, nossa tarefa, como leitor ou espectador do mundo é a busca intermitente de uma metalingüística que proporcione uma leitura – ou múltiplas – mais aguçada e profunda das realidades vigentes, a fim de que aquele que pensa que pensa não se perca no turbilhão pensante das próprias imagens mentais que a mente cria ou recria, situação a que estamos sujeito.

Num exercício de suposição, podemos inferir que o olhar seja a necessidade primária do homem, principalmente, nestes tempos de pós-modernidade *tecnocentrista*, como diria Jean-Luc Lyotard nas suas formulações sobre o pós-modernismo, na década de 80. (SANTOS, p. 49) ou ‘modernidade tardia’, no dizer de Canclini (para justificar os paradoxos da territorialidade híbrida da América Latina – em que a tecnologia mistura-se à miséria, sem o menor pudor ou disfarce), para – no mínimo – chegar perto daquilo que a sociedade contemporânea **(pré)supõe** ou entende por realidade tangível ou hiper-real (SANTOS, p.48), no sentido mais exato ou, quem sabe, vulgar do vocábulo.

Mas, afinal, que realidade nos serve de referência, neste prelúdio de milênio, em que o virtual é mais 'real' do que o concreto das metrópoles corroídas pelas mazelas das desigualdades tão evidentes? Isso bem ao exemplo do que nos remete a estética retro-futurista do policial *noir* *Blade Runner*, película *cult* dirigida pelo cineasta norte-americano Ridley Scott, em que a 'Los Angeles' de 2019 é transformada num depósito humano asfíxiante. Contudo, é bom lembrar que, além das imagens retro-futuristas (passado e futuro juntos), a força dessa película está no enredo, ao narrar o confronto entre criador e criatura, ou seja, os 'replicantes' nexos 6, andróides criados pela indústria genética, adquirem autonomia, rebelam-se por mais tempo de vida. Neste caso, no plano do fenômeno-filme, duas realidades nos são apresentadas. Aquela que não é intangível, mas sugerida, pelos olhos mecânicos do audiovisual, como tangível e a outra, a que nossos olhos miram e – também – não entendem porque, embora seja real, mostra-se cada vez mais *kafkiana*.

Na verdade, quando pensamos em imagem, segundo o crítico de cinema, Jean-Claude Bernadet, desde o advento da 'indústria do sonho', o fazer cinematográfico (1981, p.77), como pudemos observar, no primeiro capítulo, sempre a vemos em movimento, não mais como algo estanque ou inerte, como uma fotografia opaca e sem vida (do final do século XIX), pois o cinema e a possibilidade de sonhar se interpõem, quase que, didaticamente, como algo mais 'verdadeiro' para o espectador do planeta globalizado, haja vista o dizer de Bernadet: "o cinema entra na sua vida como um dos elementos que compõem a sua relação com o mundo" (p.80). Paulo B.C. Schettino (2007, p. 28), em seu livro *Diálogos sobre a tecnologia do cinema brasileiro*, corrobora para elucidar a questão da imagem associada ao movimento, ao afirmar: "nasce o cinema como síntese do movimento apoiado na fotografia animada".

Mas, é o dizer de Laura Mulvey (2008, p. 441), sobre a função da sétima arte, que encontramos mais consistência de significação sobre o papel do cinema na sociedade pós-moderna industrial, em que arte tornou-se um produto a serviço da necessidade do consumo: "O cinema oferece um número de prazeres possíveis!". No fundo, sua fala é polissêmica, posto que esse pensamento remete-

nos a indagações como: que prazeres são esses? O prazer de dominar, ou ser dominado? De olhar, ou ser visto? De conduzir, ou ser conduzido? Muitas são as possibilidades de ‘olhar’ o mundo, pois, no entender do pensador Robert Stam (1997, p.50), tais prazeres, de certa forma, ‘explicam o racismo dos fracos ou, ainda, o racismo que vai contra os próprios interesses dos racistas, como nas ocasiões em que *euroamericanos* das classes trabalhadoras, paradoxalmente, rejeitam programas que lhes seriam benéficos’.

Fica evidente que o discurso de Stam é carregado de um tom fortemente ideológico, no sentido mais exato do termo, embora esse vocábulo, para o pensador inglês Terry Eagleton (1991, p 15), seja polissêmico e abarque uma pluralidade de sentidos e conceitos e, também, concepções holísticas, que não apontam, numa primeira instância, para um esclarecimento pleno. Muito pelo contrário, geram controvérsias, uma vez que, na análise de Eagleton – de certa forma – quebra os paradigmas da visão cartesiana do que vem a ser propriamente um pensamento ideológico pleno:

a – o processo de produção de significados, signos e valores na vida social; b – um corpo de idéias característico de um determinado grupo ou classe social; c – idéias que ajudam a legitimar o poder político dominante; d – idéias falsas que ajudam a legitimar o poder político dominante; e – comunicação sistematicamente distorcida; f – aquilo que confere certa posição a um sujeito; g – formas de pensamento motivadas por interesses sociais... (p.15)

Entendemos que as questões relativas à ideologia são pertinentes porque, embora não seja nossa intenção discutir a questão da ideologia no audiovisual nesta dissertação, de certa forma, o fazer artístico, por mais que alguns preguem ‘a arte pela arte’ (na visão parnasiana – leia-se *bilaquiana*), não é de todo dissociado do discurso ideológico. Aliás, no dizer de Eagleton, até a negação da ideologia já é uma forma ideológica de enfrentar a realidade. E o cinema, mais do que nunca, é carregado de sentido ideológico também. Nesse contexto, pinçamos uma fala do conjunto da obra de Theodor Adorno (1973, p.41), sobre o cinema, que sustenta a tese de sedução que a sétima arte exerce sobre as pessoas: “Belo é tudo aquilo que a câmara reproduz”.

Logo, é possível deduzir que a fala de Mulvey, a respeito das possibilidades do prazer que o cinema pode proporcionar às pessoas, apresenta ambiguidades, pois esse conceito nos remete aos mais secretos impulsos. Impulsos estes que só a mente humana é capaz de plasmar nos labirintos dos rizomas mentais que deixaria qualquer ‘minotauro’ da razão atônito, uma vez que de acordo com o *neurocientista* Samuel Tabacow (2008, p.11), a mente humana, apesar dos avanços obtidos na área da ‘neurociência cognitiva’, ainda permanece uma incógnita à academia.

No entanto, no que tange ao olhar do público sobre o cinema, os teóricos deixam a entender que, na mente do público, passa um ‘filme’, porém, nem sempre é o verdadeiro filme que o projetor lança na tela e, de certa forma, retém o olhar humano, na sala escura de projeção que, equivocadamente, a indústria cultural convencionou titular de ‘cinema’. É, neste contexto, que a indústria cinematográfica encontrou sua maior aliada, a cumplicidade ou a identificação com quem está visível com aquilo que fica invisível. Ou seja, o filme secreto que se descortina na teia mental de quem está ‘retido’ numa sala de cinema, entretido com as imagens que ‘dançam’ ante os olhos hipnotizados do público, diante do ‘fenômeno-filme’.

Desse modo, retomando o pensamento pragmático de Mulvey sobre o prazer que os audiovisuais nos proporcionam, somos levados à reflexão a respeito da experiência cinematográfica, na tentativa de entender o discurso dessa pensadora que faz uma abordagem muito particular sobre como a mulher é representada no cinema norte-americano. Sua atenção voltou-se, especialmente, à linguagem hollywoodiana, por estar intrinsecamente atrelada à *escopofilia* – ou seja – “o ato de tomar as outras pessoas como objetos, sujeitando-as a um olhar fixo, curioso e controlado”.

Sob o ponto de vista de Mulvey, a mulher não tem independência ou vida própria (nem sequer é capaz de pensar), mas está a serviço do ‘prazer’ que o público masculino exige e sente em ver a imagem feminina, ocupando a tela no seu todo, seja vestida ou simulando um *striptease* – não importa! Neste caso, o que prevalece é o peculiar jogo do ‘mostra-esconde’. Nesse jogo, o corpo

desejado – objeto das mais inconfessáveis fantasias – os relances da carne, ora exposta, ora ocultada pelos filtros das lentes cinematográficas que seduzem o olhar hipnotizado de um macho sedento, sempre atendendo à base erótica dos movimentos programados da fêmea, para o prazer em olhar outra pessoa como objeto em movimentos pré-determinados pelo diretor.

Nesse contexto, a autora deixa bem claro uma situação incômoda: o que se produziu, até aqui – em termos de cinematografia (sobretudo no que se refere à estética de Hollywood) – é resultado do olhar dominador do homem sobre a mulher, no qual o homem é produtor de significados e a mulher, mera portadora desses significados, porque:

*o cinema dominante e as convenções nas quais ele se desenvolveu sugerem um mundo hermeticamente fechado que se desenrola magicamente, indiferente à presença de uma platéia, produzindo para os espectadores um sentido de separação, jogando com suas fantasias voyeuristas. (p.441)*

Assim, a fala dessa pensadora, no nosso entender, pontifica o estado de **esponja** do público, contrariando algumas correntes que negam a letargia do espectador diante da imagem, sobretudo, no que se refere ao mundo midiático da notícia. Todavia, a fala de Mulvey não se restringe ao aspecto do *voyeurismo* do público, leia-se macho versus fêmea; mas, sobretudo, à ausência de personalidade da mulher “reproduzida” no cinema, com forma de atender a uma necessidade meramente estética machista ou quiçá mercadológica, situação que até hoje, em pleno século XXI causa polêmica, embora a mulher, a partir da “revolução sexual dos anos 60”, tenha conquistado espaço de maior expressividade na sociedade.

No fundo, o enfoque de Mulvey sustenta essa polêmica porque apresenta a visão de um *mundo falocêntrico*, ou seja, o macho é representado na tela como o símbolo de domínio ou dominador; já a fêmea é caracterizada como a possuída, desejada (consumida pelos olhos masculinos). Isso não só sedimenta a idéia de submissão, mas deixa em relevo o sentimento de que a ausência do pênis na mulher é uma espécie de castigo. De que o não-pênis, ou seja, a vagina no lugar do falo representa – psicologicamente falando – representa a ameaça iminente da

castração masculina. Ou seja, a impossibilidade de se realizar no sentido mais egoístico do prazer; mas, também, sintetiza a idéia de que é preciso satisfazer-se com a satisfação do outro, no caso, o macho, o ser que domina a cena e com seu falo garante prazer à fêmea e também obtém prazer ao fornecer prazer. Para sustentar esse pensamento, a pensadora recorre à psicanálise freudiana, pois para ela, Freud, em seus estudos, tratou com precisão essa questão, ao afirmar que a masculinidade é *egossintônica* e a feminilidade complexa, porque “ele vê como masculino, ou fálico, tanto para meninos como para meninas” (p. 382 - 385).

Fica patente que a abordagem de Mulvey sobre o cinema norte-americano não só vai ao encontro da crítica que Robert Stam faz ao eurocentrismo, como deixa claro que a narrativa clássica é necessariamente conservadora. Conseqüentemente, anula a personalidade dos que estão em condições de desigualdades. Nesse contexto, estão a mulher, o negro, o índio e o homossexual. Para ilustrar essa questão, recorremos a uma citação de Stam, quando se refere ao filme *Paixões que alucinam*, dirigido por Samuel Fuller, em 1963, em que mostra ‘o ódio de si mesmo através de um personagem negro que se imagina o líder da Ku Klux Klan’ (STAM, 2006, p.47).

Isso nos remete à cena na qual Macabéa tenta imitar as atrizes hollywoodianas ou mesmo a Prima Biela, que se vê obrigada a usar roupas que se moldavam ao seu estilo: “Os vestidos prontos, verificou Constança com tristeza que todo esforço tinha sido em vão” (DOURADO, 1964, p. 60). Na transposição dessa obra para o cinema, Suzana Amaral deixa nítida que Prima Biela, na pele da atriz Sabrina Greve, é uma moça da roça desajeitada para a vida, mas que se esforça para se “encaixar” naquela sociedade mineira fechada apegada às tradições..

Retomando nossa análise sobre o que Stam falou sobre as “minorias”, podemos enquadrar nesse contexto os homossexuais, pois os estudiosos observam que são “tolerados” na cena cinematográfica, porque são tratados como algo bizarro ou, no mínimo, digno de pena, como elemento folclórico. Isso até hoje, principalmente nos programas humorísticos do Brasil, porque as escolhas sexuais – até trinta anos passados – não eram vistas como uma “orientação

sexual”; mas, clinicamente atestado como um desvio de conduta moral ou – na pior das hipóteses – uma doença grave a precisar de tratamento com vistas à sua erradicação.

Aliás, até hoje essa questão ainda está mal resolvida para a indústria do cinema, porque – em favor do politicamente correto – passou-se a tratar os movimentos em defesa dos *gays* ou das “minorias” como algo ainda por vir a ser aceito, socialmente, em nome de uma política de tolerância. Além de que o mundo do consumo, monitorado pela propaganda na televisão, percebeu que esses públicos, antes confinados em guetos são consumidores potenciais.

No entanto, é bom isentar a autora de uma visão unilateral, pois sua fala, aparentemente feminista, não poupa críticas apenas à forma como a mulher é representada na *big tela*; mas sua análise ataca a maneira como – de certa forma – o *eurocentrismo* influenciou a linguagem hollywoodiana que, ao longo de sua consagrada trajetória, idos dos anos 30, 40 e 50 do século passado (época de ouro de Hollywood), tomou como referência a *decupagem* clássica. Para Maurício R. Gonçalves, especialista em cinema, esse modo de montar narrativa, de certa forma, ‘doutrinou’ o olhar humano sobre o produto audiovisual, ao longo dos últimos oitenta anos.

Isso se deu porque, no dizer de Janet Wolff (1982, p.112), outra teórica, que embasou os encontros do curso de Comunicação e Cultura, ‘o leitor (leia-se público) *cria* o texto’, com um viés totalmente particular. Assim, aquele que recebe o produto e faz sua análise pessoal ancorada em preconceitos, experiências e leituras de cada receptor: “A maneira pela qual ‘traduzimos’ ou interpretamos determinadas obras é sempre determinada pela nossa própria perspectiva e por nossa própria posição na ideologia”. Essa teoria afirma que o público é independente e, portanto, capaz de *resignificar* um bem simbólico.

No entanto, essa abordagem é contrária ao pensar de Mulvey que enfatiza que a mulher é portadora de significados e seu significante, em cena, é a sexualidade com um viés erótico. (p. 388). Porém, sua fala não se restringe ao universo feminino, pois lhe interessa como a indústria cinematográfica norte-americana ‘retratou’ aquilo que taxaram como o oposto. A visão preconceituosa e



machista e revanchista, para ela, tem ajudado a propagar a falácia do olhar sobre aquilo que os produtores querem mostrar e não sobre aquilo que realmente deve ser mostrado.

No entanto, é preciso ainda entender, também, como esse público recebe esse fenômeno fílmico. E até que ponto esse produto-filme ou esse bem simbólico, como preferem os *frankfurtianos*, afeta ou não a massa. Porém, devemos ressaltar que se a idéia dos textos acadêmicos é promover a propalada polifonia, é bom que se diga que a fala de Wolff contraria plenamente a passividade meramente *voyeurista* do público, como pressupõem alguns analistas de plantão: “O leitor, o observador ou público participam ativamente da construção da obra de arte e, sem o ato de recepção/consumo, o produto cultural fica incompleto. Isso não é dizer que o consumo seja simultâneo à produção, mas que a complementa e completa”. (p 110)

No tocante a essa questão, acreditamos que esse engajamento de Wolff faz soçobrar as teorias que referendam a inocência do público. Para sustentar sua tese, recorre ao pensamento de Pierre Bordieu que afirma haver uma independência entre acesso à cultura e a posição econômica e política do público. No dizer de Bordieu, há um interesse empírico de determinado público pelas artes, porque há busca do prazer estético. Isso contraria as teses que qualificam o público como um ser incapaz de discernir os meandros da mensagem codificada, sob pena de perder o entendimento da função estética da linguagem. Para muitos estudiosos, a exemplo de Pound, essa linguagem é carregada de signos e tem caráter artístico e lúdico ao mesmo tempo, em que o padrão daquilo do que é belo se impõe quase como uma ditadura.

É nesse aspecto que nos cabe indagar como se sentem aquelas mulheres que estão fora do padrão de beleza imposto pela mídia ou pela moda, no caso a sofrida Macabéa, de “A Hora da Estrela” ou a desajeitada Prima Biela, de “Uma Vida em Segredo”? Essas personagens são dois modelos de mulheres que não trazem nenhum atributo físico que desperte desejos no macho, tanto que Olímpico de Jesus troca Macabéa por Glória, por ser mais carnuda e ser, dentro da tradição machista reinante no país até o final dos anos 70, mais ‘parideira’. Prima Biela, por

seu turno, perde o noivo, Modesto, que literalmente foge da noiva antes do casamento.

Sob um viés psicanalítico, podemos inferir que se o cinema proporciona prazeres, no dizer de Mulvey (ponto de partida deste capítulo), ao menos isso tem sido uma de suas funções basilares, certamente também despertar esse prazer na mulher que está em cena. Ela é vista e atrai os olhares masculinos para seu corpo, que se mostra esquadrihado ou fragmentado diante das câmaras.

Nisso, alguns questionamentos são inevitáveis: até que ponto ocorre uma simbiose dos desejos? Quem filma sente prazer em fazê-lo? Quem assiste ao que é filmado tem despertado o desejo mais intenso do erotismo – explícito ou implícito – do alvo visionado? E aquela que é filmada, como ela reage? Há um prazer nesse processo? Para responder a essas questões, mais uma vez recorreremos a Mulvey (2005, p. 391), que destaca que a mulher espectadora confronta-se com uma situação mais complicada e “*vai além do simples luto por uma fantasia da onipotência perdida*”. No seu dizer, a identificação masculina, em seu aspecto fálico, recupera a ação de uma feminilidade reprimida.

Recorreremos, também, ao conceito de "Vontade" de Schopenhauer, para quem o sexo é a meta final de quase todo esforço humano, algo dito, segundo o professor Jair Barboza (2007, p.34), autor do ensaio “Teoria do Amor Sexual: uma reflexão em torno de Platão, Schopenhauer e Freud,” antes do próprio Freud falar sobre a submissão. Para Schopenhauer, pela análise de Barboza, a ‘vontade’ é uma coisa absoluta e autosuficiente, tem ela própria seus "desejos". Quando se manifesta na forma de uma criatura, ela busca se perpetuar por via dos meios de reprodução dessa criatura. Por isso, o sexo é básico para a ‘vontade’ perpetuar a si própria. Resulta que o impulso sexual é o mais veemente de todos os apetites, o desejo dos desejos, a concentração de toda nossa vontade.

O que Schopenhauer escreveu sobre a loucura antecipou a teoria da repressão e a concepção da etiologia das neuroses na teoria da Psicanálise e inclusive o que veio a ser a teoria fundamental do método da livre associação de idéias utilizado por Freud.

Especulando um pouco mais sobre a relação de 'poder' que há entre quem filma e quem é filmado ou representado no cinema, deixamos mais uma reflexão: no caso da exposição do corpo feminino para revistas masculinas ou filmes, a teoria frankfurtiana do 'enigma da *servidão voluntária*' se aplica? Adorno e os *frankfurtianos* sempre se inquietaram com uma questão que é discutível aos olhos da academia: Por que os homens escolhem livremente seus próprios opressores? Emprestamos essa dúvida *adorniana* à nossa análise a fim de tocar a questão da representatividade da mulher no cinema hollywoodiano: Por que as mulheres se submetem a jogo da exposição do corpo mesmo sabendo que são objetos do desejo e que a imagem é manipulada?

Logo, nos fica transparente, segundo alguns estudiosos do tema que, pela visão da psicanálise freudiana, há uma espécie de jogo de sedução, em que há uma simbiose entre seduzir e ser seduzido, em que o macho e fêmea se entrecruzam sob o mesmo olhar frio das câmaras, terceiro elemento que ora aproxima ora distancia os agentes da ação de um quarto elemento do contexto, o observador, ou seja, o espectador solitário, numa sala escura de projeção, situação que o remete à total liberação de seus impulsos. (BERNADET, 1980, p. 77) Tanto que o receptor da película se esquece de que, de fato, encontra-se em uma sala de cinema onde existem mais poltronas ocupadas, por outras pessoas, em situações iguais a sua. Essas pessoas circunvizinham a sua própria poltrona que, no fundo, é o 'mundinho' isolado da realidade, mesmo que por 120 minutos – tempo de duração aproximada do filme. Tudo isso, em tese, é irrelevante ao olhar hipnotizado pelas imagens projetadas na tela. Isso não conta, pois quem assiste ao produto-filme, identifica-se com o personagem que traz os traços e as vontades inatas nele. Mas, no caso da representação da mulher na *decupagem* clássica em que, no dizer de Mulvey, há a predominância do macho sobre a fêmea, de certa forma, cabe aqui uma indagação: quem sente mais prazer? Aquele que observa ou quem é observado? Até que ponto esse jogo não enreda a todos numa mesma rede ou teia de desejos em que, cada um, a seu modo, deve encontrar o seu ponto extremo de satisfação. Se o cinema se presta somente a isso, tudo não passa de um engodo. E quando as luzes se acendem, o vazio se instaura porque

a realidade invadiu o espaço da fantasia. Isso acontece, segundo Xavier (2005, p. 341), porque estamos acostumados às narrativas em que as vidas dos indivíduos são apresentadas como uma figuração.

Caso isso seja de fato uma questão real dentro do universo da fantasia, todas as teorias sobre o projeto imagético ou o audiovisual estariam reduzindo a ‘sagrada’ produção cinematográfica, tarefa que envolve um verdadeiro exército de profissionais de diversas áreas – roteiristas, cinegrafistas, diretores, cenógrafos, atores, diretores, enfim, agentes diretos empenhados na função de produzir o ‘fenômeno filme’ – apenas a impulsos sensoriais instintivos/primitivos que não permitem reflexões; porém, tão somente movido por estímulos/respostas de olhares hipnotizados pela busca de um gozo momentâneo, algo sem profundidade, sem consistência, sem êxtase ou possibilidade de desabrochar a alma, como diria Clarice Lispector: o desnudar-se, o desabrochar-se. Mulvey alerta para o fato de que a visão manipulada do cinema sobre a questão da representação da mulher pode, até mesmo, banalizar a visão do sexo, tornando-o uma mercadoria ou instrumento de poder.

No entanto, o prazer da representação a que Mulvey tanto faz referência, foge – de certa forma – do campo dos embates meramente psicanalíticos ou, apenas do discurso focado na erotização do corpo, situação esta que nos faz pensar e repensar sobre a representação do sujeito. Algo que transcende o campo meramente erótico ou pornográfico porque, no conceito de representar o chamado ‘sujeito moderno’, o cinema hollywoodiano, segundo Stuart Hall (1998, p. 25), herdou o discurso das tradições renascentistas e do Iluminismo, do século XVIII, algo que representou uma ruptura importante com o passado anacrônico do *teocentrismo* vigente na Idade Média: “Motor que colocou todo o sistema social da ‘modernidade’ em movimento”.

Aliás, no que tange ao pensamento iluminista, fica evidente que, a partir do Renascimento, o homem passou, em tese, a ser o centro do universo, numa atitude que desautorizou os discursos teocêntricos que anulavam o sujeito em detrimento do fervor religioso, embora, no dizer do historiador Leandro Karnall:

“[...] As culturas sempre produzem crenças, porque a religião é polissêmica, pois se mata em nome de Deus e também se salva em nome desse mesmo Deus, cuja crença tem se sustentado, ao longo da trajetória da humanidade, mais pelo temor do que pelo amor ao próprio Deus [...]”. (Fala reproduzida no programa Café Filosófico, da TV Cultura, no dia 26 de julho de 2009 elemento).

Nesse contexto, o ser humano passou a ser representado pelo pensamento científico ou, ao menos passou a exigir-se isso da espécie humana, a racionalidade e a utopia de Francis Bacon de uma "Nova Atlântida", para quem "conhecimento é poder". Isso daria condições plenas para que o homem tivesse capacidade de desvendar os mistérios da natureza; pensamento centrado na imagem do homem racional, alguém supostamente liberto de dogmas e imposições que cerceavam o pensar em favor de uma idéia de limites ou de castradores pecados, cujas explicações só se davam pelo sagrado.

Assim, o pensamento científico, de certa forma, segundo Hall, fez nascer o homem moderno, todavia, alguém gerado em meio à dúvida e ao ceticismo metafísico que mergulhou a espécie humana no olhar investigativo sobre sua própria realidade, porém, sustentando a *indivisibilidade* do ser.

Aliás, tal pensamento encontra eco na voz de Raymond Williams para quem: o sujeito é *indivisível* – uma entidade que é unificada no seu próprio interior e não pode ser dividida além disso; por outro lado, é também uma entidade que é singular, distintiva, única. (WILLIAMS, *apud* Stuart Hall, 1998, p. 25)

Todavia, sendo o homem produtor de significados, no dizer de Mulvey e a mulher tão somente portadora de tais significados, fica evidente que o cinema é o amálgama que envolve os dois extremos, quem produz e reproduz não só os significados representados pela linguagem audiovisual. Isso vai ao encontro do que diz o pesquisador Antonio Costa, “o cinema pode ser visto como um dispositivo de representação, com seus mecanismos e sua organização de espaços e dos papéis”. (COSTA *apud in* Xavier, 2003, p.26)

Embora isso sustente mais uma vez as idéias de Mulvey, para quem a cena não tem *glamour* sem a figura feminina, porque ‘a presença da mulher é um indispensável para o espetáculo num filme narrativo’ (p. 444); tal pressuposto, no fundo, potencializa as teorias sobre comunicação e cultura e, sobretudo, cinema e,

por tabela, a própria literatura como processo de ‘construção’ de um bem simbólico ou como instrumento de perpetuação do próprio conceito do fazer artístico.

E, emprestando o pensamento de Compagnon, é possível pensar sobre a função da arte na sociedade; no caso mais específico da literatura, esse pensador é mais ‘poético’, embora sua fala seja acadêmica, para quem a compreensão da função da literatura esbarre num ponto crucial: Continuemos a proceder, imitando Platão, por dicotomia, e distinguiamos *função* e *forma*, através de duas questões: O que a literatura faz? Qual é o seu traço distintivo? (COMPAGNON, 2001, p.35). Esse mesmo autor recorre, também, ao filósofo Aristóteles, para sustentar seu arcabouço teórico:

*Aristóteles falava de katharsis, de purgação, ou de purificação de emoções como o temor e a piedade (1449b 28). É uma noção difícil de dominar, mas ela diz respeito a um experiência especial de paixões ligadas à arte poética. Aristóteles, além disso, colocava o prazer de aprender na origem da arte poética (1448b 13): instruir ou agradar (prodesse aut delectare), ou ainda instruir agradando, serão as duas finalidades, ou a dupla finalidade, que também Horácio revela na poesia, qualidade de **dulce et utile** (Ars Poetica [Arte Poética] v.333 e 343. (p.35)*

Nessa fala, Compagnon recupera a filosofia clássica e, mais uma vez, a questão do prazer fica latente no texto. Isso evidencia a necessidade de se encontrar o prazer ou não fazer ou no consumir o que foi feito, no caso produto filme, produto livro, os bens simbólicos, expressão que jamais abandonaremos quando formos no referir a tudo aquilo que o público consome sem de fato o ter. Como diria o doutor em filosofia, Jacob Bazarian: “podemos nos sentar à mesa para degustar uma bela refeição que, não só nos dará o prazer, como alimentará nosso organismo. Porém, um bom livro ou um bom filme é o alimento da alma” (BAZARIAN, in *depoimentos pessoais*, jornal *Folha de Itapetininga*, p. B 04, 1984).

Todavia, é bom que se diga uma pretensa verdade: quando se fala em prazer, até mesmo no sentido metafórico da palavra, as retóricas vigentes deixam em relevo a figura masculina, colocando-a como o centro da cena, como o produtor da significação em curso ou, como preferem os historiadores, o motor da própria História e não objeto dela. E isso ocorre na medida em que o público masculino se identifica com o protagonista para quem as câmaras se dirigem.

Situação que não se evidencia na transposição dos livros “A Hora da Estrela” e “Uma vida em segredo”, feita por Suzana Amaral, já que as mulheres é que tomam conta da cena.

### 3.2 A ‘dona’ da história

Partindo do pressuposto de Mulvey de que o homem é criador de significados e mulher portadora desse significado, cabe-nos uma reflexão: como reage o público masculino, quando o olhar do macho se confronta com filmes que, a exemplo dos filmes de Suzana Amaral, trazem mulheres que são o centro das atenções ou, então, são as protagonistas do enredo em curso, vide “A Hora da Estrela” e “Uma Vida em Segredo”. São duas obras extraídas de dois autores nacionais renomados, Clarice Lispector e Autran Dourado, e tornadas fenômenos-filmes pelas mãos de uma cineasta que optou por contar a história de duas mulheres fragilizadas. Indagamos: há uma aceitação natural ou o filme projetado não encontra referências diante do público masculino que fica inerte ante a história que não tem a figura masculina como protagonista?

Logo, desde o princípio deste texto, temos deixado patente que o ‘olhar’ é uma palavra-chave inerente ao homem. Todavia, quando foi que de fato o homem começou a perceber efetivamente a sua capacidade de olhar e a ter o sentido exato de que isso é uma ferramenta fundamental para ‘ler’ o mundo e, a partir disso, conectar-se ao admirável mundo novo do progresso científico? Quando o homem de fato mirou o mundo, que imagens ele viu? Aliás, quando foi que nossos ancestrais puderam, realmente, contemplar a face alheia e identificar-se nela como o seu igual? Alguém igual e também desigual.

Assim, encontrar traços de semelhanças e *dessemelhanças* entre os seres que compartilhavam o mesmo território, como forma de até mesmo buscar a própria identidade cultural, a fim de – também – tentar definir o próprio conceito de territorialidade. Tal posicionamento não atua como mera defesa de espaço/tempo, mas principalmente encontrar resíduos da própria existência humana e da passagem do homem pelo ‘plano terra’, bem aos moldes daquilo que propunha,

empiricamente, José Bispo do Rosário, com suas inúmeras ‘construções’ que rompiam com a estética linear do fazer artístico.

Todavia, muitas são as linhas investigativas sobre a questão do ‘prelúdio’ do olhar humano sobre os bens simbólicos, e a semiótica, de certa forma, vem ao nosso auxílio, porque para Lúcia Santaella: tudo é linguagem. E a linguagem – via de regra – explica tudo. Isso porque, no entender de Santaella, há inúmeras formas de ‘ler’ o mundo, ou melhor, há vários tipos de leitores para os vários signos lingüísticos existentes, que, na verdade, transcendem a idéia absoluta de livro como único material possível de entendimento do mundo:

*Fora e além do livro, há uma multiplicidade de modalidades de leitores. Há o leitor da imagem, desenho, pintura, gravura, fotografia. Há o leitor do jornal, revistas. Há o leitor de gráficos, mapas, sistemas de notações. Há o leitor da cidade, leitor da miríade de signos, símbolos e sinais em que se converteu a cidade moderna, a floresta de signos de que já falava Baudelaire. Há o leitor espectador, do cinema, televisão e vídeo. A essa multiplicidade, mais recentemente veio se somar o leitor das imagens evanescentes da computação gráfica, o leitor da escritura que, do papel, saltou para a superfície das telas eletrônicas, enfim, o leitor das arquiteturas líquidas da hipermídia, navegando no ciberespaço. (SANTAELLA, 2009)*

De certa forma, podemos inferir que Clarice Lispector já pré-supunha tal verdade, antes mesmo dos estudos de semiologia terem se tornado a menina dos olhos dos pesquisadores nos meios acadêmicos *tupiniquins*. Clarice não só sabia dessa verdade incontestável, como se atrevia a dizer que o mundo era feito de palavras. Porém, também caía nas tentações do paradoxo ao dizer:

*“Cada vez mais eu escrevo com menos palavras. Meu livro melhor acontecerá quando eu de todo não escrever” (LISPECTOR, 2009).*

Pensamento este que encontra eco na *via-crucis* de Kafka (“tudo o que não é literatura me aborrece” *in Carta ao Pai, 1997, p. 85, tradução de Modesto Carone*). Mas, muitas das vertentes epistemológicas (os doutores adoram este vocábulo) apontam a arte como um processo de refinamento do olhar, a partir do ‘produto-arte’, porque, de certa forma, toda a arte é produzida e reproduzida coletivamente. Isso mesmo que a produção artística tenha um sentido individual, no caso o isolamento do escritor que se entrega à tarefa de romancear a realidade ou ‘dourar a pílula’, como taxativamente ironizava Machado de Assis, ao se referir



aos textos pré-realistas, haverá um sentido de busca do outro como uma forma de identificação.

Aliás, quem escreve, por mais isolada que seja a ação de redigir ou que induza tal idéia, o faz pensando no outro – seja como forma de reproduzir esse outro em palavra – ou mesmo como forma de expor algo que o outro ainda desconhece ou simplesmente ignora, embora objeto focado pelo autor esteja evidente; e, mesmo que se coloque em discussão a tese da suposta morte do autor, que Compagnon colocou em relevo na sua obra “O Demônio da Teoria”, ao focar, num dos ensaios que compõem o volume, a intencionalidade do autor ao produzir um texto: ‘a intenção do autor é o critério pedagógico ou acadêmico tradicional para estabelecer-se (sic) o sentido literário’ (COMPAGNON, 2001, p. 49), mesmo assim, evidencia-se que tal ‘morte’ não procede. Para alguns analistas, essa discussão é um tanto insignificante porque quando o leitor entrega-se à leitura, no fundo, reescreve aquilo que o autor escreveu.

Porém, nesse contexto, quando o estudioso se confronta com o texto de Clarice Lispector, em “A Hora da Estrela”, em que ela opta por ‘esconder-se’ na pele do personagem-narrador Rodrigo SM, nota-se que a tese de Compagnon não é de toda equivocada, pois esse autor se apegava ao teórico Barthes (*apud* COMPAGNON, 2001, p. 50) para dizer:

*O autor é um personagem moderno, produto sem dúvida, da nossa sociedade, na medida em que, ao sair da Idade Média, como o empirismo inglês, o racionalismo francês, e a fé pessoal da Reforma, ela descobriu o prestígio do indivíduo, ou como se diz mais nobremente, da ‘pessoa humana’*

No tocante a isso, Ricardo Iannace (IANNACE, 2007. p.42), em seu investigativo: “a Leitora Clarice Lispector”, numa das passagens do livro, procura – a seu modo – corrigir um equívoco ou uma injustiça, que a crítica especializada, na época da publicação do primeiro romance da escritora, “Perto do Coração Selvagem”, 1944 (leia-se Sérgio Milliet e Álvaro Lins, pela voz de Olga de Sá), cometeu, ao qualificá-la de ‘hermética’. Iannace é enfático ao apontar que o estilo de Clarice está justamente naquilo que ela mais soube fazer, projetar-se nas personagens que são as protagonistas de suas narrativas:

*Em vários de seus futuros contos e crônicas, Clarice reporta-se a episódios da infância e adolescência, amiúde marcados pela ausência da mãe e pela saudosa e ostensiva presença do pai: ao som de meu nome a sala desipnotizara. E bem devagar vi o Professor por inteiro. (p.42)*

A isto, Iannace deixa a entender que a crítica literária do passado não teve sensibilidade para entender a grandeza de uma autora da estirpe de Clarice Lispector. Apesar da fortuna crítica existente em torno da prosa clariceana, tal volume de análises não extirpou o epíteto de ‘escritora difícil’ que ‘colou’ ao nome da autora. Além dessa questão, o pesquisador, em sua análise, também chama a atenção para um fato interessante, a escritora leitora, ou melhor, os livros que – de certa forma – ajudaram a ‘moldar’ o arcabouço literário da escritora ainda na adolescência. O autor deixa a entender, ainda, que a autora era também uma sagaz leitora, embora, em depoimento ao jornalista Julio Lerner, num antológico programa levado ao ar pela TV Cultura, antes de falecer, em 1977, tenha deixado escapar que não tinha critérios para escolher seus livros e que ia pelo impulso das capas. Lia desde as aventuras de Narizinho até os ‘romances cor de rosa’ (histórias para mocinhas). Essa abordagem vai ao encontro do trabalho da biógrafa de Clarice, Nádia Battella Gotlib (2005, p14) que, em “Uma vida que se conta”, já faz referências – não de forma incisiva – ao gosto literário da escritora de “Sopro de vida”.

Todavia, retomando a tese colocada no centro das discussões literárias sobre a possível ‘morte’ do autor, no dizer de Compagnon, referenda, de forma muito preponderante, não a idéia da ‘morte’, propriamente dita, do autor, mas sustenta, no caso de LISPECTOR, o pensamento da ‘diluição’ autoral ou uma tentativa de – por meio do *alter ego* – falar de uma mulher sem – contudo – recorrer à autopiedade ou a discursos moralizantes de forte tom feminista. Para os olhos da academia, essa questão discutível, mas a própria Nádia, em depoimento num especial em homenagem a Clarice, levado ao ar pela TV, em 2003, disse que a escritora levou tão a sério a idéia da ficção que, no final da vida, ficcionalizou-se.

Não! Muito pelo contrário, a autora, na pele do personagem-narrador, recorre, inicialmente, a uma linguagem, quase que totalmente anônima, para falar

sobre a história de uma moça nordestina, um rosto perdido na multidão: “como a nordestina, há milhares de moças espalhadas por cortiços, vagas de cama num quarto, atrás de balcões trabalhando até a estafa”. (p. 20). Vemos que se trata de uma moça que se vê às voltas com a incapacidade de se adaptar a um mundo totalmente novo.

Observamos que Prima Biela, de “Uma Vida em Segredo” também não passa impune a tal situação, posto que é tratada por todos como apenas e tão somente como uma moça da roça, como se isso fosse algum tipo de doença grave. “Quando Prima Biela abriu as gavetas da cômoda e lhe mostrou o que trouxera, Constança disse mas, minha filha você não pode continuar usando estas roupas. Lá na roça está bem que você usasse estes vestidos de chita, aqui não”. (DOURADO, 1964, p. 53)

Mas, retomando a questão da tese de Compagnon a respeito da morte do autor, podemos dizer que isso, de certa forma, é pertinente a maioria dos escritores que devotaram sua vida em favor da literatura, situação que, torna a maioria desses autores inapto para as questões, aparentemente, simples do cotidiano.

No tocante a essa possível desarticulação do autor em contraponto à realidade que o asfixia, tomamos com exemplo a figura de Kafka que, durante a vida foi obrigado a exercer funções burocráticas, embora amasse o mundo das palavras. Em suas cartas a Felice Buaer, Franz Kafka (1985, p. 133) deixa em relevo que não se sentia adaptado à vida prática: “Minha maneira de viver está organizada unicamente em função da literatura [...]” Tanto que, no dizer Blanchot,, o autor de “Metamorfose” quis destruir seus escritos por acreditar que eles aumentariam o mal-entendido universal. Contudo, Blanchot deixa nítido que Kafka quis apenas ser um escritor e mais do que isso: ele prioriza aquele que viveu sobre aquele que escreveu; daí em diante é ele que buscamos na sua obra. (p. 09)

Até certo ponto, guardadas as devidas proporções, o mesmo drama humano se aplica também a Clarice, posto que, chegou a dizer, em depoimento ao jornalista Julio Lerner, num especial levado ao ar pela TV Cultura, em 1977,

ano de sua morte, que escrevia para não morrer. Então, a fala de Compagnon sobre a suposta morte do autor não se sustenta em Clarice, porque a pessoa Clarice só passava a existir na pele da escritora Clarice.

Todavia, no caso particular de “A Hora da Estrela”, há, de acordo com alguns biógrafos da autora (Nádia Gotlib - *Clarice, uma vida que se conta*), que morreu vítima de câncer em 1977, uma intenção toda própria e especial da escritora, a de não deixar que houvesse, por mais que a fala de Rodrigo SM remeta o leitor ao mundo da autora, uma identificação imediata do leitor com a própria escritora, ou sua infância no nordeste brasileiro. Olga de Sá, em a “Escritura de Clarice Lispector”, comunga, em partes, com esse pensamento.

Na visão dessa pesquisadora, essa novela que estamos analisando é um “livro que dialoga com todo o universo ficcional de Clarice Lispector (1985, p. 78) e, particularmente, contrapõe com *Água Viva*, - obra publicada em 1973 que prenuncia a preocupação da autora com a transcendência e a morte, porque narradora, pede licença para morrer. Entretanto, em *A Hora da Estrela*, a escritora, antes de tocar na morte opta por apresenta a personagem principal, Macabeá, pela fala pela voz de Rodrigo SM, que dispensa um tratamento, às vezes, desprezível à nordestina:

*Que antes afirmar que essa moça não se conhece senão através de ir vivendo à toa. Se tivesse a tolice de se perguntar ‘quem sou eu?’ cairia estatelada e em cheio no chão. [...] A pessoa de que vou falar é tão tola que às vezes sorri para os outros na rua. Ninguém lhe responde o sorriso porque nem ao menos a olham. (p. 21 - 22)*

Diante desse foco, fica patente que a autora não quis jamais reproduzir uma fala que fosse feminista, no sentido reivindicatório da palavra, e mesmo o tom feminino em Macabéa é sublimado, posto que a personagem é quase que assexuada já que, pela falta de atributos, seu vulto passa ‘invisível’ à cena urbana:

*Só vagamente tomava conhecimento da espécie de ausência que tinha de si mesma (...) Quando dormia, quase sonhava com a tia lhe batia na cabeça. Ou sonhava estranhamente em sexo, ela de aparência assexuada. Quando acordava, se sentia culpada (...) porque o que é bom devia ser proibido. (p.42)*

Nisso, percebemos que a intenção de Clarice Lispector era distanciar os traços da personagem nordestina em relação aos da autora. Isso no que tange à sua origem e não no que toca aos atributos físicos, uma vez que a autora traz, em si, a magistral imagem de ‘mulher fatal’ (Clarice Fotobiografia, de Nádia Batella Gotlib, editada em 2008, sustenta nosso argumento) que, por alguma razão, ela, em tese, não valorizou. Situação que já não ocorre com Autran Dourado (1964, p. 173), em “Uma vida em segredo”, em que Prima Biela é um ‘ente independente’ do autor, embora o escritor, nas páginas finais do volume, de 1964, desvende a incógnita de tal rústica figura, associando a personagem de seu livro a uma agregada de seu avô: “Prima Rita foi uma personagem da minha infância, morava na casa de meu avô, uma espécie de curatela dele. Era uma figura simples e apagada de gente vinda da roça, tão insignificante [...]”. No fundo, trata-se de alguém que povoou sua infância, e que fora ‘ressuscitada’ sob o prisma da inadequação e do próprio abandono.

Porém, é evidente que a discussão de Compagnon a respeito da intencionalidade do autor e da sua suposta ‘morte’ não deve ser descartada, já que o autor é enfático ao se dirigir à figura do escritor sob o prisma da metáfora: “o autor nunca é mais que aquele que escreve, assim como eu não é outro senão o que diz eu”. Essa teorização de Compagnon, não se limita ao mundo da palavra impressa; mas, torna-se inerente, também, ao campo do audiovisual. Tal contexto aplica-se, principalmente, quando o produto fílmico é uma transposição de um livro para as telas do cinema. Como é o caso de “A Hora da Estrela” livro, de Clarice Lispector, e a “A Hora da Estrela” filme, de Suzana Amaral, que optamos por analisar, juntamente com “Uma vida em segredo” livro, de Autran Dourado, e “Uma vida em segredo” filme, também de Suzana Amaral. Isso, numa tentativa de estabelecer um diálogo possível entre produto palavra e produto imagem.

Mas, retomando o pensamento de Stuart Hall (2002, p. 26), a respeito da arte como fator *humanizante* do homem e, também, a possibilidade de constituição do ser social, porque, se a arte permitiu esse processo de identificação com o outro, como sustenta Hall, sem dúvida, foi o cinema e o sistema de combinações de signos lingüísticos, verbais e não-verbais, que mais possibilitaram que essa

questão da identidade, da representatividade e as múltiplas formas de olhar o outro e reproduzi-lo num filme que – de certa forma – se tornassem mais intensos. Embora não totalmente verdadeiro, no que tange à representação de alguns grupos, como foi colocado nas linhas acima. E se o processo de uma escritura de um livro é ato quase que solitário, a produção de um filme tem um caráter social, ao reunir uma equipe de profissionais que se sentem envolvidos pela ação coletiva de ‘gerar’ um fenômeno fílmico.

No entanto, no caso particular das duas películas – “A Hora da Estrela” e “Uma Vida em Segredo” – de autores distintos (Clarice Lispector e Autran Dourado), verificamos um aspecto interessante: esses fenômenos-filmes contrapõem-se, radicalmente, à fala de Mulvey, ensaísta britânica que deu início a esta discussão, quando coloca questão da representatividade ou da reprodução do discurso feminino no cinema, pois a brasileiríssima Suzana Amaral, diretora das duas produções cinematográficas, deixa – o tempo todo – em relevo a atuação mulher no tecido social – leia-se Rio de Janeiro e o interior de Minas Gerais. Com isso, essas obras criam uma linha de tensão entre quem já está no meio e quem chega a esse meio, como se fosse um corpo estranho que não encontra seu lugar.

Aliás, é bom destacar que as duas obras, tanto no que tange à palavra escrita (no caso os chamados produtos-livros que viraram produtos-fílmicos), quanto ao próprio resultado da transposição da linguagem escrita para a linguagem imagética, as mulheres, não apenas as duas personagens centrais: a desajeitada Macabéa (A Hora da Estrela) e a ‘moça da roça’ Prima Biela (Uma Vida em Segredo), povoam as duas histórias, relegando aos homens papéis secundários, vide as cenas referentes a Olímpico de Jesus (Olímpico de Jesus Moreira Chaves), o suposto namorado da famélica nordestina, que expõem alguém que, embora fosse mais expressivo, aparenta arrogância e imbecilidade: “[...] para impressionar Glória e cantar de galo, comprou pimenta-malagueta das bravas e para mostrar à nova namorada o durão que era mastigou em plena polpa a fruta do diabo. (p.75).

Além disso, as tragédias de Macabéa não param por aí, pois o personagem em questão, Olímpico de Jesus, por não ter uma personalidade marcante, no enredo, acaba por trocar Macabéa pela ‘suculenta’ Glória, a falsa amiga da retirante. No entender de Olímpico, Glória, por ser mais carnuda, aparentava ser ‘uma boa parideira’ (ideário de todo macho que tem a missão de perpetuar a espécie), além de ter um pai açougueiro, o que se traduzia, na visão míope de Olímpico de Jesus, um símbolo de ‘status’ e poder, posto que se tratava de alguém, que viera do sertão nordestino, cuja miséria é, visivelmente, ossuda e exposta.

Isso, também, fica patente na narrativa de Autran Dourado (1964, p. 47), em que as mulheres, Prima Constança e o núcleo de amigas de Prima Biela, ganham mais visibilidade em quase toda a ‘saga’ da jovem rústica que, após perder o pai ermitão, sai forçosamente da ‘Fazenda do Fundão’ e não consegue se adaptar à dita vida civilizada de uma cidadezinha emergente do *interiorzão* das Minas Gerais.

No caso de “Uma Vida...” a personagem central da narrativa não sente o preconceito apenas do olhar masculino, mas é rechaçada primordialmente pelo núcleo familiar, no qual se vê obrigada a se instalar, no caso, a família da prima Constância, de quem os ‘priminhos’ tornam-se zombeteiros da ossuda moça que não sabe nem sequer manejar os talheres:

*Os momentos mais difíceis eram na mesa, quando se juntava com a família. Primo Conrado na cabeceira, os meninos defronte, ela entre Mazília e Constança. Não dizia outra pergunta de Constança. Olhava como prima Constança comia, como segurava os talhares, como levava a comida à boca. Procurava imitá-la, se atrapalhava[...]*

Já a ‘macabeazinha’ – como se refere madame Carlota, a esperta cartomante, à anti-heroína desastrada dessa trama bufa que, por ação de algum “anjo gauche”, no dizer de Carlos Drummond de Andrade (1982, p. 9), em Poema das Sete Faces: “Quando nasci, um anjo torto/ desses que vivem na sombra/ disse: vai, Carlos ser *gauche* na vida” não teve melhor sorte, porque é obrigada a sobreviver em território estranho, ou melhor, ‘estrangeiro’ dentro do próprio território que, literalmente, a repele porque, para o olhar do outro, até mesmo do

personagem-narrador, o atroz Rodrigo SM., que tem um senso autocrítico, ao salientar a inadequação de um estilo sofisticado para narrar a vida de personagem tão popular, no caso, uma nordestina sem atributos físicos. “O que eu sinto eu não ajo. O que ajo não penso. O que penso não sinto. Do que sei sou ignorante. Do que sinto não ignoro. Não me entendo e ajo como se me entendesse.” (p.33)

Aliás, a narrativa de Clarice Lispector, que resolutamente não segue a ‘decupagem clássica’ (se é que podemos atribuir tal vocábulo também à produção textual) dos chamados enredos lineares, como critica o argentino Ricardo Piglia, em seu “Laboratório do Escritor”, foca a construção de personagens que têm sua condição humana degradada por culpa do meio e da opressão que, por ser opressivo, não só oprime, como a exclui os famélicos do tecido social, como a torna um ser ausente do cenário urbano, tanto que no próprio texto, Clarice, pela voz do sarcástico Rodrigo SM, traz um discurso que ridiculariza aquilo que Aldo Vannucchi (2007, p. 38) sabiamente qualifica de ‘o não ser de Macabéa’:

*Na realidade, o não-ser desse subproduto humano, batizado como Macabéa, designa para Clarice qualquer coisa de aurora metafísica, ou seja, prenuncia o Ser. Tudo, no romance, converge para o instante de glória, para o futuro esplendoroso: ‘estou contente com essa possibilidade e farei tudo que esta se torne real’*

No entanto, é bom que se diga que o narrador explora, leia-se Clarice Lispector, pela voz de Rodrigo SM, o tempo todo, a fórmula machadiana da metalinguagem, ao chamar a atenção do leitor sobre o produto que ele está lendo. Assim, o narrador alerta o leitor de que se trata de uma obra de ficção e isso, conseqüentemente, dificulta, de certa forma, uma identificação do leitor com os personagens, principalmente no que tange à pobre Macabéa, alguém que, no dizer de Vannucchi, é como não se existisse, embora seja alvo da crítica de um narrador-observador cruel que atua como fosse o algoz da nordestina, posto que consegue ‘ler’ até mesmo os pensamentos imperfeitos de alguém que pouco pensa, pouco age e até ignora os sentido exato da própria existência:

*É que numa rua do Rio de Janeiro peguei no ar de relance o sentimento de perdição no rosto de uma moça nordestina. Sem falar que eu menino me criei no Nordeste. Também sei das coisas por estar vivendo. Quem vive sabe, mesmo sem saber que sabe. (CLARICE, 1984, p.17)*



Com isso, o suposto narrador-escritor, 'máscara' da própria Clarice Lispector, como é visível no trecho que destaquei acima, vai transformando, gradativamente, situações cotidianas em uma história de vida sem vida, de fatos e acontecimentos inócuos e, assim, o "livro é feito sem palavras" (como sempre supôs a própria Lispector: "Com começo, meio e *gran finale* seguindo de um silêncio e de chuva caindo, Clarice por Rodrigo (VANNCCHI, 2007, p.18), pelo fato de ser um retrato de uma vida inexpressiva, em que o diferente, não só não é aceito pelos ditos estereótipos padronizados pelas 'leis' do consumo, como é rejeitado, algo que compromete as relações *intersociais* e impede a existência clara das chamadas trocas culturais, situações em que não se verifica em "A Hora da Estrela", muito pelo contrário, a personagem principal é quem deve abrir mão de seus valores para se sentir integrada ao novo meio, do contrário, permanece 'estranha' ao olhar do outro.

Isso também se produz no discurso de Clarice Lispector, quando se manifesta a respeito do próprio exercício da escrita e o modo estranho como ela encarava a função do ato de escrever: "Sem me surpreender não consigo escrever. E também porque, para mim, escrever é procurar" (LISPECTOR, *por ela mesma*). A Clarice que conhecemos ou que supomos conhecer, quis anular-se por meio de seus textos Situação que também ocorre em "Uma vida em segredo", pois Prima Biela, para ser aceita pelo restrito círculo de mademes da pequena cidade meneira, é obrigado a vestir-se com roupas que a Prima Constância escolhe para ela, despersonificando aquela que não sabia nem conversar direito com as pessoas. E que nem sequer foi aceita como noiva, sendo deixada para trás. Fato que, pelo andar da história, petrificou o coração da jovem, que se tornara incapaz de crer na possibilidade de um amor verdadeiro.

No tocante ao drama de Macabéa, como observa Elizabeth Robin Zenkner Brose (2009), uma das muitas estudiosas da obra de Lispector, da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, o leitor só consegue *olhar* a personagem central da trama pelos olhos do narrador, o perverso Rodrigo SM, que apresenta ao leitor um retrato manipulado de Macabéa. Esse pensamento, de

certa forma, retoma as teses de Mulvey sobre a condução do olhar do homem sobre a mulher. Porém, esse enfoque de Beth Brose, ao invés de ser esclarecedor, desperta mais inquietação e repugnância no leitor: ‘através dessa jovem, dou meu grito de horror à vida’ (CLARICE, por Rodrigo SM, p.41).

Afinal, no fundo, é pelo olhar crítico de um narrador masculino que se revela à frágil Macabéa, que desconhece até mesmo o sentido da palavra felicidade e que só consegue interagir com o mundo por meio das ondas da Rádio Relógio. Quanto a isso, cabe aos que amam o que Clarice escreveu outra reflexão: mas, será que esse olhar de Rodrigo SM sobre o olhar de Macabéa é autêntico ou é míope. "Penso no sexo de Macabéa (...) seu sexo era a única marca veemente de sua existência." (p. 140)

Nesse contexto, Mulvey – a que nos serve de guia-mestra para a condução deste diálogo polifônico que tentamos estabelecer entre os pensadores da esfera ‘cult’ da academia – mais uma vez tem razão, porque embora seja uma escritora, no caso Lispector que foca a vida de uma alagoana, virgem, ignorante, de 19 anos, "datilógrafa", que chegou ao Rio de Janeiro com uma tia, ainda assim, mimetiza um olhar machista sobre uma mulher ou pelo menos reproduz o pensamento de uma sociedade dominada pelo preconceito de superioridade do homem. Preconceito este que se mantém vivo até mesmo pela própria definição que Clarice apresenta da personagem, como alguém que vivia “representando com obediência o papel de ser” (p. 45): “Acabo de descobrir que para ela... também a realidade era muito pouco. Dava-se melhor com um irreal cotidiano... o vago era o seu mundo [...]” (p.43).

E, como assinala Vannucchi, embora o livro “A Hora da Estrela” conte com sete personagens, o que está mais presente, de fato, é a figura da própria autora, ‘contracenando o tempo todo com a antipersonagem Macabéa’ (VANNUCCHI, 2008, p. 18), como se fosse uma sombra pairando sobre a própria narrativa. Porém, nosso entender, a Morte compõe a oitava personagem, que a escritora, na pele de Rodrigo SM observa: ‘prefiro a verdade que o prenúncio’ ( p. 37),

De certo modo, essa afirmação não é toda equivocada e para sustentá-la, recorreremos ao documentário dirigido, pelo já citado anteriormente, Schettino,

sobre a relação de Clarice com as estrelas de Hollywood e morte (SCHETTINO, 2007). Esse audiovisual evidenciou, em imagens, que há, na folha de rosto do produto-livro, um obituário ‘implícito’ nos doze sugestivos títulos que a autora – não o narrador Rodrigo SM – propõe ao drama de Macabéa, formando, segundo o diretor da película, a própria lápide da sepultura-livro de Clarice, num claro sinal de partida – não da personagem – mas da escritora Clarice Lispector, posto que essa novela foi concebida no momento em que o câncer avançava sobre seu corpo. Quanto a este aspecto, Olga de Sá (2005, p. 269) comunga com o pensamento de Schettino, pois: *a estrela de quem se trata é ‘estrela de cinema’ e só aparece mesmo na hora da morte. Essa é a hora da estrela.*

Nesse ponto, temos que concordar que o ensaio de Vannucchi (2008, p. 23) caminha na mesma direção, ao observar que a narrativa de Macabéa é a história da ‘mocinha, que ingenuamente, queria ter sido Greta Garbo ou Marilyn Monroe’, Mas, o enredo não tem um tom de lamentação:

*Se ela expõe o ‘registro dos fatos antecedentes’ à morte de Macabéa, não é para ficar no ‘eu não posso fazer nada’, nem para despejar uma ‘história lacrimogênica de cordel’ ou o ‘lamento de um blue’ e muito menos para entreabrir uma covarde ‘saída discreta pela porta dos fundos’. Não. Clarice acentua clara e cortante: “A Culpa é minha” se esse drama injeta na gene “uma sensação de perda (p. 23 - 24)*

Assim, desenha-se, ante aos olhos de quem lê ou de quem assiste, o ‘drama’ de Macabéa, que ao perder sua tia, muda-se para um quarto que divide com quatro moças que trabalhavam nas Lojas Americanas: Maria da Penha, Maria Aparecida, Maria José e Maria. Nisso, então, mostra-se, pela fala dura de Rodrigo SM., o personagem-narrador, uma irônica condição de insignificância do ser, ou o próprio ‘não ser de Macabéa’, com assinala Vannucchi; algo que pode ser considerado, no fundo, o drama de muitas moças brasileiras e não só as desamparadas nordestinas, mas as Primas Bieladas do sertão mineiro, as Sinhás Vitória que vivem anônimas no interior do país do carnaval, enfim, todas aquelas sofridas meninas que, antes de entender porque menstruam, são obrigadas a conviver com a dor de não ter um lar no sentido mais singelo da palavra.

*“A Moça era uma vozezinha, uma enjeitadinha, órfã, perdida na multidão, inconsciente de sua mulherice, braços vazios sem abraço e até habituada a se esquecer de si mesma. Era-lhe a vida tão insossa que nem pão velho sem manteiga. (p.19)*

Aliás, Rodrigo SM, o perverso narrador, constitui um dos personagens centrais do enredo, porque, ao mesmo tempo em que expõe a vida de Macabéa, afeiçoa-se a ela, embora se dirija a Macabéa com adjetivos grosseiros e a humilhe o tempo todo: *“Macabéa, você é um cabelo na sopa, não dá vontade de comer”*. (p.38)

No tocante a essa questão, pelo prisma freudiano, tal contexto mostra ao leitor mais atento que há uma certa identidade e, ao mesmo tempo, uma rejeição, fazendo crer que não é mais o narrador, mas a própria Lispector que se manifesta, numa tentativa de se esconder daquilo que mais a assemelha à nordestina, a condição de mulher no Brasil. *“É que numa rua do Rio de Janeiro peguei no ar de relance o sentimento de perdição no rosto de uma moça nordestina. Sem falar que eu em menino me criei no Nordeste (...) Não é fácil escrever. É duro quebrar rochas”* (p. 18 - 25)

Logo, fica patente que o texto é metalingüístico, ou seja, um autor - narrador que fala de sua própria obra e busca nela e com ela conhecer-se e reconhecer-se perante o leitor. Isso, no fundo forma uma simbiose e uma forma ‘moderna’ de narrar porque, como sabemos em Lispector não importa o que acontece ao redor do personagem, mas o que o personagem de fato está pensando. Isso retoma Descartes, *Cogito, ergo sum* – “penso, logo existo!”, mas alguém pode se perguntar: Macabéa pensa? Numa das passagens do livro, algo que não foi transmutado por Suzana Amaral para o cinema, em que a personagem, [...] ‘quando acordava, esquecia-se de quem era. Só depois pensava, sou datilógrafa e virgem, e gosto de coca-cola’. (p. 33)

Algo que não ocorre em “Uma Vida em Segredo”, pois Dourado, ao focar a vida de Prima Biela, estava mais interessado em expor as dificuldades que uma moça vinda roça que não se ajusta à cena doméstica. E, embora essa personagem de Dourado tivesse herdado uma grande fortuna, não fora preparada para a vida pragmática, remetendo o leitor à incapacidade que os escritores têm de lidar com as questiúnculas que ‘roubam’ o precioso tempo de quem precisa

ater-se ao ofício da escrita. Fica-nos uma dúvida: Dourado também vivenciou a síndrome da incapacidade de se adaptar à realidade e, por isso, deixou em relevo uma personagem rústica e, também, ‘estrangeira’ em sua própria família.

Ao longo das desventuras de Prima Biela, o autor mostra que a jovem passa a enfrentar o conflito de adaptação, ao se confrontar com uma realidade totalmente nova que, por sua vez, a vê como um ‘corpo estranho’. Porém, não se nota na fala de Dourado um tom sarcástico, a não ser pelos primos que zombam da desajeitada Prima Biela que, ao sentar-se à mesa, confunde-se com os talheres. Todavia, a personagem de Dourado não se rende à cultura ‘estrangeira’, mantendo-se fiel às raízes da “Fazenda do Fundão”, deixando patente o pensamento de Marx, de que ‘há uma essência universal de homem; *“que essa essência é o atributo de ‘cada indivíduo singular, o que é o sujeito real”* (Marx, *apud* STAM, 1998, p 35)

Já, em “A Hora da Estrela”, o olhar do narrador é mais arguto, porque traz um tom sarcástico que Rodrigo SM lança sobre o sofrimento daquela que – de certo modo – representa uma mulher e, ao mesmo tempo, a própria nordestina em seu desamparado mundo interior e rústica existência. E quando Lispector lança mão disso e, quando o faz, opta por um olhar masculino, como uma tentativa de autodefesa. Sem expor uma linguagem apelativa no sentido de encontrar conforto. Não há acomodação, Clarice, por Rodrigo SM, expõe as vísceras da jovem nordestina.

De certa forma, em “Uma Vida em Segredo”, isso difere, de alguma forma mais sutil, pois o olhar de Dourado (1964, p. 159) é, no fundo, de uma profunda piedade da sofrida Prima Biela e expõe uma vida turvada com sensibilidade, sensibilidade para o universo feminino de uma mulher que fora mal-amada. Mas, mesmo assim, não deixa de ser um homem falando sobre uma mulher e com um olhar masculino sobre uma situação e uma condição plenamente feminina. Fala que diluiu o apego do tom feminista. Também não aconchego, pois a moça é rejeitada pelo futuro noivo e só encontra uma atitude de ‘amor’ nos latidos de ‘Vismundo’, um cão sarnento que Biela acolhe, mas, no fundo, ela é ‘acolhida’ pelo cão.”A chegada de Vismundo, que veio pela mão de Gomercindo, reanimou-a”

Assim, percebe-se que, de certa forma, tal presença masculina retrata, de forma enviesada, um universo feminino composto de fragmentos, retalhos e lembranças que ficam perdidas na canastra que a moça trouxera com seus pertences da 'Fazenda do Fundão'. As narrativas (A Hora da Estrela e "Uma vida...), no fundo, expõem o sexo frágil, tanto de Macabéa quanto de Prima Biela; sexo e desejo não são respeitados no seu todo, mas construídos a partir de uma visão particularmente masculina e, também, distorcida, a fim de atender aos apelos de um narrador que deixa nítida uma fala aparentemente sadista, porque refere-se à nordestina como um certo desdém.

Quanto ao olhar sobre os demais personagens de "A Hora da Estrela", notamos que Lispector não os deixou em relevo, pois eles simplesmente surgem sem grandes impactos, ao longo da narrativa, durante o processo de construção da novela, configurando – no mesmo campo da palavra – narrador, escritor e criação, envolvidos num processo de invenção que – de certa forma – dialoga com Compagnon e Barthes a respeito da tese da morte do autor:

Um autor é um personagem moderno, produto, sem dúvida, da nossa sociedade, na medida em que, ao sair da Idade Média, com empirismo inglês, o racionalismo francês, e a fé pessoal da Reforma, ela descobriu o prestígio do indivíduo, ou como se diz mais nobremente, da 'pessoa humana' (BARTHES, *apud* Compagnon, p. 50).

No fundo, é uma tentativa da autora de se anular, ao longo da narrativa, pois já pressentia a própria morte, afinal o livro é existencialista e discute a problemática da vida e da morte. "O narrador morre com Macabéa. E avisa o leitor que morrer é instante e pertence à condição humana" (SÁ, 2000, p.274). Todavia, como se observa, o problema não é propriamente a morte, que no dizer de Olga de Sá e Schettino é o oitavo personagem desse enredo metafísico (p. 273), no qual a situação da nordestina é só uma desculpa, mas o tempo de vida que a personagem tem, e que também que cada ser humano deste 'plano terra' tem.

Logo, percebemos que, ao ler essa obra, nosso olhar ou nossa forma de olhar sobre a relação vida/morte se intensifica, pois no tocante ao conjunto de supostos títulos que a autora sugere, na folha de rosto do livro, é importante observar que apenas, o 5º título é acompanhado por ponto final. Isso nos sugere

porque a narrada contém segredos e, no fundo, um deles é a presença ameaçadora da própria morte, que é preconizada em algumas passagens – ao longo da história – e, finalmente, pela última fala de Macabéa, antes de morrer.

‘A Hora da Estrela’ representa o momento *epifânico* de Macabéa: a hora da morte. No fundo, a estrela é a morte, ou nos tornamos estrelas de nossa narrativa pessoal no instante derradeiro. A presença da morte, no dizer de Blanchot, como um ente que atua entre nós. Assunto que focaremos mais à frente neste capítulo. Tal idéia de **epifania**, no dizer de Olga de Sá é, ao mesmo tempo, uma situação involuntariamente irônica e trágica, porque só no momento da morte, é que Macabéa alcança a grandeza do ser.

Nesse ponto, observamos como Dourado também dá um tratamento especial ao desencarne de Prima Biela, que não morre atropelada, mas combalida pela tísica, numa partida sutil e menos ‘glamourosa’ do que a infeliz nordestina. A família de Biela, quando nota seu estado moribundo, tenta, em vão, ‘resgatá-la da morte, evidencia aquilo que teria dito, certa vez, o polêmico Nelson Rodrigues, a respeito da solidariedade mineira: ‘o mineiro só é solidário no câncer’ – ou seja – só na hora da morte é que o mineiro é capaz de solidarizar-se com o sofrimento humano. Se isso é verdade, não sabemos, mas está inserido no folclore mineiro.

No entanto, esse pensamento, tantas vezes reproduzido na literatura e também no cinema, talvez faça, sim, parte da cultura mineira. Falácia ou não ou *folclorices* à parte, Dourado deixa em relevo que a família da prima tuberculosa faz de tudo para evitar a sua partida que, metaforicamente, sai da vida silenciosamente. Pelas portas do fundo, ou seria pela porta da cozinha? Aliás, foi na cozinha que, por algum momento, Biela encontrou um pouco daquilo que havia deixado na ‘Fazenda do Fundão’.

É esse olhar terno, tanto de Dourado (no livro) quanto Suzana Amaral (no audiovisual) – sobre o momento final da personagem – que, de fato, surpreende o público. São instantes fecundos em que são revelados os ingênuos segredos da moça, como um pote de dinheiro deixado debaixo da cama. O ato de esconder, dizem os entendidos em cultura regionalista, também está inserida à cultura mineira, porque o mineiro é receoso, cauteloso e meio esquivo.

Devemos ressaltar, quanto ao trabalho da cineasta que ela procurou manter atada ao cerne das duas obras, sem resvalar, em nenhum momento, na esparrela do clichê ou da linguagem panfletária. Muito pelo contrário, fez dois produtos simbólicos imagéticos delicados. No que tange à “A Hora da Estrela”, o ensaísta José Carlos Avellar (2007, p. 177) observa que “a adaptação é uma imagem ao mesmo tempo perto do livro porque fiel ao desenho de Macabéa, e longe dele, porque elimina o personagem central, o escritor Rodrigo SM”. No seu dizer, o filme ‘lê’ o livro. O mesmo se repete em “Uma vida em segredo”.

Mas, retomando a saga de Macabéa, podemos dizer que essa personagem não recebe o mesmo tratamento delicado de um petrificado Rodrigo SM (ou seria a própria Clarice?). A verdade é que a autora atinge a epifania (a grande revelação) ao concluir a obra. Para Clarice a vida de Macabéa se revela e para Dourado, Prima Biela se desvenda. É a **epifanização** do tormento de escrever. Aquilo que a impele para prosseguir com o texto – mesmo sabendo do seu final. Macabéa também é desnudada por Rodrigo SM no livro e por Suzana Amaral, pela adaptação da obra para o cinema.

De certa forma, podemos afirmar, sem hesitar, que o narrador de “A Hora da Estrela” também é uma espécie de personagem principal ou a consciência de Clarice, ou seu *alter ego*, que fala à sua mente porque, ao desenvolver a narrativa, apresenta – ao seu modo – aquilo que não se sabe se de fato é mesmo a jovem Macabéa ou uma visão tomada de impulso sobre alguém que julga conhecer ou a distorção de alguém que supôs conhecer ou ainda a imagem imperfeita de uma pessoa anônima, constituída com o propósito de se vingar da própria vida e, assim, Clarice busca a própria identidade que é a própria identidade de Macabéa.

De acordo com alguns analistas, em especial Olga de Sá, Clarice Lispector, ao escrever “A Hora da Estrela”, no fundo, evidencia, para um leitor um pouco mais atento, a ideia de que a autora moldara Macabéa sobre o seu próprio destino e solidão e, lamentavelmente, morre com ela. Ao mesmo tempo, o narrador Rodrigo SM, que tem uma voz enfática na narrativa, é uma forma de disfarce do “eu” da escritora. Aquilo que focamos – nas páginas anteriores – a respeito da diluição do ‘artista da palavra’ na própria a novela que, equivocadamente, muitos



leitores a confundem com romance. Na verdade, de romance, no que se refere ao gênero literário, não tem nada. Aliás, nem se quer a história de Macabéa é romanceada, no sentido romântico do termo, pois não há brilho nem estrelas em sua opaca existência.

Desse modo, tanto Clarice quanto Dourado, a exemplo de Joyce, no dizer Richard Ellmann (1989, p.23), humanizou seus personagens, no sentido mais puro da expressão, ao oferecer não a figura de heróis invencíveis, mas pessoas comuns vivendo situações aparentemente comuns. Assim, acreditamos que a literatura é capaz de humanizar o homem, embora, Blanchot seja enfático: A literatura é o lugar das contradições e dos desacordos. (p 31.)

### **3.3 – O problema da morte**

Neste tópico nos propomos a focar mais atentamente a questão do olhar de Clarice Lispector e Autran Dourado sobre a problemática da morte e, também, da representatividade dos personagens femininos, tanto no texto quanto no audiovisual. Aliás, isso é o nosso objeto de estudo. Assim, ao retomarmos o embate entre a escritora Clarice e o personagem-narrador, notamos que há uma estranha simbiose entre eles, pois ambos tecem críticas a respeito do ato de falar, expressar-se, escrever, ler, interpretar da personagem que saiu às avessas daquilo que o ‘criador’ (no caso, a escritora) havia idealizado. Assim, a narrativa explora as personagens Macabéa e Olímpico, bichos da mesma espécie (HE, 1984, p. 51) como uma forma de expor as incertezas e as fraquezas do próprio ser diante de situações ridículas da existência.

Por tratar-se de uma nordestina iletrada e desamparada, é óbvio que a infeliz Macabéa possui um vocabulário restritíssimo. Pior que isso, a personagem em questão é detentora, aos olhos da elite (como diria Eliot) de uma *subcultura*, embora academicamente falando seja equívoco falar em cultura superior ou inferior, como já discutimos no primeiro capítulo deste trabalho. A verdade é que o processo de aculturação da personagem, em parte, se dá pelas ondas da ‘Rádio Relógio’ e que palavras desconhecidas lhe causam as constantes *epifanias*

(explosões). “Ouvira também a informação de que o único animal que não cruza com o filho era o cavalo. – Isso, moço é indecência, disse ela para o rádio” (p. 45). Assim, não é difícil concluir que a base ‘intelectual’ de Macabéa é amórfica e sustentada pela repetição daquilo que ela ouve, pelo rádio, como o timbre de ‘alta cultura’.

É o que dizer de Olímpico de Jesus? Quase não difere da sua companheira de infortúnios, posto que são animais da mesma espécie, e por isso, ‘se farejam’ e se entendem e se reconhecem – a exemplo de Sinhá Vitória e Fabiano (de ‘Vidas Secas’, Graciliano Ramos, 1930) e, também, se repelem, na condição de excluídos. Mas – até nesta condição – a mulher fica submissa ao homem, tanto em *Vidas Secas* quando em *A Hora da Estrela*, mesmo que o macho seja tão ou mais analfabeto do que a fêmea.

Nesse contexto, cabe-nos chamar a atenção para uma sutil dicotomia entre Olímpico e Fabiano, pois se fizermos um exercício de comparação, veremos que o namorado de Macabéa, em parte, detém o chamado domínio vocabular e, por consequência disso, aspirava ser deputado, pois era dado a fazer discursos em favor dos direitos dos homens (p. 55). Já Fabiano, de “Vidas Secas” não é capaz de formular um pensamento crítico com capacidade argumentativa que tenha começo, meio e fim. Fabiano sentia-se um bicho e se orgulhava disso:

“– Você é um bicho, Fabiano. Isso para ele era motivo de orgulho. Sim senhor, um bicho capaz de vencer dificuldades” (RAMOS, 1986, p. 19).

Porém, retomando nossa análise de *A Hora da Estrela*, há uma das cenas que evidencia uma situação de superioridade de Olímpico de Jesus em relação a Macabéa e, também, traz um certo grau de comicidade. É exatamente a do encontro do casal. No livro, é descrito que chovia muito naquele dia, e a cena do suposto diálogo entre os personagens é comovente, para não dizer trágica, pois ambos tentam estabelecer um possível diálogo compatível, que não passa de um desastroso ruído de comunicação. Por que isso acontece? Aqui, evidencia-se o ‘não ser’ que o já citado professor Vannucchi sustenta em sua abordagem, porque falta aos personagens o ingrediente principal, a fala.

Nessa sequência, Clarice Lispector, pelo olhar de Rodrigo SM, deixa em relevo que Macabéa quase não tem o que dizer ao paraibano que virou metalúrgico e, por conta disso, fazia questão se sentir superior, até no uso da fala, que embolava o dialeto da terra natal com os modismos das metrópoles. Fala esta que, em dados momentos, revela-se ambiciosa, pois ele deseja sair da condição de retirante, foragido da seca, para galgar um degrau a mais na escala social.

Mas, para o coitado falta-lhe a bagagem cultural que Macabéa extrai da 'Rádio Relógio', a tal da erudição que ela acredita vir pelo meio de comunicação de massa. Assim, ambos não se entendem porque não conseguem conceituar o mundo a sua volta. Assim, o diálogo que travam é hilário, deixando evidente que o conhecimento que possuem é todo recortado de um ouvir dizer e não saber exatamente o que é de fato:

Macabéa: – O que quer dizer eletrônico?

Olímpico: – Eu sei, mas não quero dizer.

Macabéa: – O que quer dizer “renda per capita”?

Olímpico: – Ora, é fácil, é coisa de médico. (LISPECTOR, p. 58)

Em questões de localização classificatória, é bom que se diga que, embora a obra de Clarice Lispector esteja inserida – no território da Terceira Geração Modernista, seu trabalho transcende a clássica rotulagem a que os teóricos de plantão submetem os escritores, mais a título de 'facilitar' o trabalho pedagógico dos professores de literatura em sala de aula. Essa injustiça também foi cometida contra vários autores que não cabe aqui nomeá-los, uma vez que nossa pesquisa não contempla única e exclusivamente as teorias literárias, mas tem como escopo principal, como já dissemos anteriormente, a análise dois livros que foram transpostos para o cinema.

Além de que, os também já citados Moraes e Schettino ambos concordam ser tolice apregoar a idéia de que há uma única literatura, ou um sentido único para esse termo, uma vez que, hoje, pós-modernamente falando, trabalha-se com o sentido de literaturas. Lembramos que esse conceito de pós-modernidade já foi detalhado no capítulo anterior. E, no caso específico de Clarice Lispector, sua obra é encarada por Daniela Mercedes Kahn (2005, p.19) como “um território

reversível, onde tudo se transforma no seu oposto: criação e destruição se alternam no ritual do eterno retorno”

Na verdade, isso é extremamente válido como forma de expressão de quem se surpreende com uma prosa que abre fendas nos neurônios dos leitores, e não cabe aí nem tom pejorativo, posto que a obra de LISPECTOR, no seu todo, é mais do que aquilo que se convencionou chamar de ‘grande literatura’. Não! É mais do que os rótulos porque, quando se rotula alguma coisa, chegou-se ao limite da coisa. É como tentar nomear Deus, e Deus, na visão do Taoísmo, não se limita a um nome porque sua ação é ilimitada. Logo, nomear, classificar, rotular, etiquetar, é limitar, delimitar. Por que não dizer tolher? Castrar? Algo que não coaduna com a prosa de Clarice.

E por que isso não comunga com sua obra? A resposta parece simples: a obra de Clarice Lispector foge ao convencional, por ser aquilo que o escritor Caio Fernando Abreu, certa vez, em uma de suas últimas crônicas, no Jornal “O Estado de São Paulo”, chamou de ‘estilo não-estilo’ (a crônica deste autor sobre Clarice está no anexo deste trabalho), algo que provoca um novo estado de consciência no leitor, porque sua linguagem não faz concessões para agradar o leitor. Nisso, há sim, a busca – quase que desenfreada – no dizer de Olga de Sá, pelo entendimento do metafísico, aquilo que é intangível e que atinge todos, talvez a própria morte.

Assim, Clarice, pela mente de seus personagens, faz, em seus textos, imensuráveis questionamentos a respeito da existência. São questionamentos que permeiam sua narrativa. Uma prosa psicológica intimista, quase inconsciente e, às vezes, de marcante tom filosófico e, noutras, ácido, desesperado, como alguém que se não encontra e que, por mais que tente entender o mundo e as mazelas da vida cotidiana, fica à mercê de um mau destino.

É exatamente como ocorre com Macabéa que, apesar de estar na iminência de perder o emprego, pois ‘seu’ Raimundo Silveira, o impaciente patrão, já lhe deu o ‘xeque-mate’, também perde seu namorado para sua amiga de trabalho. Aliás, a vida de Macabéa é uma sucessão de perdas, desde que nasceu, nasceu perdendo para a vida. De certa forma, nem a vida lhe pertence por inteiro.

Ela não é a dona do seu destino, não é a dona de sua própria história. Mas, na tentativa de sair de si, abandonar-se Macabéa adquire um batom de forte tom avermelhado.

Para analisar essa cena do livro transposta para o filme, emprestamos as observações de Avellar, para quem Suzana pinçou do livro de Clarice o desejo de ser o outro. Assim, Rodrigo SM, lembra Avellar (2007, p. 178)., “escreve como se tivesse uma máquina fotográfica do subconsciente voltada para si, aberta para dentro”. Assim, mesmo parecendo ridícula e sem jeito para lidar com maquiagem, a desastrada nordestina, às escondidas, pinta os lábios, no banheiro da empresa em que trabalha.

Há uma atitude *nonsense* nesse ato que mistura comicidade e vulgaridade, pois a jovem tinha uma necessidade premente de encontrar uma identidade para si. De ser, de fato, alguém. Não a sua própria identidade que não se parecia com nada e que era algo amórfico, sem vida, sem o brilho de uma estrela. Sim, todos nós sabemos, pois já não é mais mistério, Macabéa tinha um sonho, aliás, um pueril desejado, ser a atriz norte-americana Marilyn Monroe. Sim, a bela e sedutora atriz de Hollywood, a loira fatal, aquela mulher por quem os homens se arrastavam, quando ela passava; aquela que despertava os mais sórdidos desejos e que se fazia de invencível, que não se rendia à turba da patuléia. Algo que – no ponto de vista da inocência – parece simples, puro, ingênuo. Sem maldade. Em seu já citado documentário Schettino deixa claro ser este um desejo da própria Clarice que o transfere para sua personagem, Macabéa. E, que tal desejo, em sendo de Macabéa, é recebido pela atriz com um indisfarçável sorriso irônico.

Mas, pelo prisma da psicanálise, pela voz de Lacan (LACAN, apud KLOTZ, 1998, p. 108), vemos que não é uma simples fantasia inocente. Não é um desejo bobo de menina órfã. Não! É a busca daquilo que ela não teve. É olhar-se no espelho e não se aceitar; é não se reconhecer na imagem que mira e tentar *ressignificar* sua existência na ‘pele’ de alguém que também é, no dizer de Mulvey, o esteriótipo que a indústria cinematográfica norte-americana construiu com a intenção clara de seduzir o público. No fundo, também é uma imagem que não é real, não tem nada de verdadeiro, é apenas mais um produto da indústria cultural.

Aliás, no fundo, a presença de Marilyn Monroe, nas telas, usando vestidos colados ao corpo e decotados, com olhar de ostensiva sensualidade, só sustenta as teorias de Mulvey a respeito da representação equivocada que a visão clássica fez da mulher ao longo de toda a trajetória do cinema hollywoodiano.

Mas, mesmo sendo um símbolo emblemático da indústria do audiovisual, mesmo sendo uma imagem inventada para seduzir, para preencher o imaginário do macho e despertar-lhe os instintos, Marilyn preenche a tela quase de modo tangível e as mocinhas infelizes desejam ser um pouco daquilo que Marilyn era, ter um pouco do brilho que ela tinha, ser a estrela por alguns instantes.

Assim, a saga ingrata de uma infeliz nordestina que não se suporta e que precisa mudar alguma coisa em sua vida a arrasta ao labirinto da reprodução. “Esqueci de dizer que a datilógrafa tinha enjôo para comer. Isso vinha desde pequena quando soubera que havia comido um gato frio”. (p. 47) Assim, optou por copiar uma atriz estrangeira, porque as brasileiras estão longe do panteão hollywoodiano, posto que não atendem ao padrão de beleza norte-americano. Buscar o brilho de alguma estrela.

Todavia, mesmo a cópia não lhe traz o suposto brilho esperado, tanto que a succulenta Glória, a boa parideira de ancas largas, que reproduz os trejeitos das mulheres supostamente emancipadas dos grandes centros urbanos, acaba por ridicularizar a desengonçada amiga (*feiúra dói?*). Mesmo assim, Glória convida a faminta Macabéa para um lanche em sua casa. Macabéa, de tanto que come até passa mal.

Depois, denotando arrependimento ou sarcasmo (não sabemos bem ao certo), Glória, a fim de ‘ajudar’ a amiga, indica-lhe um médico. Sim! Um médico, como se o caso de Macabéa precisasse de um atendimento rápido, pois ser feia era uma doença grave que carecia de tratamento. E só um médico com medicamento radical e miraculoso, poderia dar jeito naquele estado de coisa. E a cena em que a nordestina é maltratada pelo profissional, que não suportava atender aos pobres, apenas evidencia aquilo que a população carente do país já sabe: o serviço médico de saúde pública é um luxo destinado a quem tem representatividade no PIB nacional. Mas, o discípulo de Hipócrates, que se

esquecera do juramento que fizera em defesa de tão nobre missão, dispara o diagnóstico: tuberculose. A mesma doença que acomete, também, a mineira Biela, de “Uma vida em segredo”, de Dourado, outra infeliz que padece do mesmo mal de Macabéa, não a doença física, mas a espiritual, ou seja, a ausência de espírito crítico que soubesse se impor, diante de uma realidade asfixiante.

Mas, quanto ao diagnóstico apresentado pelo médico, não havia meias palavras: você vai morrer. Sim, porque ter tuberculose, no Brasil, era até bem pouco tempo, era sentença de morte. Mas, aqui cabe um recorte: é exatamente nesse relato a respeito da doença de Macabéa que Clarice Lispector denuncia – nas entrelinhas – seu precário estado de saúde. Não era a personagem que estava realmente doente, mas a própria escritora. Aqui, cabe uma observação: Quando Clarice Lispector escreveu a novela, o câncer já estava em estado avançado. Alguns estudiosos de sua obra acreditam que a autora, ao escrever “A Hora da Estrela”, na verdade, desejava romper com a linguagem introspectiva que sempre foi a marca de seus textos anteriores ([... ] não agüento ser apenas mim, preciso dos outros para me manter em pé[...]).

No tocante a isso, particularmente, não compartilhamos dessa teoria, porque, apesar da narrativa apresentar, em tese, um ritmo mais dinâmico em relação às obras anteriores, e Macabéa ter uma face mais externa do que interna, a personagem, em questão, mantém muito de um mundinho fechado em si mesma. E as revelações (efipânias) que a personagem está sujeita são, meramente, introspectivas. Além disso, as observações de Rodrigo SM funcionam como se fossem os próprios pensamentos de Clarice ou a sua consciência em ação, acusando, denunciando, criticando, enfim, ‘rumando’ idéias e confrontando sentimentos.

E, além do caráter mais dinâmico que Clarice imprime à novela, a autora também inova não só no que diz respeito ao tema e à aparente mudança de estilo, mas por adotar um narrador masculino (único na sua obra) para relatar as desventuras de Macabéa. Logo, acreditam os estudiosos, por ser homem, Rodrigo S.M, poderia ter uma visão menos intimista e sentimental e, portanto, mais capaz

de entender a extensão da realidade concreta [...] porque escritora mulher pode lacrimejar [...]

Além disso, é preciso situar a obra no contexto histórico em que o país estava mergulhado: a presença dos militares no poder e a inquietação da sociedade diante dos aparelhos de repressão. Embora o então presidente Geisel tivesse assinalado que havia a intenção de reduzir a máquina opressora para que a sociedade pudesse se reorganizar em direção a reconquista do Estado democrático. O processo foi lento e traumático para um país, pois as novas gerações cresceram desinformadas da realidade brasileira e à margem da cena política. Questões que também merecem uma análise, visto que, no contexto da representação do outro, no dizer de Mulvey, a imagem que o jovem brasileiro tem de si e do país, é quase sempre negativa. Isso ocorre pelo fato do país sofrer de uma baixa autoestima, Foi introjetado na cultura brasileira que tudo o que vem de fora tem mais valor para aquele que é de dentro.

No entanto, recuperando nossa análise da saga de Macabéa, percebe-se que, resignada de seu destino, a nordestina (ou seria Clarice?) ainda agradece ao representante legal da saúde pública, posto que para ela, tal figura era uma espécie de autoridade, imbuída de assistir os desvalidos. Mais uma vez entra aqui, em cena, o caráter da representatividade, posto que Clarice, ao seu modo, estabelece um jogo entre poder e autoridade para denunciar, quase em silêncio, a situação de população excluída dos benefícios mínimos, desprovida de seus mínimos direitos.

Isso, no fundo é uma resposta a quem, criticamente, acusou a autora de ser hermética e dissociada das questões sociais, porém, oferece uma resposta em forma de denúncia, sem, contudo, ser panfletária, mas metafórica, ao mesmo tempo ambígua e irônica, em que a própria situação da saúde pública é exposta de maneira natural. E letárgica. Como se o sistema é que estivesse doente. Para quem dúvida, basta focar os melodramas que os canais abertos apresentam nas 'reportagens mundo-cão' que permeiam as tardes brasileiras para ter uma idéia exata de uma realidade que se não mudou muito, só tende a piorar.



Aliás, essa cena – digo: cena – quando o certo, em termos de livro seria episódio ou passagem, não foi levada a efeito pela cineasta Suzana Amaral, que optou por deixar em relevo o quadro em que Macabéa procura por Madama Carlota, a cartomante, também indicada por Glória, que sela o destino da moça. Nessa cena, no nosso entender, o clímax da narrativa, há um enigma no ar, o jogo de cartas marcadas que a cartomante faz é nebuloso. O filme – nesse caso – deixou mais explícito esse *embaralhamento* que ocorre no momento em que a cartomante ‘revela’ o futuro da pobre nordestina.

Nesse caso, em particular, a dúvida me assalta, porque há correntes de estudiosos que afirmam que Madame Carlota mentiu a respeito do destino ingrato de Macabéa, que ela faltou com a verdade. Porém, outros analistas acreditam que a cartomante se confundiu ao dar o vaticínio à jovem. Aliás, a própria cineasta Suzana Amaral, num depoimento à TV Cultura, que já nos referimos anteriormente, deixou claro que optou pela segunda possibilidade.

Contudo, no nosso entender, há uma terceira possibilidade que também pode ser considerada: Vamos supor que Madame Carlota não mentiu aleatoriamente para a jovem, não mentiu apenas por mentir ou porque fosse de toda má; mas no fundo, manipulou sua fala para tentar enganar a tragédia que aguardava a nordestina. A cartomante defrontou-se com a realidade que estava por vir, iminente. Assim, olhou para aquela moça feia, ossuda, desajeitada e assexuada, alguém que não tivera nem o carinho de um cão sarnento (algo de que Prima Biela não pode se queixar), uma moça abandonada pelo namorado, rodeada de falsos amigos e esquecida pelos deuses. Então, disparou: “– *Mas, Macabeazinha, que vida horrível a sua! Que meu amigo Jesus tenha dó de você, filhinha! Mas que horror!*” (HE, 1984, p.86).

Dessa forma, acreditamos que a cartomante preferiu animá-la, inventando-lhe uma vida mais digna de ser vivida, uma existência mais completa a que todo o ser humano tem, em tese, direito. Assim, falou sobre riqueza, amor e sucesso. Quem, quem em sã consciência não deseja tais coisas? Afinal, por que estamos aqui? Apenas para sofrer e pagar impostos?

Nesse particular, a mentira não é um crime punível de morte, mas uma tisana que cicatriza as chagas da existência que, no caso de Macabéa, são muitas, tanto que a jovem nordestina acaba por se convencer de que, a partir daquele momento, tudo em sua porca vida seria diferente, pois um príncipe a espera na curva da vida.

Logo, salientamos que Carlota faltou com a verdade com tanta eficiência também para si mesma, que chegou a se convencer que o destino de Macabéa poderia, de fato, mudar também a partir daquele momento. Pensamos que ela chegou a acreditar que os deuses, os anjos, ‘os senhores do karma’, a fraternidade branca, seja quem for que, estranhamente, detém o destino das pessoas nas mãos, como se fosse algo divertido, também se convenceram de que aquela moça – órfã, pobre e triste e feia – merecia uma segunda chance, ou melhor, uma oportunidade para sorrir. Macabéa merecia, sim, ser beijada por um príncipe, dormir como rã e acordar como princesa. Percebemos que, no filme, essa situação fica mais visível, posto que antes da nordestina ser atendida pela cartomante, uma outra moça taciturna desce as escadas. Talvez, a cineasta tivesse a intenção de deixar isso em relevo.

Que belo discurso estamos tentando fazer aqui, mas nada disso altera o rumo das coisas ou da própria narrativa (e Clarice bem sabia disso: *o que escrevo não muda nada*), principalmente de Macabéa, como também não mudou o destino da própria Clarice, Florbela Espanca, Silvia Plaht e Anna Harmathoba. Nem tão pouco alterou rota de colisão de Franz Kafka, Antonin Artaud e Nietzsche com a morte. E, de fato, nem há como mudar. É pura tolice. Não existe tal possibilidade, *porque a morte fala em mim* (BLANCHOT, 1994, p.312):

Minha palavra é a advertência de que morte está, nesse exato momento, solta no mundo, que entre mim, que falo, e a pessoa que interpelo aquela surgiu subitamente: ela está entre nós como a distância que nos separa, mas essa distância é o que nos impede de estar separados, pois nela reside toda a condição de todo entendimento. Somente a morte me permite agarrar o que quero alcançar; nas palavras, ela é a única possibilidade de seus sentidos. Sem a morte, tudo desmoronaria no absurdo e no nada. (p.312)

Assim, a alegria de alguns de instantes pode ser a dor no minuto seguinte. O destino de Macabéa está decidido logo nas primeiras páginas da novela e o

prefácio não é propriamente um prefácio, é um texto desconectado da própria história em que uma voz desesperada se manifesta para tentar entender, sinestesticamente, o mundo. “Pois dedico esta coisa aí ao antigo Schumann sua doce Clara que hoje são ossos, ai de nós” (Dedicatória do autor, na verdade Clarice, HE, 1984, p. 7)

Porém, o mundo não se deixa relevar. E Macabéa – a exemplo de Jofeph K, do emblemático “O Processo” de Kafka, que vai ao encontro do seu destino, leia-se carrasco, envereda-se à rua. Seu carrasco também a espera, sorrateiramente, como se estivesse o tempo todo ali, de campana, só aguardando a sentenciada, a fim de cumprir o veredicto. No fundo, e bem fundo, todo homem e toda mulher já nascem com uma sentença de morte. A espécie humana é a única, no reino animal, que sabe que vai morrer. Alguns animais pressentem a morte, mas o homem tem a certeza de sua existência, no dizer de Blanchot,, é uma entidade que nos ronda o tempo todo, alguém que convive com a humanidade e se tornou parte dela.

Assim, a morte de Macabéa é uma crônica já anunciada por Rodrigo SM, que nos oferece, o tempo todo, pistas ao leitor, ao longo da novela lacrimosa: 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. (p. 29)

E, quando a personagem, ao sair da casa da cartomante, leve como uma pluma, como alguém que de fato foi capaz de acreditar no discurso da cartomante e que seu futuro seria realmente diferente. Sai porta à fora e tenta, de forma desatenta, distraída como ela só, atravessar a rua. Uma rua que ela nem percebeu que existia. Uma rua que, talvez, fosse imensurável e difícil de atravessar, como tantas outras ruas do Rio de Janeiro. Mas, ao atravessar essa rua carioca, a nordestina é atropelada por um carro Mercedes Benz ouro. Numa cena clássica da literatura brasileira.

Talvez, uma das cenas que mais evidenciem a presença da morte no contexto existencial. Sua queda, iminente, forma estrela de seu último ato. Eis, ai, a autêntica hora da estrela, desfecho que não será "tão grande como um cavalo

morto", nem como um cão, a exemplo do personagem de Franz Kafka(1989, p. 246), do livro "O Processo" que, resignado, vai ao encontro de se carrasco. E morre como um cão. Algo como pacote flácido que agoniza na rua, atrapalhando o tráfego. Essa cena nos remete à música *Construção* de Chico Buarque (letra de 1971), em que o 'eu lírico' da canção também morre assim meio que se desatando da vida. E Macabéa, realmente ferida de morte pelo carro de seu príncipe, vomita um pouco de sangue podre, sangue fraco, sem vitalidade, mas queria ter vomitado "uma estrela de mil pontas".

Aqui, resignado, o narrador encerra o drama da jovem nordestina como se pensasse também um pouco na sua própria condição e na morte que enreda a todos, criador e criatura. Aqui, já não é mais fala de Rodrigo SM e nem de Macabéa, mas é a voz inconfundível de Clarice Lispector que emerge na narrativa, numa metáfora insólita que aponta para alguma coisa que a humanidade costuma chamar de esperança. E reflete sobre a morte não só de Macabéa como sua própria morte. E a imbatível: sentença: "por enquanto é tempo de morangos. Sim" (HE, 1984, p.98), é a certeza de que apesar da morte, ávida a vida continua o seu curso natural. Independente das condições que alguém – um anjo – torto tenha delineado para a própria existência que flui como um rio que deságua em outros rios.

De acordo com os estudiosos, três histórias se entrelaçam, numa perfeita sintonia, na novela *A Hora da Estrela*, em que a autora vence o obstáculo da tarefa de escrever, quando diz: Não é fácil escrever. É duro como quebrar rochas. Mas voam faíscas e lascas como aços espalhados. (p. 25). Assim, a primeira história conta a vida de uma moça nordestina que o narrador Rodrigo S.M. (ou seria o olhar de Clarice?) pinçou em meio da multidão de uma rua qualquer do saudoso Rio dos anos setenta. O segundo enredo é do próprio narrador, que reflete a sua existência na da personagem, acabando por tornar-se dela inseparável, dentro da situação tensa e dramática de que participam. Essa situação, que os envolve, ligando criador e criatura, constitui a tessitura da terceira história – a da própria narrativa. Em que Clarice Lispector ora revela-se, ora se oculta diante da própria narrativa.

Mas, sobre desencarne dos personagens, o que podemos dizer de Prima Biela, a sofrida personagem de Autran Dourado, que não teve o direito ao *glamour* eloquente no instante de sua despedida? Biela nem sequer teve a possibilidade de ter esperança de encontrar um suposto príncipe. Ela simplesmente definhou – mineiramente falando – saiu de cena, bem aos moldes do jeito mineiro de ser - discreta, tímida, sorradeira -, sem ser notada, apenas a morte a beijou em silêncio. Vismundo, o cão, apenas e tão somente, assistiu a partida daquela moça vinda da roça, desencontrada que, embora fosse rica – no sentido da pecúnia – era pobre no sentido espiritual.

Por certo, sua pobreza – no fundo, no fundo – não era uma pobreza tão somente espiritual, era uma ausência de mãe que a tornava frágil. Sim, uma ausência de mãe, um exorbitante sentimento de orfandade que a tornava estrangeira não só no meio dos parentes, mas estrangeira na vida que errava como alguém sem rumo, alguém sem perspectiva de ser realmente feliz, alguém só com seus segredos. E sua morte é lenta e agonizante. Não há nem sequer um clarim da banda militar, nem estrondos de rojões, nem praga, nem mutilação. Apenas a morte em silêncio. A morte agindo do seu modo mais peculiar: ceifando quem não se ajusta à vida. Tísica, Prima Biela apenas esperou a morte como uma boa noiva que espera pelo noivo na noite de núpcias. As bodas, são bodas de sangue. O sangue que jorrou de seus pulmões comprometidos. Diz Blanchot, assim é a vida e a morte. (p. 330)

## 4. A CINELITERATURA

### PALAVRA E IMAGEM: UM POSSÍVEL DIÁLOGO

#### 4.1 – Palavra/livro e Imagem/filme.

Nosso foco, neste terceiro capítulo, é a palavra-livro e a palavra-fílmica, numa tentativa de entender como ocorre a transposição dessas duas linguagens, aparentemente tão distintas e que, no entender de alguns estudiosos, estão interligadas de algum modo, como se uma fosse a extensão ou objeto da obra (AVELLAR, 2007, p.119), algo que permite as ‘transleituras’ porque, a partir do advento do cinema, como vimos no primeiro capítulo, a relação entre texto e imagem ficou mais intrínseca. Mesmo a imagem ganhou um sentido pleno de movimento. Ou seja: como essas duas linguagens se ajustam e até que ponto é possível estabelecer um diálogo entre o mundo da palavra impressa e a linguagem visual, tendo como referência a justaposição de imagens entre a fala e a “não-fala” das personagens-temas deste trabalho (Macabéa e Prima Biela).

Essa questão nos chamou a atenção, também, para a cineliteratura que, no dizer alguns analistas, é o casamento entre literatura e o cinema como instrumento de difusão da própria literatura. Por isso, escolhemos os textos de Clarice (A Hora da Estrela) e Dourado (Uma vida...) justamente porque foram duas obras literárias de qualidade que foram adaptadas para o cinema por uma única diretora, no caso da cineasta Suzana Amaral. Além disso, como salientamos na introdução deste trabalho, são duas obras que apresentam duas personagens que mantém, até certo ponto, alguma singularidade no que tange à dificuldade de se comunicarem. Aliás, salientamos ainda que, no caso do filme “A Hora da Estrela”, a produção de Suzana conquistou 25 prêmios nacionais e, em 1986, o “Urso de Prata” do Festival Internacional de Cinema de Berlim, na Alemanha, tornando-se uma obra consagrada dentro da cinematografia nacional.

Isso só foi possível, porque no entender de Avellar (2007, p. 119)., que já citamos ao longo deste trabalho, a palavra e imagem se reinventam a partir de

uma base comum na medida e que para fazer um livro ou um filme parte-se das leis estruturais da invenção artística. No particular da adaptação da novela de Clarice Lispector para o cinema, uma verdade ficou patente. Desse modo, a boa receptividade que o filme “A Hora da Estrela” teve e a produção de “Uma vida em segredo”, também dirigida pela mesma cineasta, em 2003, recebendo vários prêmios, são indicativos de que a *cineliteratura* (filmes extraídos de obras literárias) pode ser um caminho para a difusão da literatura, como forma de fazer o livro, produto de mídia, no dizer de McLuhan, de acesso restrito em nossos dias, chegar até o grande público. Como exemplo, de resultado satisfatório (nessa seara), citamos o filme *Macunaíma*, obra de Mário de Andrade transposta para o cinema pela direção de Joaquim Pedro de Andrade, em 1968. Trabalho de vanguarda que se tornou referência como modelo de inovação da narrativa no audiovisual.

Apesar de a literatura ser uma referência para o cinema, pudemos perceber, há restrita teorização sobre o campo da *cineliteratura*, embora a pesquisadora Mirian Tavares observe que a relação entre essas duas mídias comece a partir do momento em que os cineastas descobrem o potencial narrativo dos filmes (TAVARES, 2009). Aliás, há, inclusive, uma dificuldade para se conceituar essa tendência, que não é nova, pois – uma vez ou outra – um livro ‘vira’ filme e cai no gosto da massa.

Todavia, a ideia não se restringe à possibilidade de facilitar o acesso do público, principalmente jovem, à boa literatura, mas – principalmente – despertar esse leitor em potencial para os livros que aguardam os futuros leitores. Numa análise diacrônica, constatamos que o trabalho de difusão da literatura era realizado pelo teatro, no século XIX, sendo depois substituído pelo rádio e, mais tarde, pelo cinema.

Observamos que a ideia de associar livro, imagem e lazer, num único produto, ou seja, a obra literária vertida para o cinema, num ‘fenômeno-filme’, é uma contribuição à criação artística. Porém, nosso país não tem – infelizmente – ainda, uma tradição cinematográfica e, também, seria uma ousadia dizermos que há, atualmente, no Brasil, uma indústria do cinema, que auto se sustente, posto

que a produção cinematográfica nacional sempre enfrenta dificuldades, tanto em termos de custos quanto de reconhecimento perante o grande público.

Contudo, vale lembrar que nem sempre foi assim. Schettino (2008, p.15), em “Diálogos sobre a Tecnologia do Cinema Brasileiro”, observa que na década de 50, do século passado, havia uma indústria do gênero pulsante e promissora. Mas, a estética hollywoodiana que, há anos, vem sendo doutrinadora do olhar do público, se impôs como modelo, como vimos no segundo capítulo. Não vamos analisar neste trabalho as verdadeiras razões que tornaram Hollywood uma potência, pois este não é nosso escopo de pesquisa, nem tão pouco lamentar as crises que abaram nossas produções. Acreditamos que esse assunto, certamente, já vem sendo discutido pela academia.

Porém, vale ressaltar um aspecto, relevante, no que se refere à produção dos antigos filmes dos estúdios *tupiniquins*: os ‘atores’ envolvidos no processo permanecem anônimos, como bem observou Schettino, em sua obra: *Dessa maioria silenciosa raramente ou pouco se fala, e é para essa anônima legião de trabalhadores que volvemos o nosso olhar.* (*idem*, p. 14)

Assim, retomando a falta sobre *cineliteratura*, faremos um breve recorte sobre o filme ‘Macunaíma’, obra homônima extraída da pena de Mário de Andrade, que estreou, em 1968, no cinema, com grande repercussão. Com a direção de Joaquim Pedro de Andrade, a produção, segundo Miguel Pereira, professor do Departamento de Comunicação Social da PUC – Rio, assim como a obra modernista, o longa-metragem faz uma boa leitura crítica de um protótipo do brasileiro. *Um malandro sem ética e que não se importa com as conseqüências de seus próprios atos.* (PEREIRA, 2009)

Pereira acredita ainda que o diretor adaptou o livro sob a ótica do pensamento do poeta modernista Oswald de Andrade, outro ícone da Semana de Arte de 22. Talvez, a mente realmente revolucionária do grupo modernista. A montagem cinematográfica que enfrentou a fúria dos militares brasileiros e, apesar da censura, que promoveu quinze cortes na montagem original, principalmente as cenas de nudez, representou uma revolução no plano estético do cinema nacional,



produzido no auge do “Cinema Novo”, pois acompanhou as propostas do texto de Mário de Andrade.

Sob o aspecto literário, “Macunaíma” é um livro fiel às propostas revolucionárias dos modernistas. Para o professor Alfredo Bosi (1983, p. 398 – 399), nome respeitado na cena intelectual brasileira, o texto em tela é uma autêntica rapsódia que revolucionou a estética da escritura nacional pelo fato de estabelecer uma mediação entre o folclórico e o moderno, apontando as transições estéticas e culturais pelas quais nosso país passaria:

*O protagonista, ‘herói’ sem nenhum caráter, é uma espécie de barro vital, ainda amorfo, a que o prazer e o medo vão mostrando os caminhos a seguir, desde o nascimento em plena Amazônia e as primeiras diabruras gluttonas e sensuais, até chegar a São Paulo moderna em busca do talismã que o gigante Venceslau Pietro Pietra havia furtado.*

Já a transposição para o cinema de “Macunaíma”, de Mário de Andrade, sinalizou a possibilidade de se estabelecer um ‘diálogo’ entre cinema e literatura, como forma de colocar diante do grande público textos que a crítica especializada convencionou rotular de difícil. A exemplo do que, segundo Olga de Sá, aconteceu com a obra de Clarice Lispector. Até mesmo a qualificação dada pelos especialistas de ‘prosa refinada’, aos textos de Dourado, serviu para afugentar os leitores de sua obra.

Nesse aspecto a adaptação do livro “Uma Vida em Segredo”, obra publicada por esse autor em 1964, pelas lentes de Suzana Amaral é uma evidência de como o cinema pode funcionar como uma ponte para literatura. Acreditamos que é importante destacar alguns aspectos: Dourado escreveu “Uma vida...” quinze anos antes de Clarice Lispector nos brindar com “A Hora da Estrela”. Depois da adaptação de “A Hora da Estrela” para ao audiovisual, Suzana Amaral ficou 17 anos sem filmar para o cinema.

Os filmes, extraídos destes textos literários, apresentam alguns pontos de convergências, pois focam a vida de duas personagens rústicas, uma nordestina e outra, mineira. Ambas trazem em si a sua própria cultura e, pelo fato de serem rejeitadas pelo meio em que tentam se adaptar, não ocorrem as famosas trocas culturais. No caso de “Uma vida...”, o filme, é possível ‘mergulhar’ no mundinho

mineiro e secreto de uma tal Prima Biela, na verdade, Gabriela da Conceição Fernandes, personagem central da trama de Dourado que – naturalmente – mantém um diálogo às avessas com o mundo a sua volta. O já citado professor Vannucchi, em um ensaio, observa que o livro de Clarice retrata o *não-ser* de Macabéa. No fundo, é uma moça pobre e desajeitada para a vida, que a escritora pôs em relevo em sua última obra, antes de sair de cena do modo mais autêntico possível: “você matou meu personagem”. Segundo a Folha de São Paulo, essas foram as últimas palavras da escritora, ditas a uma enfermeira, que tentou barrá-la à porta do quarto. Especulou-se, na época, que, ainda, a escritora, apesar de acometida de câncer, não abandonou o cigarro e que não desejava morrer no hospital. (Reportagem do “Caderno Ilustrada”, da *Folha de S. Paulo*, 2007)

Os mundos de Macabéa e Prima Biela, em algum momento, de alguma forma misteriosa, entrelaçam-se no contexto da literatura e do cinema, porque Clarice e Dourado, pelo olhar de Suzana Amaral, expõem a públicos distintos (leitor, no caso do produto-livro e receptor, para o cinema) a vida de duas moças que, ao mesmo tempo, têm pontos convergentes e divergentes. São vidas que nos fazem refletir sobre a própria condição humana de mulheres rejeitadas. Mulheres que não se configuram no padrão de beleza que a sociedade mediatizada estabeleceu como referência de modelo a ser seguido pela maioria das brasileiras. Observamos, entre os pontos convergentes entre duas personagens, o desapego das coisas tangíveis e a dificuldade de lidar com as palavras. Macabéa, em questão, surpreende-se alguns vocábulos, como a palavra ‘efeméride’, que ouviu pela boca da sua amiga inseparável (leia-se Rádio Relógio). (LISPECTOR, 1984, p. 48). Já Prima Biela, além de lhe faltarem as palavras, desconhecia o sentido de posse: “Mas ao ver que tudo aquilo era mesmo seu, uma contração repuxou-a por dentro” (DOURADO, 1964, p. 59)

É curioso perceber que Macabéa e Prima Biela não se ocupam do aspecto exterior, embora num dado momento a nordestina tenha deixado escapar uma pontinha de vaidade, ao borrar seus lábios com batom vermelho, no espelho da firma. No fundo, fora uma tentativa frustrada de ser uma estrela, a própria Marilyn Monroe. (p.71) No entanto, apesar de toda a tentativa da moça, de vida rala, de

ser um pouco menos feia, suas investidas deixavam em relevo a sua falta estética, tanto que Olímpico de Jesus, antes de despachá-la para ficar com Glória, disparou: “- Você, Macabéa, é um cabelo na sopa. Não dá vontade de comer”. (p.73).

No entanto, no caso de Prima Biela, a vaidade veio a ela pelas mãos da prima Constança que decidiu empurrá-la para os braços de Modesto, filho de ‘seu Zico’, para tanto, promoveu um verdadeiro ‘banho’ de loja na moça, pois aos olhos da prima, vestia-se com roupas inadequadas à vida da cidade: “[...] minha filha, você não pode continuar usando estas roupas. Lá na roça, está bem que você usasse estes vestidinhos de chita, aqui não. Olha, amanhã, a gente vai na loja de seu Gaudêncio comprar uma coisas [...]” (DOURADO, p.53 - 87).

Salientamos que tanto Macabéa quanto Biela, quando chegaram ao novo ambiente, no caso o Rio de Janeiro foi o destino da nordestina que se tornou datilógrafa (embora péssima datilógrafa), e uma cidadezinha interiorana, no caso da mineirinha, eram desprovidas de vaidade. A vaidade veio de fora e não de dentro delas, foram induzidas. Macabéa tentou ser atraente aos olhos de Olímpico de Jesus, e Biela usou vestidos novos a fim de cativar Modesto, seu quase futuro marido.

Outro ponto a ser destacado é o fato de que as duas personagens não foram felizes no amor. Nem sequer sentiram a pontinha de um possível carinho. No caso de Macabéa, a jovem fora passada para trás por Glória, sua falsa amiga da firma, pois Olímpico acreditava que a nordestina não seria uma boa parideira para seus filhos. “Ele avisou-lhe que encontrara outra moça e que esta era Glória (Explosão) Macabéa viu bem o que aconteceu com Olímpico e Glória: os olhos de ambos se haviam beijado” (p.69).

Porém, no caso de Prima Biela, de Autran Dourado (1964, p.102), o suposto futuro marido simplesmente desaparece na história pouco antes de se dar o enlace matrimonial:

*Prima Biela, seu Zico, os primos, todos esperavam a volta de Modesto para o casamento. Daí a uns meses o capataz e os homens voltaram. Quando os três chegaram sozinhos, a notícia correu logo: Modesto deixara algum dinheiro com os homens e se mandara para um sertão muito longe. (p. 102)*

Aqui, cabe um esclarecimento, se em “A Hora da Estrela”, Clarice, pela voz de Rodrigo SM evidencia a opção de Olímpico por Glória, em “Uma vida...”, o autor não oferece ao leitor nenhuma pista do ‘porquê’ da fuga do futuro noivo. Suzana Amaral, ao transpor essas duas obras para o cinema também mantém a idéia de mulheres abandonadas.

Isso se evidencia na sequência em que Biela e Modesto ensaiam um namoro forçado pela prima Constança. No filme, a cineasta deixa em relevo que a mineira não tinha nenhum interesse pelo moço, nem o futuro noivo sentia-se atraído pela desajeitada jovem que, embora tivesse posses (o grande diferencial entre ela e a nordestina) o que poderia ensejar um suposto golpe do baú, nem isso motivou Modesto a ficar com Prima Biela.

Esses elementos, de certa forma, nos apontam para uma inevitável comparação entre essas duas obras e, por que não dizer dessas duas personagens rústicas, embora uma seja nordestina e outra mineira. Salientamos que não cabe, neste trabalho, nem é objeto da nossa investigação, estabelecer uma linha de comparação entre dois autores de escrita refinada; posto que, cada qual, com seu estilo próprio, soube contar uma sensível história de gente miúda, que fica ruminando idéias, mas são incapazes de expô-las ao mundo exterior.

Apesar do hiato de 17 anos entre um filme e outro, no caso entre a filmagem de “A Hora da Estrela” e “Uma vida em segredo”, podemos dizer que as películas narram, de maneira singela (quase minimalista), a vida de duas moças desencontradas e rejeitadas. Lembramos que, no caso de Clarice, há uma resistência por parte da autora em narrar uma história de maneira linear, uma vez que Rodrigo SM apresenta a personagem aos poucos. Antes do nome, as referências que fornece ao leitor não são nenhum tipo de atributo qualificativo. Primeiro o entorno da moça, depois o nome, que surge na 15ª página da novela.

Aliás, tudo em Clarice é uma surpresa atrás da outra. A quebra de paradigmas presente, ao longo de sua carreira, desde *Perto do coração selvagem*, de 1944, é mantida em “A Hora da Estrela”. Já em 1944, a autora renunciava o itinerário de sua escritura, com a Joana, uma jovem que busca um sentido para a

vida. (Sá, 2005, p. 220). Nesse caso de “A Hora da Estrela”, ela inova mais vez, com uma dedicatória essencialmente sinestésica, cujo som das palavras interpõe-se numa sequência de referências culturais do cenário musical:

*[...] Pois que dedico esta coisa aí ao antigo Schumann e sua doce clara que hoje são ossos, ai de nós. Dedico-me à tempestade de Beethoven. À vibração das cores neutras de Bach. A Chopin que me amolece os ossos. A Stravinsky que me espantou e com quem voei em fogo [...] (p.7)*

No caso da transposição da vida de Macabéa para o cinema, Suzana Amaral mirou, com sensibilidade, sua lente para o mundinho da nordestina, expondo ao grande público a vida de alguém ‘que nunca se queixava das coisas’, porque para ela, as coisas são assim mesmo. A partir desse recorte, depois de um hiato de quase vinte anos, em sua carreira, Suzana Amaral retoma o mundo das filmagens, em 2003, ao se encantar com a história de Prima Biela.

Nessa nova produção, a cineasta recorre à mesma estética da impossibilidade da comunicação de alguém que, embora tivesse posses, era *despossuída* de si mesma, a intangível Prima Biela. Uma personagem tipicamente mineira em tudo, na vida, principalmente no silêncio em que se metida enquanto pilava o milho. São indícios marcantes que ficam em relevo no texto de Dourado, principalmente os momentos em que Prima Biela moía e torrava o café, enquanto se lembrava de uma antiga canção de ninar, que sua ausente mãe sempre cantava junto ao moinho artesanal, lá da “Fazenda do Fundão”.

Com isso temos, definitivamente, uma tessitura alinhavada não mais pelas palavras de Clarice ou Dourado, mas pelo ‘tecido’ das imagens que o conjunto de câmeras é capaz de captar: “A Hora da Estrela”, o livro, de Clarice Lispector; “A Hora da Estrela”, o filme, de Suzana Amaral; “Uma vida em segredo”, o livro, de Autran Dourado e “Uma vida em segredo”, o filme, de Suzana Amaral. Assim, para aqueles que apreciam o enigma dos números, a exemplo de Schettino (2009, p. 14), oferecemos a seguinte elucubração: temos, nessa análise em curso, dentro do chamado “estado da arte”, a simbologia do número 9 que, segundo a numerologia cabalística (estudo que associa às letras do hebraico às lâminas do *tarot*) determina a necessidade de ser o mais natural possível, assim distribuído:

quatro bens simbólicos e culturais, ou seja, dois livros e dois filmes. Cinco vidas entrelaçadas, duas personagens, dois autores e uma cineasta como ponte entre a palavra metaforizada e a imagem possível.

## 4.2 Mutismo resignado

Dessa forma, numa tentativa de entrelaçar a tessitura necessária entre palavras e imagens, pensamos no dizer de Clarice Lispector sobre a maldição da escrita, da qual ela dizia sofrer, já que escrevia para não morrer. Assim, utilizamos a carpintaria de Autran Dourado (1976, p.103), que nos apresenta pistas sobre o fazer laboratorial de um romance, a partir de elementos extras textuais, mas não esgota o assunto. Apenas diz que sua produção é uma ‘poética em prosa narrativa’

Nesse contexto, é impossível não questionar sobre o que realmente leva alguém a se dedicar intensamente à arte da escrita e com que propósito de tão somente refletir – porque é só o que realmente podemos fazer nesse périplo. Assim, recorreremos ao auxílio de muitos autores e pensadores, no dizer de Caetano Veloso, de fina estampa, que nos acompanharam, neste itinerário, pois foram eles que nos ajudaram a sustentar, pela via da investigação acadêmica, ou seja, o chamado arcabouço teórico, algumas de nossas argumentações sobre as senhoras Clarice e Suzana, e também sobre o próprio senhor Dourado.

Dessa forma, a presença do pensador Maurice Blanchot (1994, p.53), como uma espécie de ‘voz secreta’ falando aos nossos ouvidos, revelou-se fundamental, pois sem os apontamentos desse ensaísta, talvez não entendêssemos essa estranheza do ‘não-ser’ de Macabéa e de Prima Biela, posto que diz:

O que é primeiro não é a plenitude do ser, é a fenda, a fissura, a erosão e o dilaceramento, a intermitência e a privação corrosiva. Ser é não ser, é essa falta do ser, falta viva que torna a vida desfalecente, inacessível e inexprimível, exceto pelo grito de uma feroz abstinência. (p.53)

Elucidamos aqui que essa fala de Blanchot, sobre o “não ser” das pessoas, que se afina com a de Vannucchi, refere-se, num primeiro momento, não a um personagem do mundo da ficção, mas a um ser real, ao pensador Antonin Artaud, inspirador do que há de mais verdadeiro na dramaturgia moderna. Teatrólogo, marxista, pensador contraditório e poeta surrealista, Artaud, patrício de Blanchot, mereceu atenção especial do ensaísta não pelo fato de serem compatriotas, mas justamente porque Artaud tinha uma face louca que sempre seduziu a muitos pensadores sobre seu processo criativo, sendo impossível dissociar onde começa o homem e onde termina o artista ou vice e versa.

Então, foi, justamente, o viés dessa aparente loucura que se processava na delirante existência de Artaud que levou Blanchot a refletir, num ensaio, sobre os textos do teatrólogo e seu trágico destino: a morte num sanatório nos arredores de Paris. Contudo, pensando friamente, as palavras de Blanchot não são estanques e aplicam-se, naturalmente, às personagens que analisamos neste texto, porque ambas, no caso em questão Macabéa e Prima Biela, são vazias de si, mas preenchidas de um estranho sentimento intraduzível em palavras que as impede de se adaptarem à realidade.

É justamente isso que as torna quase reais. Algo estranho que evidencia como se fossem não personagens de livros de ficção ou de filmes de cinema, mas pessoas com vida própria, que perambulam pelas ruas do Rio de Janeiro, ou pelas vielas de uma cidadezinha mineira. Os discursos de Macabéa e de Prima Biela são, o tempo todo, truncados e vazios. Suas poucas falas aparentam desespero sobre a própria existência, como se não quisessem mostrar-se ao mundo, ao externo, como se o segredo, no caso de Biela e, a ignorância, em relação à Macabéa, funcionasse como um mecanismo de autodefesa daquilo que não são ou daquilo que reconhecem como parte de si e que deve ser apartado. O mutismo, no dizer do próprio Blanchot também atua como um mecanismo de defesa.

Mas, se em Artaud há grito, há desespero, revolta e indignação que se manifesta em seus últimos textos, como Blanchot deixa em relevo, já em Macabéa e Prima Biela não há nem mesmo o grito ou a indignação (nem mesmo na hora da morte de ambas – o silêncio se impõe como algo absoluto que anula a

possibilidade da revolta inerente à condição humana) – a suposta revolta – que era esperada e que não ocorre, pois há uma submissão contida que incomoda, que irrita tanto o leitor quando o público do cinema, que tem acesso às obras.

Ao recuperar a fala do professor Vannucchi (2007, p17) sobre “A Hora da Estrela”, é possível entender que a ausência de clareza no discurso de Macabéa e o universo intangível da autora, de origem ucraniana, é uma situação que, de certa forma, evidencia-se em toda prosa da autora. Suas personagens são desencontradas, pessoas que não se ajustam ao tecido social, não se encaixam à asfixiante realidade e ‘atuam’ como se estivessem num contínuo círculo interior. Numa resignada jornada rumo ao mutismo, à opção de não-ser, por escolha própria, como uma espécie de carapaça que as protege das ‘imperfeições’ do mundo externo. Essa situação fica mais visível em “A Hora da Estrela”, tanto no livro quando no filme de Suzana Amaral, porque:

Como Macabéa e como todos os personagens de sua obra, Clarice Lispector vive mais de sensações intimistas do que de ações e fatos trabalhados. Obsessionada pelo indizível, vive tateando o seu denso mundo de indagações metafísicas: “enquanto eu tiver perguntas e não houver respostas continuarei a escrever”. (p. 17)

Já em *Autran Dourado* (1964, p. 126), revela-se o segredo de uma moça que se mostra despreparada para a vida em comunidade (no caso o núcleo familiar da Prima Constança): “*De noite, quando todos dormiam e ela se sentia segura no quarto, sozinha, sem ninguém para importuná-la.*

Além disso, fica evidente que a personagem teima em não se abrir para o mundo da realidade circunstante. Só a música de Mazília, filha de Constança, era capaz de ‘humanizar’ aquele coração petrificado:

Suas relações com Deus se limitavam às missas que assistia, se Mazília tocava no coro. Foi com a música do harmonium que conheceu um Deus em todo diferente daquele que se parecia com o pai nos silêncios ruins balangando na rede. (p. 134)

Guardadas as devidas ressalvas, pode-se dizer que a vida da mineira Prima Biela, de certa forma, não difere muito das desventuras da nordestina Macabéa, no que tange à impossibilidade de comunicação ou o presente mutismo



de ambas. No entanto, no caso específico de “Uma vida em segredo”, tanto o livro quanto o filme, vemos que Dourado e Suzana Amaral deram um tratamento sensível e igualitário à história da sofrida Prima Biela. Isso, no caso de Macabéa, não se evidencia, posto que o narrador Rodrigo SM, quase que o tempo todo, refere-se à jovem nordestina de uma forma humilhante e pejorativa, como destacamos ao longo deste trabalho.

Talvez, essa diferença de tratamento se explique porque, na verdade, como já nos referimos anteriormente, Dourado (1976, p. 135) deixa evidente que Prima Biela não é fruto exclusivo de sua invenção, mas foi alguém que existiu de verdade e que tinha um contexto de vida. Esse posicionamento do autor, defendido em “Poética de romance – matéria de carpintaria”, caminha na direção de que nenhuma narrativa, nenhuma ficção, nenhum romance, nem mesmo um poema, no dizer de muitos especialistas em “Teoria Literária”, sobrevive sem a verossimilhança, porque como pontifica o ensaísta Ezra Pound, “a literatura não existe no vácuo”, pensamento que encontra ressonância em Dourado:

*[...] A visão da canastra me levou à minha avó Sina (Afoncina da Silva Freitas), sempre doente, no quarto de quem eu passava as horas de menino recolhido e enrolado que sempre fui, sentado justamente naquela canastra tropeira que hoje me pertence, canastra de muitas viagens em lombo de mula pelos sertões de ouro e do couro, dos gerais e das matas derrubadas para o plantio do café. No sem-que-fazer-de-menino, contava e recontava as taxas da guarnição, passando as pontas dos dedos (que gostosura tátil!) nas taxas da guarnição, seus caprichosos desenhos e as iniciais JAF de meu bisavô. (p. 171)*

Assim, subitamente, revela-se o segredo: a canastra, a que Dourado faz referência, é a mesma peça que Prima Biela trouxera da ‘Fazenda do Fundão’, seu lugar de origem. Quando seu pai, o rústico Juvêncio, morreu, a moça foi obrigada a morar com a família da prima Constança. Assim, aquela relíquia era o único elo com o seu passado e que lhe dava um sentido de pertencimento, não no local onde estava, mas onde estivera na infância. Nos instantes em que se sentia vazia, ou apequenada pela zombaria dos meninos de Prima Constança, ela sentava-se sobre o móvel, fechava os olhos e ouvia um som familiar vindo de longe, com cheiro de mato:

[...] O coração martelava surdo, feito um monjolo desvairado que batesse sem parar. (...) na confusão em que se afundou, e voltava ora para a sala onde ouvia o barulho que faziam – o sorriso na cara, os olhos gordos estatelados, a pressão do joelho, o pé; ora para a Fazenda do Fundão, para as primeiras descobertas [...] (p. 88)

Prima Biela, nesse contexto, revelava-se, a exemplo da nordestina Macabéa, incapaz de se moldar ou ajustar-se ao novo meio. E a canastra que trazia consigo era, na realidade, um ‘tesouro’ da, então, verdadeira “Família Dourado”, que ele, sabiamente, ao *ficcionalizar* o mundo, por meio de uma *transubstanciação* da linguagem, transferindo um objeto real do mundo tangível para o interior de uma narrativa imaginada, intangível, em sua mente, ganhando duplicidade de sentidos: as lembranças que Dourado trazia da avó e de uma tal de Prima Rita, uma agregada da família do autor, transformam-se, por meio da sua ‘marcenaria da escrita’, nas memórias de Prima Biela ou vice-versa. A partir disso, podemos inferir, apoiados na tradição da teoria literária, que tanto Clarice quanto Dourado escrevem como se desejassem, de alguma forma, ‘organizar’ o mundo a sua volta, porque: “toda a existência é ruína, todo êxito brilhante um monte de escombros.” (BLANCHOT, 1994, p.148)

Aliás, a fim de confirmar nosso pensamento a respeito do existir pleno da personagem de Dourado e a conexão e (desconexão) com a realidade, por meio da verossimilhança, empregamos as palavras do crítico e escritor Hélio Pólvora, que assina o prefácio de “Uma Vida em Segredo”, da coleção “Mestres da Literatura Contemporânea, da Editora Record: “Prima Biela está tão viva, tão bem lançada no papel, que o leitor, não raro, chega a antecipar suas reações, suas sensações e frases”. (p.9)

É o próprio autor que desvenda o mistério, com a “História de uma História – como nasceu Prima Biela (Uma vida em segredo, quase sem segredo, no final)”, em páginas assim dedicadas: “A Mário Ulisses Vianna Dias, amigo de Biela, e que me levou a contar esta história”. Quando essa verdade aparece, percebemos que os grandes romances não se constroem do acaso, mas são frutos de uma carpintaria não-inócua, de um contínuo *burilamento*, trabalho de um ourives, no dizer do poeta parnasiano, Olavo Bilac, ação constante de uma realidade tangível

que não se oculta, mas se reveste de encantamento e surpresas, às vezes, nem um pouco agradáveis.

*Em geral, todas as minhas histórias nascem, não iguaizinhas, mas quase sempre de uma idéia súbita, conceito que prefiro ao da inspiração; idéia trabalhada lúcida e objetivamente numa disciplina diária de ano. É um cheiro, uma lembrança, um fiapo de sonho, uns olhos azuis ou negros, uma frase, um personagem, um nome, a semente da obra futura. Tudo isso a psicologia explica, uma análise revelaria seus aspectos submersos. (DOURADO, 1976, p. 132)*

No entanto, de acordo com o escritor e ensaísta argentino Ricardo Piglia (1994, p.81) escrever é, na verdade, a arte de se contar duas histórias em uma: a primeira que é uma história ‘visível’, construída a partir das vivências do autor e de sua interação com o mundo real e, que no fundo, esconde uma história secreta – talvez a verdadeira – narrada sob a forma oculta de um sutil jogo de palavras formatadas na ‘carpintaria’ do escritor, apresentado de modo elíptico e fragmentário.

É exatamente isso que ocorre em *A Hora da Estrela*, “História exterior explícita, sim, mas que contém segredos. (...) Não se trata apenas de narrativa, é antes de tudo vida primária que respira, respira, respira.” (LISPECTOR, 1984, p. 19) Embora, Clarice encare o ofício de escrever como um trabalho braçal: ‘é duro como quebrar pedra’ (p. 25). No entanto, os teóricos observam que as transformações sobre o processo de narração começaram a partir de James Joyce, com o livro “*Ulisses*”, de 1922. Nele, o autor irlandês reelabora a prosa de ficção, como forma de ‘reinventar’ a linguagem ficcional, fazendo uma contraparte entre mito e realidade (ELMANN, 1989, p. 448). Destacamos ainda a presença marcante do monólogo interior associado aos experimentalismos criados pelas vanguardas, do início do século passado, que chegaram ao Brasil com o rótulo de Modernismo. Mas, para que se faça justiça, alguns estudiosos observam que antes de Joyce ter balançado os pilares da literatura clássica, com uma prosa transformadora e transgressora, no sentido literal da palavra, Machado de Assis, em 1881, já havia subvertido a **decupagem** clássica (forma linear de se contar uma história, com começo, feio e fim). Para Alfredo Bosi, “*Memórias Póstumas de Brás Cubas*”, é surpreendente e revolucionário, porque além do experimentalismo

lingüístico e formal, a obra deixa emergir a própria consciência do personagem na narrativa. Bosi salienta que Machado antecipou Pirandello e Proust, ao descobrir que o registro de sensações e estado de consciência do personagem está no psiquismo humano. E o monólogo interior, característica apontada como algo transformador, a partir de Joyce, também foi largamente empregado por Machado, além do exercício da metalinguagem. Ou seja, evidencia a característica de que o romance é um produto da ficção e que o leitor está lendo uma história inventada pelo autor.

Aliás, essa linha de pensamento não é corrente apenas em terras *tupiniquins*, mas é evidenciado, também, por intelectuais ingleses e norte-americanos, entre eles, destacando-se o nome do mais influente crítico literário da atualidade, o estadunidense, Harold Bloom, autor do livro *O Cânone Ocidental*, de 1994; para quem se Machado tivesse escrito sua obra em inglês, não seria um inovador, mas um iniciador de tendências: “Considero Machado o maior gênio da literatura brasileira. Possui exuberância, concisão e uma visão irônica ímpar do mundo” \*.

### **3.3 – Carpintaria da imagem**

Até aqui, direcionamos nossa análise mais para o aspecto literário do que cinematográfico. Como é nosso propósito estudar também a transposição dos livros de Clarice e Dourado para a linguagem do cinema, trataremos, neste tópico, sobre o trabalho de Suzana Amaral e sua ‘carpintaria’ da imagem, a partir de depoimentos e entrevista que a própria cineasta tem concedido, ao longo de sua carreira. Também colhemos suas falas do *making of* do filme “Uma vida em Segredo”, como forma melhor de entender o seu processo de criação. Não estamos levando em conta, nesta abordagem, a questão se a transposição foi fiel ou não às obras (*A Hora da Estrela* e *Uma vida em segredo*), porque isso não vem ao caso.

---

(\*) Harold Bloom, *apud* Luís Antônio Giron, *Revista Época*, edição 246, 03 de fevereiro de 2003.

Aliás, como observa Schettino (2008, p. 28), tal questionamento não encontra consistência, uma vez que: tanto o livro quanto o filme são bens simbólicos com características próprias e independentes. São produtos da indústria cultural com vidas independentes e que, por isso mesmo, possuem linguagens distintas e, num procedimento de adaptação da palavra para o mundo da imagem, é necessário entender que se trata de um processo tecnológico que envolve várias etapas, do roteiro à filmagem, desta para a montagem e, finalmente, o acabamento técnico.

Antônio Costa, citado no primeiro capítulo deste trabalho, observa que a produção de um filme “passa pela capacidade e domínio de diversas técnicas dotadas de um maior ou menor grau de especificidade” (COSTA, 2003, p. 166). Se para Costa, o roteiro é visto como ‘pré-visualização’ do filme e se constitui num ponto de referência para o preparo de todas as ações de filmagem, Avellar (2007, 119), também já referido anteriormente, vê o livro como um elemento impulsionador para o filme. Por outro lado, esse ensaísta endossa o pensamento de Costa sobre o roteiro, ao afirmar que “o roteiro é o momento em que realmente as coisas acontecem” ( p.124).

Desse modo, quando optamos por pesquisar a transposição que Suzana Amaral fez das obras de Clarice e Dourado para o audiovisual, tínhamos uma inquietação: Por que a cineasta escolheu esses dois autores? Que elementos cinematográficos, por assim dizer, ou que elo ela encontrou nos textos desses dois autores, que são conceituados pela Teoria Literária como nomes que constituem o que há mais criativo nas nossas letras (BOSI, 1986, pp. 476, 481) para transpô-los à linguagem imagética?

No que se refere ao livro *A Hora da Estrela*, a resposta veio pela voz da própria Suzana Amaral, em um depoimento, durante uma homenagem que a TV Cultura fez à escritora e que foi levado ao ar em 1999. Nessa ocasião, a emissora também reproduziu uma entrevista que Clarice Lispector concedeu ao jornalista Júlio Lerner, no programa “Panorama”, em 1977, alguns meses antes de morrer vítima de câncer do pulmão. A cineasta, ao referir à novela *A Hora da Estrela*, disse que o texto surgiu num instante de aflição em que a escritora deixou aflorar

todo o seu sentimento e angústia diante da vida e da morte, algo que realmente ela precisa colocar para fora, verter do seu interior. “Foi como se fosse um vômito”\*.

Nesse mesmo programa, Suzana Amaral destacou que havia tomado contato com a obra de Clarice, durante o tempo em que esteve estudando cinema nos Estados Unidos. Para ela, ter tomado contato com a obra de Clarice, fora do país, foi uma grata surpresa porque *A Hora da Estrela* lhe trouxe fragmentos do Brasil. “Descobrir o Brasil fora do Brasil”. Recuperou nela o sentimento de nacionalidade e de pertencimento. A partir disso, decidiu adaptar o texto de Clarice para o cinema, porque se encantou com a história de Macabéa que, no seu entender, é o tratado da mulher brasileira, principalmente da nordestina. Para a cineasta, Macabéa é o “Macunaíma de saia”. Suzana disse ainda que, embora tenha lido e relido toda a obra da escritora, optou por levar às telas a história de Macabéa porque, nesta novela, a escritora tocou em questões sociais que, em outros livros, não havia tocado, “por serem frutos de devaneios da autora”.

Se, por um lado, para Suzana Amaral, *A Hora da Estrela* é um jorro emocional, por outro, “Uma vida em segredo” é visto pela cineasta como uma ‘orquestra de câmara’. Para ela, no entanto, os textos, tanto de Clarice quanto de Dourado, são intimista porque tratam de duas personagens que apresentam singularidades. O autor em questão, em entrevista à “Revista Brasileira de Cinema”, da TVE, por ocasião do lançamento do filme “Uma vida...”, chegou a reconhecer traços de afinidades que aproximam ‘sua’ Prima Biela da nordestina de Clarice.

Notamos que isso ocorre porque as duas narrativas focaram a vida de duas mulheres que enfrentam quase que os mesmos problemas, embora em épocas distintas. No caso de Biela, a história é de época e se passa no começo do século passado, num rincão mineiro. Já Macabéa tenta ajustar-se à cena carioca, já na segunda metade do século XX, em que a ‘cidade maravilhosa’ já apresentava, naquela época, algumas mazelas.

---

(\*) Depoimento de Suzana Amaral para o programa os “30 anos incríveis”, 2003, da TV Cultura.

Na verdade, não temos um histórico sobre como estava, exatamente o Rio de Janeiro na década de 70, período em que os militares estavam no poder, porque isso não era nosso escopo neste trabalho.

Por outro lado, observamos que, apesar de elogiar a adaptação de seu livro para o cinema em entrevista à TVE, por ocasião de lançamento da película, em 2003, Dourado (1975, p. 87 – 88), antes dessa experiência, equivocadamente tinha uma ideia contrária à transposição de livros para o cinema, “porque o escritor domina melhor o seu instrumento do que o cineasta o dele. É difícil da união sair obra de qualidade. [...] Romance só é possível na forma e linguagens próprias”). Talvez, o pensamento de Dourado justifique a ausência de uma tradição de se produzir filmes, com certa periodicidade, extraídos da nossa literatura, porque há resistência dos autores ou familiares que detém os espólios das obras.

No entanto, quanto à adaptação do romance de Dourado, Suzana faz questão de enfatizar que, apesar do hiato de quinze anos entre um filme e outro, levar a história de Prima Biela era um projeto antigo, cujo roteiro ela vinha trabalhando há mais de vinte anos. No seu entender, a trama de “Uma vida...” fica quase que em segundo plano, porque toda a ação da narrativa gira em torno da personagem central, no caso da mineira Biela. Nesse contexto, observa que procurou manter-se fiel ao estilo de filmar que a consagrou em Berlim, com “A Hora da Estrela, em que Marcélia Catarina arrebatou o “Leão de Prata” como melhor atriz.

Situação análoga vivenciou a estreante Sabrina Greve, que interpreta Prima Biela. Em seu depoimento à “Revista do Cinema Brasileiro”, da TVE, por ocasião do lançamento do filme, chegou a declarar que nunca estivera, antes, em set de filmagens e que recorreu à intuição para compor a personagem e “interpretar filmicamente Biela com sensibilidade, porque aprendi com Suzana que o cinema é a arte da paciência”.\* No seu entender, Biela, ao sair da Fazenda do Fundão, enfrenta um choque cultural muito intenso. “Para que Biela seja aceita pelo meio, foi preciso trair o ‘paraíso perdido’, a vida bucólica”, destaca a jovem atriz.

---

(\*) Sabrina Greve, in *Revista do Cinema Brasileiro*, 2003.

Sobre o método de filmagem, Suzana Amaral observa que é não uma 'diretora de trânsito', mas de emoções que, embora as duas histórias tenham algumas semelhanças, os ritmos das narrativas são diferentes

Em outras palavras, observa que, ao filmar, não é metódica, porque procura deixar os atores livres para criar. No caso de "A Hora da Estrela", a história retrata uma personagem rústica tentando se urbanizar no Rio de Janeiro. Por isso, os personagens são ríspidos, agressivos com a jovem nordestina, deixando claro que ela é uma intrusa na cena urbana.

Já no que se refere à vida de Biela, a cineasta ressalta que se trata de um filme de época, ambientado no meio rural e que isso exigiu mais atenção da produção, inclusive na escolha do lugar para as filmagens. Desse modo, para garantir maior fidelidade à ambientação da trama, o cineasta João Batista de Andrade, produtor de "Uma vida..." escolheu a pequena cidade de Pirinópolis, localizada em Goiás, porque o lugar remete ao típico cenário da cidadezinha interiorana descrita por Autran Dourado.

Assim, o roteiro trouxe ao público uma narrativa sensível que retrata um passado distante, em que as pessoas tinham outro estilo de vida, andavam mais lentamente e havia, em tese, mais entendimento. Todavia, era um tempo em que a tuberculose representava uma grande ameaça, porque não havia recursos da medicina. Nesse caso, Suzana Amaral procurou tratar a situação de Biela com mais delicadeza. Porém, o que nos chama a atenção é o fato da morte estar presente tanto em "A Hora..." quanto em "Uma vida..." que, no dizer de Blanchot, já referido anteriormente, como se fosse um personagem.

Sobre a construção do roteiro, a cineasta observa que primeiro prefere ler e reler a história integralmente e, a partir disso, elaborar o texto. Mas, antes de entregar o roteiro aos atores, ela reúne o elenco, explica a proposta e só, depois que o grupo também leu o original, é que ela entrega o roteiro. Salientou que prefere discutir muito com os atores, e que não faz uma direção estanque, porque procura ouvir as sugestões da equipe de filmagem, para que haja uma coerência interna em todo o processo.



Sobre a transposição da personagem do livro para o cinema, a cineasta salienta que isso requer um convívio maior com a obra e sensibilidade para que a caracterização não fuja da sua essência. “Porque os atores não vêm prontos para o filme que você quer fazer”, observa a cineasta que, antes de partir para a aventura do longa-metragem, trabalhou para a TV Cultura. No caso de “Uma Vida em Segredo”, chamou-lhe a atenção o conflito que a personagem criada por Dourado enfrenta para se adaptar ao convívio com os próprios parentes, criando uma linha de tensão entre ela e seus primos. Isso serviu de *leitmotiv* para a montagem do filme, que foi bem explorado nos 98 minutos de adaptação do texto para o cinema.

No caso da estrutura do livro, vale lembrar que Dourado optou por seguir a técnica de ‘romance móbile’ ou ‘romance desmontado’, percebido com maior evidência a partir de “Tempo de Amar”, seu primeiro romance, publicado em 1952. Essa forma de narrar consiste em “montar” e “desmontar” o romance em blocos, algo que Graciliano Ramos explora em “Vidas Secas”, também, levado às telas do cinema pelas lentes de Nelson Pereira dos Santos, em 1963, no auge do “Cinema Novo”. Essa produção é apontada pelos especialistas como um marco dentro da chamada ‘cineliteratura’, assunto que estamos priorizando neste trabalho. De acordo com os especialistas em Teoria Literária, essa técnica permite que o leitor possa ler o texto sem a necessidade de seguir uma linearidade na leitura.

Guardadas as devidas proporções, Olga de Sá (2000, p. 220) observa que os textos de Clarice, em especial *A Paixão segundo GH* e *Pulsações, sopro de vida*, trazem essas características. Em *Paixão*, lembra a pesquisadora, os elementos da narrativa desaparecem, porque a protagonista se dirige ao leitor: “O processo narrativo é feito de flashes associativos, porque os capítulos da vida adulta de Joana se intercalam, um a um, aos capítulos de sua infância”.

Os admiradores dessa autora são unânimes em afirmar que a inventividade de Lispector não se esgota e, ao lançar-se na escritura de *A Hora da Estrela*, mais uma vez sua prosa se renova e oferece à crítica e aos leitores uma resposta inventiva, na pele de Rodrigo SM: “O que eu sinto eu não ajo. O que ajo não

penso. O que penso não sinto. Do que sei sou ignorante. Do que sinto não ignoro. Não me entendo e ajo como se me entendesse”.\*

No entender de Sá, a novela em questão é, na verdade, um diálogo franco com o leitor sobre o universo ficcional de Clarice Lispector e: contrapõe com *Água Viva*, posto que, no dizer da pesquisadora, o narrador, tido como o *alter ego* de Clarice, avisa aos leitores que o livro não é uma obra brindada com requintes de estrelas: (...) nada cintilará, trata-se de uma matéria opaca e por sua própria natureza desprezível por todos (SÁ, 2000, p. 269)

Em sua análise, a pesquisadora – de certa forma – faz uma referência à questão do enigma “a hora da estrela” que, atualmente, não é um segredo para os pesquisadores, pois é corrente a afirmação de que a morte que colhe a personagem nordestina, no final da novela, é um momento em que o ‘estrelato’ de Macabéa de fato se revela. Num primeiro momento, o leitor que se confrontar com a novela, pela primeira vez, ou com o filme adaptado por Suzana Amaral, perceberá que a estrela é – inicialmente – uma clara alusão às divas de Hollywood, mas a narrativa não caminha nessa direção, ou seja, não segue em direção à fama ou a subversão de uma ordem instituída pelo universo. Uma vez pobre, sempre pobre. E, então, a estrela “só aparece mesmo na hora da morte” (SÁ, 2000, p. 269). “No fundo, ela não passara de uma caixinha de música desafinada. (...) – Qual é o peso da luz?” (LISPECTOR, 1984, p. 98)

Porém, a sequência da morte de Macabéa, no cinema, traz uma carga dramática que comove o público, porque a nordestina é colhida, tragicamente, por um carro de luxo, logo depois que madame Carlota anunciou sua nova vida. Nisso, uma névoa de mistério envolve a cena, algo que também se repete no momento da morte de Prima Biela. Porém, Suzana Amaral dá outro tratamento à cena em que a mineira sai discretamente do espetáculo da vida, pela porta dos fundos, quase sem ser notada.

---

(\*) Clarice Lispector por ela mesma, publicação do Museu da Língua Portuguesa, 2007, p.33.

Aliás, Dourado trata a questão da morte de uma maneira delicada, pois a personagem central não tem uma morte súbita, como a história faz supor. Não! No caso de Prima Biela, a personagem morre lentamente, vai se desmanchando ao longo da narrativa, definhando em vida, consumida pela tísica, que mata quase em silêncio.

Notamos, ainda, que Suzana Amaral dispensa uma atenção toda especial às sequências que tratam tanto da doença de Biela quanto da morte de Macabéa. E, ao se referir aos filmes “A Hora da Estrela” e “Uma vida...”, no *making off* do DVD sobre a narrativa da mineira, a cineasta destacou, ainda, as cenas em que Macabéa procura pela cartomante para saber de seu futuro e sai iludida até ser atropelada. A cineasta referiu-se, também, à sequência em que Prima Biela, ao ouvir a menina Mazília (filha de prima Constança), tocar piano na sala, sentiu-se envolvida por aquela estranha música. Essas duas são coerências, trágicas e delicadas.

A pesquisadora Olga de Sá compartilha da idéia de que quando Macabéa morre, o narrador morre também e avisa o leitor que morrer é um instante e pertence à condição humana. Algo que para Blanchot (1997, p. 314), a que já fizemos referência, é uma entidade que habita por entre as pessoas: quem vê Deus morre. Na palavra, morre o que dá vida à palavra; a palavra é a vida dessa morte; é a “vida que carrega a morte e se mantém nela”

Essa fala de Blanchot encontra eco no pensamento do ensaísta Arthur Orlando (1975, p. 31), para quem a morte não somente tem sido encarada, mas afrontada continuamente, não só no dizer da vida literária que reelabora a relação do homem com a morte, como também no contexto real, em que estar vivo nas grandes cidades torna-se, cada vez mais, um risco ousado

### **3.4 – Um olhar sobre os pobres**

Ao falar sobre seu método de criação, Autran Dourado (1975, p.114) é enfático: “A obra de arte literária é completa em sim mesma. Só assim, e como um todo, deve ser lida. A escrita como um todo, vista de cima, como um labirinto, à

distância”. Sua visão sobre o romance como obra de arte até hoje serve de referência para os jovens escritores. Todavia, a respeito da forma de compor o romance que cada autor escolhe, é o que, de certa forma, pode determinar o estilo e a temática do escritor.

Assim, cabe, aqui, uma observação no que tange às rotulações que Clarice Lispector recebeu da crítica. No fundo, foram estigmas sedimentados, segundo a já citada Olga de Sá (2000, p. 27), em parte, pela visão afunilada da crítica especializada, em voga nas primeiras décadas do século XX. A injusta alcunha de ‘difícil’ – lembra-nos a especialista – deu-se justamente por ocasião do surgimento da escritora, no cenário das letras nacionais, com o romance *Perto do Coração Selvagem*, 1944.

Nesse contexto, destaca-se a figura de Sérgio Milliet, para quem a escritora tinha uma linguagem muito pessoal. Isso, de certa forma, afastou Lispector do grande público; problema que, com certeza, já foi alvo de análise de outros pesquisadores e tal assunto, na verdade, nem é o nosso objeto de pesquisa, mas apenas de reflexão. Talvez, pelo fato da autora optar por uma forma não-linear de ‘montar’ seus textos, algo que em Dourado, ao menos em “Uma vida...”, é mais evidente, porque o autor procura, ao longo de “Uma vida em segredo”, conduzir o leitor até o final do enredo.

Já a escritura de Clarice Lispector, pelo método que utiliza, cujo peso está mais no pensamento do que na ação, abre fendas nos neurônios dos leitores, fazendo crer que, ao menos neste plano, a humanidade não tem muitas escolhas. E, que a espécie humana está sim, fadada à existência, por mais inócuo que esse existir seja, por mais que seja uma *vida macabeana*, o homem condenado a existir seja na literatura ou mesmo no cinema, de alguma forma pode redimir o homem das aparentes maldições. Mas, ao mesmo tempo, que estamos condenados a viver, também, no assinalar de Blanchot (1997, p. 309),, estamos condenados a morrer. E a morte é, talvez, a principal personagem deste mundo. Ela não está presente só na literatura ou no cinema, mas habita livre a existência dos homens, “porque morrer é pura insignificância”.

De alguma forma, um pensamento de Clarice, no qual, em um de seus textos publicados, nos *media* cariocas, ela evidenciava que escrever é uma maldição, mantém um diálogo secreto com o pensamento de Blanchot, um ensaísta e escritor francês que também não mede as palavras para dizer aquilo que pensa, por acreditar no peso das palavras. Esse diálogo existe porque a escritora, nesse texto, frisava que sofria de uma estranha maldição e que escrevia para não morrer, embora soubesse que seus escritos não mudariam o rumo da existência das pessoas e que nem isso era sua real intenção; mas que escrevia para transcender, desabrochar interiormente:

*Eu disse certa vez que escrever é uma maldição. Não me lembro por que exatamente eu disse, e com sinceridade. Hoje repito: é uma maldição, mas uma maldição que salva. É uma maldição porque obriga e arrasta como um vício penoso do qual é quase impossível se livrar, pois nada o substitui. E é uma salvação. Salva a alma presa, salva a pessoa que se sente inútil, salva o dia que se vive e que nunca se entende a menos que se escreva. Escrever é procurar entender, é procurar reproduzir o irreproduzível, é sentir até o último fim o sentimento que permaneceria apenas vago e sufocador. Escrever é também abençoar uma vida que não foi abençoada.\**

Nesse contexto fica evidente que, tanto Clarice quanto Dourado, ao escreverem seus textos, fizeram a opção por relatar a vida de personagens pobres (financeiramente ou espiritualmente), duas mulheres que estão à margem do tecido social, posto que Macabéa é uma típica mulher nordestina totalmente desprovida de todas condições possíveis. Se em “Vidas Secas”, de Ramos, Fabiano e seu clã perambulam sem rumo pela seca nordestina, em “A Hora da Estrela”, a personagem também é uma retirante que se sente excluída da sociedade. No dizer de Wander Melo Miranda, da Universidade Federal de Minas Gerais, “o retirante dos nossos dias é qualquer despossuído que o progresso foi abandonando à própria sorte” (MIRANDA, p. 21, in *Revista Carta na Escola*, 2009). Nesse contexto, podemos até inferir que Macabéa é o Fabiano de saia. Para sustentar esse exercício lúdico de analogia, recorreremos aos argumentos do próprio Miranda, para quem o sertão de Ramos e os outros sertões brasileiros mudaram bem pouco nessas últimas décadas.

---

(\*) Clarice Lispector, in “A Descoberta do Mundo”, 2009.

Nesse contexto, lembramos ainda que o professor Alfredo Bosi dedicou-se ao estudo da presença do pobre na literatura brasileira, ao analisar o romance “Vidas Secas”. Para Bosi, se o capital não tem pátria, o trabalho que ele explora tem mãe, pai e filhos. São famílias inteiras exploradas pela força de um trabalho injusto (BOSI, 1983, p. 149). O professor Bosi observa que à época em que Ramos escreveu o romance em questão, por volta de 1930, o processo de migração estava em alta no país, pois a seca afugentava o nordestino e o sonho de vida futura na grande cidade expulsou muitos sertanejos de suas terras. Com isso, as cidades do sul e sudeste (leia-se o eixo Rio/São Paulo), foram inchando os centros urbanos. ‘*Graciliano Ramos olha atentamente para o homem explorado, simpatiza-se com ele, mas parece não entender, na fala e nos seus devaneios, algo mais do que a voz da consciência*’ (idem, p. 152). A questão é que quando se deu o processo migratório, nem todos os migrantes encontraram um terreno fértil para plantar seus sonhos. Muitos viraram operários mal pagos da construção civil ,e muitas das mulheres encontraram o comércio do corpo como única forma de sobrevivência, nem sempre um tanto digna.

No caso de Macabéa, nem a prostituição poderia ser um caminho que lhe rendesse uma vida de *glamour*. Órfã e desamparada no mundo, tenta, de alguma forma, adaptar-se à realidade que a sufoca. Torna-se datilógrafa. Algo que hoje equivale a uma operadora de *telemarketing* ou digitadora. Aliás, na época em que Clarice Lispector escreveu sua novela, ser datilógrafa era a opção profissional que muitas jovens tinham como forma digna de sobreviver, principalmente aquelas que, a exemplo de Macabéa, não tinham os estudos completos. Embora essa função não tivesse nenhum respingo do estrelato que desejava, a personagem orgulhava-se da sua ocupação. Apesar do ar asfíxiante do escritório, a nordestina sentia-se integrada ao tecido social. Isso porque, antes do computador empurrá-la para o museu, a máquina de escrever reinou absoluta como ferramenta indispensável do homem moderno, por cerca de 150 anos.

No caso de Fabiano, lá no sertão, restava-lhe uma ocupação pertinente aos valentes da caatinga: vaqueiro. Também não era uma função de destaque, pois assim como havia muitas e boas datilógrafas nas cidades, também devia haver

muitos vaqueiros pelos sertões, aguardando uma oportunidade de tocar o gado a serviço de algum coronel endinheirado. Mas, mesmo assim, Fabiano sentia-se importante, como um animal integrado à paisagem, “*Você é um bicho, Fabiano!*” (BOSI, p. 152).

Situação mais gritante enfrenta Prima Biela que nem uma formação profissional tem e, para ocupar seus dias, entrega-se aos afazeres da cozinha, socando milho no pilão. Algo que a reintegra à sua verdadeira essência, e que a tornava incapaz de sentar-se à mesa para comer com os talheres (faca e garfo). Algo de pureza extremada que só encontrou em “Vismundo”, um cão, o carinho que não teve de Modesto, o noivo que a deixou às vésperas do casamento. Situação que a cineasta Suzana Amaral observou com zelo, pois as suas transposições para o cinema dos textos de Clarice e Dourado, preservaram um olhar sensível sobre a condição humana pobreza. No caso da nordestina, alguém desajeitada para viver, mas que ao menos morreu acreditando que outra vida ainda seria possível. Quanto à mineira Biela, vemos que se tratava de um ser que só precisava ser aceita, mas tendo sido rejeitada, isso a tornou alguém que viveu em segredo. Amou em segredo e morreu em segredo.

## 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Assim, chegamos ao final deste trabalho com a sensação de que tanto os autores (Clarice e Dourado) quanto a cineasta (Suzana Amaral) poderiam ter reservado um '*gran finale*' para duas anti-heroínas, bem aos moldes daquilo que nos propõe a decupagem clássica hollywoodiana em que, apesar da dor, do sofrimento e de toda tragédia, os heróis sempre vencem no final. No entanto, se Suzana Amaral tivesse cedido à tentação de dar um outro destino às vidas dessas personagens, preservando um resíduo de felicidade para Macabéa e Prima Biela, talvez ela tivesse traído a arte em favor do entretenimento, do lazer e da fantasia. Quem sabe o público até saísse mais 'leve' do cinema, porque ainda teria alguma ilusão a respeito da existência, já que o cinema, aos olhos de muitos, "é a máquina de sonhos" (BERNARDET, 1981, p.9). Mas, os textos desses autores não se construíram de falácias, porque – ao menos no caso de Clarice e Dourado – a ficção é bem mais real do que supomos imaginar. E isso passa longe do apelo comercial, muito embora as obras sejam um bem simbólico posto à venda, e tanto o livro quanto o filme estejam inseridos naquilo que os frankfurtianos chamam de 'indústria cultural'.

Porém, como mudar o destino, no dizer de Blanchot, pensador que nos acompanhou ao longo deste trabalho, não é totalmente possível, ao menos chegamos até aqui com a certeza de que esta pesquisa aponta uma alternativa para a retomada da própria literatura, a *cineliteratura*, embora haja poucos estudos sobre esse campo do fazer cinematográfico, ao menos no Brasil. Apesar disso, pudemos perceber que há um movimento, não orquestrado, em torno do 'casamento' entre a palavra escrita e a imagem, cujos resultados, satisfatórios ou não, em termos de retorno ou de aceitação do grande público, não são inibidores. Isso porque a história do cinema, em nosso país, desde a ilusão da 'indústria' a partir dos anos quarenta, cinquenta (SCHETTINO, 2007, p.15), passando pelo advento do cinema novo, a implosão da Embrafilme e as experiências recentes (*A mulher invisível*, comédia romântica, de 2009) tem sido de altos e baixos.

Desse modo, as teorias sobre a transposição da literatura para o cinema, visto existirem muitas produções brasileiras, a contar de "Vidas Secas", de 1963,



dirigido por Nelson Pereira dos Santos, nossa pesquisa – em parte – pretendemos que contribua para a continuidade de pesquisas futuras. Mas, por outro lado, isso nos motiva a continuar a desenvolver estudos sobre o assunto.

Por ora, nosso trabalho ocupou-se de tentar estabelecer um diálogo entre a literatura e o cinema, como forma de perceber como são feitas as transposições. Utilizamos os textos de Clarice e Dourado e sentimos que os dois filmes analisados, tanto a vida de Macabéa quanto de Prima Biela, tinham uma afinidade muito grande por conta da própria condição das personagens. A transposição cinematográfica feita por Suzana Amaral, no nosso entender, mais do que recuperar dois autores importantes, foi uma justa homenagem à própria literatura nacional. É neste cerne que se concentra nosso interesse, no que tange à cineliteratura, quando falamos em um direcionamento, que não é novo em termos do fazer cinematográfico, porque o casamento entre o livro e a palavra impressa, como pudemos perceber – ao longo deste trabalho – é antigo; mas o que falta, no entendimento, é mais embasamento teórico, mais análises dessas produções ou mesmo uma certa organização desse material. Algo que, talvez, servirá de ponto de partida para futuras pesquisas.

Observamos ainda que, desde o início, não era nossa intenção esgotar as teorias da comunicação, cujo conteúdo é extenso. Porém, no primeiro capítulo, procuramos nos ocupar desse repertório para, ao mesmo tempo, referendar nossa investigação e promover uma reflexão sobre a comunicação e cultura em nossos dias. Nesse aspecto, o enfoque de Muniz Sodré sobre o apogeu da *mediatização* veio ao encontro de nosso pensamento a respeito dos rumos da comunicação, principalmente no que tange ao jornalismo que se tornou, a bem da verdade, a *espetacularização* da notícia. É inevitável não admitir que a cultura se transformou num produto da indústria cultural a serviço do consumo. Não cabe aqui nenhuma crítica nos sentido de se estabelecer um juízo de valor positivo ou negativo a esse processo, que se deu de uma forma quase que inevitável.

Apenas observamos que as falas de Adorno e seus compatriotas da Escola de Frankfurt, a respeito da cultura de massa, só sustentam as críticas de Canclini à globalização, porque no seu entender, a quebra de barreiras comerciais não

reduziu as injustiças sociais na América Latina, mas apenas criou o simulacro de que as maravilhas tecnológicas reduziriam as mazelas dos excluídos. Nesse aspecto, as abordagens de John Thompson a respeito do choque cultural, advindo das diferenças entre os países, foram elucidativas e sustentaram aquilo que defendemos, ao longo deste trabalho, sobre a não inexistência das trocas culturais entre as personagens Macabéa, nordestina, e Prima Biela, mineira e os meios em que tentam se adaptar.

Buscamos um caminho no sentido de estabelecer uma polifonia mais completa sobre as teorias da comunicação, cultura e sociedade, junto às teorias literárias. No segundo capítulo, pudemos olhar mais atentamente para o cinema, partindo de um histórico sobre o surgimento dessa linguagem que, ao longo do tempo de sua existência, firmou-se como uma indústria do entretenimento.

Como ponto forte deste trabalho, destacamos a análise da ensaísta britânica, Laura Mulvey, sobre a representação da mulher no cinema que, no seu entender, foi ‘contaminada’ pela *decupagem* clássica da indústria hollywoodiana, que colocou a mulher como um adorno da cena. Esse enfoque recuperou o pensamento de Mulvey sobre a visão preconceituosa que relegou à mulher o papel de portadora de significados estabelecidos pelo olhar machista dos diretores de Hollywood.

Como contraponto a esse pensamento, colocamos em relevo os filmes que Suzana Amaral dirigiu, em que a mulher deixa o segundo plano para ser agente da história, contrariando até mesmo o original de Clarice, em “A Hora da Estrela”, em que o leitor conhece Macabéa pelo olhar de Rodrigo SM – o narrador da história. No caso da adaptação dessa obra, a cineasta dispensa o narrador para inserir, na cena, Macabéa por si mesma. Isso se evidencia em “Uma vida...”, porque é em torno de Prima Biela que toda história se desenvolve. Embora as personagens em questão não representem o protótipo das heroínas clássicas, por serem incapazes se comunicarem, e estarem condenadas à morte (como todos nós), ao menos são narrativas que chamam a atenção para o universo feminino. Isso realizado de modo sensível e poético, ao mesmo tempo.

## 6. REFERÊNCIAS

- ADORNO, T.W. *A indústria cultural*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1969.
- ALMEIDA, Candido José Mendes. *O que é vídeo*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- ANDRADE, Carlos Drummond. *Antologia poética*. São Paulo: Abril, 1982.
- ARAÚJO, Emmanuel. *Escrito para a eternidade*. Brasília: Editora Unb/Imprensa Oficial, 2000.
- ARENDDT, Hannah. *Entre o passado e o futuro*. 2ª ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.
- ARTAUD, Antonin. *Escritos de Antonin Artaud – seleção e notas de Cláudio Willer*. Rio Grande do Sul: LPM, 1986.
- AVELLAR, José Carlos. *O chão da palavra – Cinema e Literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Artemídia/Rocco, 2007.
- BARBOZA, Jair Lopes. *Teoria do amor sexual*. Revista Aurora, Curitiba. Disponível em: [www2.pucpr/BR/reol/index.php/RF?dd1](http://www2.pucpr/BR/reol/index.php/RF?dd1), 2000. Acessado em 2009.
- BAZARIAN, Jacob. *Por que nós, os brasileiros, somos assim?* São Paulo: Alfa-Ômega, 1991;
- \_\_\_\_\_. Depoimentos pessoais, *jornal Folha de Itapetininga*, Itapetininga p. 04, 1984.
- BENJAMIN, Walter. *Diário de Moscou*. São Paulo: Companhia das Letras, 1983.
- BERNARDET, Jean-Claude. *O que é cinema*. São Paulo: Brasiliense, 1981. (Primeiros Passos),
- BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. Rio de Janeiro: Rocco 1997.
- \_\_\_\_\_. *O livro por vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BOCAGE, Manuel Maria Barbosa du. *Poemas eróticos*. São Paulo: Edições Epopéia, 1987.

- BORELLI, Olga. *Esboço para um possível retrato*. São Paulo: Nova Fronteira, 1982.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1986.
- BROSE, Elizabeth Robin Zenkner. O existencialismo em 'A Hora da Estrela – o narrador'. Disponível em: [www.palpitar.com.br/pucrs](http://www.palpitar.com.br/pucrs). Acessado em julho 2009.
- CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas Híbridas*. São Paulo: Edusp, 4ª edição, 1ª reimpressão, 2006.
- CANDIDO, Antonio. *O que é língua*. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- COSTA, Antônio. *Compreender o cinema*. São Paulo: Globo, 2003.
- COMPANGNON, Antoine. *O demônio da teoria*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.
- DOURADO, Autran. *Uma vida em segredo*. São Paulo/Rio de Janeiro: Editora Record, reedição do original de 1964.
- \_\_\_\_\_. *Poética de Romance – Matéria de Carpintaria*. São Paulo/Rio de Janeiro: Difel, 1976.
- EAGLETON, Terry. *Ideologia*. São Paulo: Unesp, Associação Brasileira das Editoras Universitárias, 1997.
- ELIOT, T. S. *Notas para uma Definição de Cultura*. São Paulo: Perspectiva, – Filosofia, 2005. (série de Debates)
- ELLMANN, Richard. *James Joyce – uma biografia*. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1982.
- GANE, Laurence. *Apresentando Nietzsche*. Rio de Janeiro, Relume Dumará, 2006.
- GOTLIB, Nádia Battella. *Uma vida que se conta*. São Paulo: Editora Ática, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Clarice – Fotobiografia*. São Paulo: Imprensa do Estado (Imesp), 2008.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

HELBO, André. *Semiologia da representação – Teatro, Televisão, história em quadrinhos*. São Paulo: Cultrix, 1980.

HOUAISS, Antonio. *O que é língua*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

HESÍODO, *Teogonia – A origem dos deuses*. Edição revisada e acrescida do original grego – estudo e tradução Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 1991.

IANNACE, Ricardo. *A leitora Clarice Lispector*. São Paulo: EDUSP/FAPESP, 2001.

IANNACE, Ricardo. *Retratos em Clarice Lispector – Literatura, pintura e fotografia*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

JOYCE, James. *Ulisses*, 7ª ed. Tradução do professor Antônio Houaiss. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.

JÚNIOR, Caio Prado. *O que é liberdade – Capitalismo x Socialismo*. São Paulo: Brasiliense, 1980.

KAFKA, Franz. *O Processo*. São Paulo: Brasiliense, 1989;  
\_\_\_\_\_. *Carta ao Pai*. São Paulo: Cia das Letras, 1999.

\_\_\_\_\_. *Cartas a Felice*. Rio de Janeiro: Anima, 1985.

KAHN, Daniela Mercedes. *A via crucis do Outro – Identidade e Alteridade em Clarice Lispector*. São Paulo: Associação Editorial/Faes, 2005.

KLOTZ, Jean-Pierre Klotz. *Lacan, você conhece? – Palestras do Encontro Jacques Lacan*. São Paulo: Cultura e Editores Associados, 1992.

LISPECTOR, Clarice. *A Hora da Estrela*. São Paulo: Editora Nova Fronteira, 1984.

\_\_\_\_\_. *Laços de Família*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1982.

LYOTARD, Jean-Luc. *O pós-modernismo*. São Paulo, Editora Record, 1979.

MATOS, Olgária C.F. *Filosofia: a polifonia da razão*. São Paulo: Scipione, 1997.

MARTINO, L.C.; BERGER, C.R.; CRAIG, R.T. *Teorias da comunicação: muitas ou poucas?* Cotia-São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.

MCLUHAN, Marshall. *A Galáxia de Gutenberg*. São Paulo: Editora Nacional, 1977.

MELO, José Marques de Melo. *A Batalha da Comunicação*. São Paulo: EdUniso, Provocare, 2008.

MORAIS, Osvando J. de. *Grande Sertão: Veredas – O romance transformado*. São Paulo: EDUSP/FAPESP, 2000.

MORAIS, Osvando J. de. *Tendências atuais da pesquisa em comunicação no Brasil*. São Paulo: Intercom, 2008. (Os Raios Fúlgidos, coleção Verde-Amarela, v 3).

MULVEY, Laura. O prazer visual e cinema narrativo *apud* Ismail Xavier. A experiência do cinema. (1ª ed.) São Paulo: Graal, 2008.

NASCIMENTO, José Gaspar de Oliveira. *A Língua Portuguesa no século XV: Fernão Lopes*. Sorocaba: Editora TCM – Comunicação, 2001.

NETO, João Cabral de Melo. *Antologia poética – 7ª ed.* Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

ORLANDO, Artur. *Ensaaios de críticas*. São Paulo: Edusp, 1975.

OSHO, Bagawan Ragginishi. *O Deus que nunca existiu*. Rio de Janeiro: Prestígio, 1989.

PEREIRA, Miguel. *Macunaíma, o herói brasileiro de todos os tempos*. Disponível em: <http://puc-riodigital.com.puc-rio.br>. Acessado em julho de 2009.

PESSOA, Fernando. *A Língua Portuguesa*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

PIGLIA, Ricardo. *O laboratório do escritor*. São Paulo: Iluminuras, 1994.

PIGNATARI, Décio. *O que é comunicação poética*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

\_\_\_\_\_. *Contracomunicação – Série Debates*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1973.

PLATÃO. *Crátilo – dialogo sobre a justeza dos nomes*. Versão do grego, prefácio e notas pelo professor Dias Palmeira. Lisboa: Livraria Sá da Costa, 1994.

\_\_\_\_\_. São Paulo: Nova Cultural, 1999. (Os Pensadores)

PONTIERI, Regina. *Clarice Lispector – uma poética do olhar*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999.

POUND, Ezra. *ABC da Literatura*. São Paulo: Cultrix, 1997.

RAMOS, Graciliano. *Vidas Secas*. (58ª ed.). São Paulo: Record, 1986.

RAMOS, Matheus Mazini. *Sorocaba, obra aberta*. Sorocaba: LINC, 2008.

RAMOS, Pessoa. *Teoria contemporânea do cinema*. São Paulo: SENAC, 2004.

REY, Marcos. *O roteirista profissional – Televisão e cinema*. São Paulo: Ática, 1989.

SÁ, Olga de. *A escritura de Clarice Lispector (3ª ed.)* Petrópolis: Vozes, 2000.

SANTOS, Jair Ferreira. *O que é pós-moderno*. São Paulo: Brasiliense, 1996. (Coleção 'Primeiros Passos', nº 156).

SAUSSURE, F. de. *Curso de lingüística geral*. São Paulo: Cultrix, 2000.

SCHETTINO, Paulo B.C., *Diálogos sobre a Tecnologia do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Ateliê, 2007.

SCHETTINO, Paulo B.C. *Ora (Direis) Ouvir Estrelas!*. Documentário sobre Clarice Lispector. Porto/Portugal: Festival Internacional Porto7, 2008.

SCHETTINO, Paul B.C. *Da pedra ao nada – a viagem da Imagem*. São Paulo: LCTE, 2009.

SCHWARZ, Roberto, *Os pobres na literatura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

SODRÉ, Muniz. *Reiventando @ Cultura – a comunicação e seus produtos (4ª ed.)*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1996.

STAM, Robert. *Tropical multiculturalism: a comparative history of race in brazilian cinema and culture*. Londres: Duke University Press, 1997.

TABACOW, Samuel. *Neurociência – o cérebro do aprendiz*. Sorocaba: O Clássico, 2007.

TAVARES, Mirian. *Literatura e Cinema, desencontros formais*. Disponível no site [www.intermidas.com](http://www.intermidas.com). Acessado em julho de 2009.

THOMPSON, John B. *Ideologia e cultura moderna – Teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa (4ª ed.)* Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 4ª edição, 2008.

VANOYE, Francis. *Problemas e técnicas na produção oral e escrita*. São Paulo: Martins Fontes, 1981.

VANNUCCHI, Aldo. *Filosofia aplicada*. Sorocaba: EdUniso, 2007.

WILLIAMS, Raymond. *Cultura*, tradução de Lólio Lourenço de Oliveira. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2000.

WOLF, M. *Teorias das Comunicações de Massa*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

XAVIER, Ismail. *O Discurso cinematográfico – a opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984

---



## 7. ANEXO

### Crônica de Caio Fernando Abreu

Em 1995, o escritor Caio Fernando Abreu, então colunista do jornal O Estado de São Paulo, publicou uma carta que teria sido escrita por Clarice Lispector a uma amiga brasileira. Ele comenta, no artigo, que não há nada que comprove a autenticidade da missiva, a não ser o *estilo-não estilo* de escrita de Clarice Lispector, ao observar: "A beleza e o conteúdo de humanidade que a carta contém valem a pena a publicação". A título de contribuição, reproduzimos o texto:

*"194 - Berna – Suíça. Não pense que a pessoa tem tanta força assim a ponto de levar qualquer espécie de vida e continuar a mesma. Até cortar os defeitos pode ser perigoso - nunca se sabe qual o defeito que sustenta nosso edifício inteiro... há certos momentos em que o primeiro dever a realizar é em relação a si mesmo. Quase quatro anos me transformaram muito. Do momento em que me resignei, perdi toda a vivacidade e todo interesse pelas coisas. Você já viu como um touro castrado se transforma em boi. Assim fiquei eu... Para me adaptar ao que era inadaptável, para vencer minhas repulsas e meus sonhos, tive que cortar meus grilhões - cortei em mim a forma que poderia fazer mal aos outros e a mim. E com isso cortei também a minha força. Ouça: respeite mesmo o que é ruim em você - respeite sobretudo o que imagina que é ruim em você - não copie uma pessoa ideal, copie você mesma - é esse seu único meio de viver. Juro por Deus que, se houvesse um céu, uma pessoa que se sacrificou por covardia ia ser punida e iria para um inferno qualquer. Se é que uma vida morna não é ser punida por essa mesma mornidão. Pegue para você o que lhe pertence, e o que lhe pertence é tudo o que sua vida exige. Parece uma vida amoral. Mas o que é verdadeiramente imoral é ter desistido de si mesma. Gostaria mesmo que você me visse e assistisse minha vida sem eu saber. Ver o que pode suceder quando se pactua com a comodidade da alma". Clarice.*