



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE CATALÃO (UFCAT)  
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA LINGUAGEM**

**ROSE AZAMBUJA DE FREITAS**

**FIGURAÇÃO E REFIGURAÇÕES DE MACABÉA**

**CATALÃO (GO)  
2022**



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS  
UNIDADE ACADÊMICA ESPECIAL DE LETRAS E LINGUÍSTICA

## TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO (TECA) PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES

### E DISSERTAÇÕES NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a [Lei 9.610/98](#), o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

O conteúdo das Teses e Dissertações disponibilizado na BDTD/UFG é de responsabilidade exclusiva do autor. Ao encaminhar o produto final, o autor(a) e o(a) orientador(a) firmam o compromisso de que o trabalho não contém nenhuma violação de quaisquer direitos autorais ou outro direito de terceiros.

#### 1. Identificação do material bibliográfico

Dissertação     Tese     Outro\*: \_\_\_\_\_

\*No caso de mestrado/doutorado profissional, indique o formato do Trabalho de Conclusão de Curso, permitido no documento de área, correspondente ao programa de pós-graduação, orientado pela legislação vigente da CAPES.

Exemplos: Estudo de caso ou Revisão sistemática ou outros formatos.

#### 2. Nome completo do autor

Rose Azambuja de Freitas

#### 3. Título do trabalho

Figuração e refigurações de Macabéa

#### 4. Informações de acesso ao documento (este campo deve ser preenchido pelo orientador)

Concorda com a liberação total do documento  SIM     NÃO<sup>1</sup>

[1] Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. Após esse período, a possível disponibilização ocorrerá apenas mediante:

**a)** consulta ao(à) autor(a) e ao(à) orientador(a);

**b)** novo Termo de Ciência e de Autorização (TECA) assinado e inserido no arquivo da tese ou dissertação.

O documento não será disponibilizado durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

**Obs. Este termo deverá ser assinado no SEI pelo orientador e pelo autor.**



Documento assinado eletronicamente por **Luciana Borges, Professora do Magistério Superior**, em 26/08/2022, às 18:39, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **ROSE AZAMBUJA DE FREITAS, Discente**, em 01/09/2022, às 11:11, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).

---



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [https://sei.ufg.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **3146214** e o código CRC **577B25B8**.

---

**FIGURAÇÃO E REFIGURAÇÕES DE MACABÉA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu – Mestrado e Doutorado em Estudos da Linguagem, da Unidade Instituto de Estudos da Linguagem, da Universidade Federal de Catalão (UFCAT), como requisito para a obtenção do título de Mestre em Estudos da Linguagem, Área de Concentração Linguagem, Cultura e Identidade.

Orientadora: Profa. Dra. Luciana Borges

**Ficha de identificação da obra pelo bibliotecário documentalista  
Joana Rocha de Souza / CRB-1 1465**

F866f Freitas, Rose Azambuja de  
Figuração e refigurações da Macabéa [manuscrito] / Rose Azambuja  
de Freitas. - 2022.  
CXLIX , 149 f.

Orientadora: Profª Dra. Luciana Borges  
Dissertação [Mestrado] – Apresentada ao Programa de Pós-  
Graduação, mestrado e doutorado, como requisito para a obtenção  
do título de mestre em Estudos da Linguagem, do Instituto de  
Estudos da Linguagem, da Universidade Federal de Goiás (UFG) /  
Universidade Federal de Catalão (UFCAT), em implantação. –  
Catalão, 2022.

Bibliografia.  
Inclui: listas de figuras il, color.

1. Personagem. 2. Tradução intersemiótica 3. Adaptação. 4. Silêncio  
5. Macabéa I. Borges, Luciana. Orient. II. Título.

CDU: 821.134.3(81).09



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS

UNIDADE ACADÊMICA ESPECIAL DE LETRAS E LINGUÍSTICA

### ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO

Ata nº 23/2022 da sessão de Defesa de Dissertação de Rose Azambuja de Freitas, que confere o título de Mestre em Estudos da Linguagem, na área de concentração Literatura, Memória e Identidade.

Aos vinte e cinco dias do mês de agosto de dois mil e vinte e dois, a partir das quatorze horas, via Videoconferência, realizou-se a sessão pública de Defesa de Dissertação intitulada "Figuração e refigurações de Macabéa", de autoria da mestranda **Rose Azambuja de Freitas**, matrícula 2020100524. Os trabalhos foram instalados pela Orientadora, Professora Doutora Luciana Borges (PPGEL/UFCAT) com a participação das demais membros da Banca Examinadora: Profa. Dra. Tarsilla Couto de Brito (FL/UFG), membro titular externo; Profa. Dra. Fabianna Simão Bellizzi Carneiro (PPGEL/UFCAT), membro titular interno. Durante a arguição as membros da banca **não fizeram** sugestão de alteração do título do trabalho. A Banca Examinadora reuniu-se em sessão secreta a fim de concluir o julgamento da Dissertação, tendo sido a candidata ( X ) Aprovada ( ) Reprovada pelas suas componentes. Proclamados os resultados pela Profa. Dra. Luciana Borges, Presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, lavrou-se a presente ata, assinada pelas Membros da Banca Examinadora, aos vinte e cinco dias do mês de agosto de dois mil e vinte e dois.

Observações:

Banca Examinadora de Qualificação/Defesa Pública de Dissertação/Tese realizada em conformidade com a Portaria da CAPES n. 36, de 19 de março de 2020, de acordo com seu segundo artigo:

Art. 2º A suspensão de que trata esta Portaria não afasta a possibilidade de defesas de tese utilizando tecnologias de comunicação à distância, quando admissíveis pelo programa de pós-graduação stricto sensu, nos termos da regulamentação do Ministério da Educação.

TÍTULO SUGERIDO PELA BANCA

Observação: Ao final da Sessão de Defesa, a banca recomendou a publicação do trabalho, tendo em vista a qualidade da pesquisa apresentada.



Documento assinado eletronicamente por **Luciana Borges, Professora do Magistério Superior**, em 25/08/2022, às 16:05, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Fabianna Simão Bellizzi Carneiro, Professora do Magistério Superior**, em 25/08/2022, às 16:07, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Tarsilla Couto De Brito, Professora do Magistério Superior**, em 30/08/2022, às 11:49, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).

---



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [https://sei.ufg.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **3091866** eo código CRC **18DB7833**.

---

**Referência:** Processo nº 23070.040938/2022-58

SEI nº 3091866

*Dedico à Manuela Azambuja Corso*



*Pigmeia, Edmea e Macabéa*

*Conceição Evaristo*

*Se Raimundo  
rimando com mundo  
não é a solução,  
Pigmeia, Edmea e Macabéa,  
nomes mulheres, versejam  
entre si fêmeas rimas  
na vastidão do mundo.*

*A menor do mundo – Pigmeia – encravada no  
fundo de uma África.*

*(Continente que propositalmente  
alguns afirmam não ter solução.)*

*Edmea – Uma bala cravada na vida –  
morte na denúncia da morte dos seus.*

*(Mães de Acari, corpos continentes  
agredidos, filhos desaparecidos.)*

*E você, Macabéa, Pigmeia, Edmea?*

*Ser feliz para quê?*

*Ser feliz como, Macabéa?*

*Pigmeia, Edmea e Macabéa,*

*rimas pobres,*

*pigmeias áfricas,*

*negras edmeas,*

*nordestinas macabeas.*

*Rimas mulheres*

## RESUMO

A pesquisa em questão analisa o processo de figuração da personagem Macabéa da obra *A hora da estrela* (1977), de Clarice Lispector, evidenciando os recursos narrativos elencados pela escritora, em especial os mecanismos do silêncio, bem como os desdobramentos desses aspectos em refigurações desta personagem a promover sua sobrevida. A partir dessa perspectiva, será realizada análise das refigurações da personagem, nas recriações dos seguintes autores/as: Suzana Amaral, adaptação homônima de 1985; Vera Duarte, conto *A redenção* (2012); Conceição Evaristo, conto *Macabéa, a Flor de Mulungu* (2012); Jorge Furtado e Regina Casé, *Cena Aberta* (2003). No que tange à refiguração de Macabéa empreendida a partir da transcodificação de sistemas semióticos, será dada atenção à adaptação homônima de Suzana Amaral, objetivando a análise do processo de tradução intersemiótica realizada pela cineasta. Como aporte teórico, no que tange à categoria de personagem, contribuirão os trabalhos de Antônio Candido (1976), Beth Brait (1985), Fernando Segolin (1999) e Carlos Reis (2015). No que concerne aos estudos sobre cinema, adaptação e tradução intersemiótica serão utilizados principalmente os estudos de Robert Stam (2006, 2008), Ismail Xavier (2003), João Batista Brito (2006) e Thaís Flores Nogueira Diniz (1999, 2005). Quanto aos estudos acerca da obra de Clarice Lispector, contribuirão Benedito Nunes (1989), Olga de Sá (1979; 1993) e Nádia Battella Gotlib (2001; 2017). Assim, a partir dos estudos sobre personagem, e sobre o silêncio enquanto recurso estético, além de lições sobre cinema e tradução intersemiótica, traçaremos um percurso analítico sobre a personagem Macabéa, de sua constituição na obra de Clarice às suas reinvenções em recriações a garantir a sobrevida dessa personagem e promover diálogo entre leituras de diferentes contextos socioculturais.

**Palavras-chave:** Personagem, tradução intersemiótica, adaptação, silêncio, Macabéa.

## ABSTRACT

The research in question analyzes the process of figuration of the character Macabéa of Clarice Lispector's *The Hour of the Star* (1977), evidencing the narrative resources listed by the writer, especially the mechanisms of silence, as well as the unfolding of these aspects in refigurations of this character to promote its survival. From this perspective, an analysis of the character's refigurations will be performed in the recreations of the following authors: Suzana Amaral, homonymous adaptation of 1985; Vera Duarte, short story *The Redemption* (2012); Conceição Evaristo, short story *Macabéa, the Flower of Mulungu* (2012); Jorge Furtado and Regina Casé, *Open Scene* (2003). With regard to the refiguration of Macabéa undertaken from the transcoding of semiotic systems, attention will be paid to Suzana Amaral's homonymous adaptation, aiming at the analysis of the intersemiotic translation process performed by the filmmaker. As a theoretical contribution, with regard to the category of character, will contribute the works of Antônio Candido (1976), Beth Brait (1985), Fernando Segolin (1999) and Carlos Reis (2015). With regard to studies on cinema, adaptation and intersemiotic translation will be used mainly the studies of Robert Stam (2006, 2008), Ismail Xavier (2003), João Batista Brito (2006) and Thaís Flores Nogueira Diniz (1999, 2005). As for studies on the work of Clarice Lispector, Benedito Nunes (1989), Olga de Sá (1979; 1993) and Nádia Battella Gotlib (2001; 2017) will contribute. Thus, from the studies on character, and on silence as an aesthetic resource, in addition to lessons on cinema and intersemiotic translation, we will trace an analytical path about the character Macabéa, from its constitution in Clarice's work to its reinventions in recreations to ensure the survival of this character and promote dialogue between readings of different sociocultural contexts.

**Keywords:** Character, intersemiotic translation, adaptation, silence, Macabéa.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Metáforas e metonímias na significação do tempo.....	102
Figura 2 - Cena inicial em que se verifica a desumanização de Macabéa em seu espaço de trabalho.....	104
Figura 3 - A atuação de Marcélia Cartaxo na figuração da subalternidade e exploração do trabalho.....	106
Figura 4 - Ridicularização e ingenuidade na tentativa de se comunicar.....	108
Figura 5 - O patriarcado e o Capitalismo que alimentam a noção.....	110
Figura 6 - A restituição do desejo.....	113
Figura 7 - O enquadramento de cenas como metonímias para o aprisionamento estrutural a que estão sujeitas as personagens.....	115
Figura 8 - A figuração de Macabéa e Olímpico nos espaços públicos.....	116
Figura 9 - Traços das emoções e subjetividade de Macabéa.....	117
Figura 10 - A dimensão interior de Macabéa e o rendimento estético nos espelhamentos.....	118
Figura 11 - A transcodificação do grotesco.....	120
Figura 12 - Dos finais hollywoodianos.....	121
Figura 13 - Flor e árvore de mungulu.....	131
Figura 14 - O processo de <i>casting</i> na refiguração da personagem como parte da trama autorreflexiva.....	137
Figura 15 - As milhares de moças, Macabéas espalhadas na cidade técnica, atrás de balcões.....	138
Figura 16 - Macabéa somos nós.....	139

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	13
<b>1. FIGURAÇÃO DE MACABÉA EM A HORA DA ESTRELA DE CLARICE LISPECTOR</b> .....	20
1.1 Silêncio e silenciamento: do estilo à temática da escritora .....	20
1.1.1. O itinerário do silêncio rumo À Hora da estrela .....	24
1.2. <i>A hora da estrela</i> e o processo de figuração da personagem Macabéa.....	34
1.2.1. Somos três em um: Clarice e Rodrigo.....	53
1.2.2. Somos três em um: Rodrigo e Macabéa .....	64
1.2.3. Somos três em um: Macabéa e Clarice.....	73
<b>2. REFIGURAÇÕES DE MACABÉA</b> .....	83
2.1. Entre textos e linguagens: trajetos da tradução.....	83
2.2. Outra trama, outra Macabéa .....	94
2.2.1. Releituras na refiguração de Macabéa.....	103
2.3. A sobrevida de Macabéa .....	124
2.3.1. A redenção .....	128
2.3.2. Macabéa, a flor de mulungu .....	132
2.3.3. Cena aberta .....	137
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	142
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	142

## **NOTA**

Os Programas de Pós-Graduação stricto sensu que ainda estavam vinculados à Universidade Federal de Goiás (UFG) já foram migrados na CAPES para a Universidade Federal de Catalão (UFCAT). Entretanto, a UFCAT ainda utiliza o Sistema Eletrônico de Informação (SEI) da UFG. Por este motivo, no Termo de Ciência e de Autorização (TECA) e na Ata de Defesa ainda aparecem a informação e a logo da UFG.

## INTRODUÇÃO

O resultado de uma leitura é sempre um diálogo, um encontro com outras leituras já realizadas e o modo como todas elas se acomodam em nós; em nossa subjetividade plasmada a nossa própria narrativa de vida. Esta que é mais vivida do que contada, mas se insere numa macro história, seja ela narrada ou não. É a partir de um desses processos de encontro de leituras que nasce esta pesquisa, diante do meu desconforto com Cléo, do filme *Roma*, deparo-me mais uma vez com Macabéa, de *A hora na estrela*.

E foram muitas Macabéas, como muitas foram as leituras. Meu primeiro contato com *A hora da estrela* foi sob os imperativos das avaliações da Escola, no período estudantil. Tentando encontrá-la não nas rumações de Rodrigo, mas nas explicações sobre Clarice Lispector, da Geração de 45, no livro didático. Já na graduação, fiz outra leitura, mas havia uma Macabéa que eu ainda não conseguia discernir. Os malabarismos do narrador a deixavam rarefeita, entre os aforismos e os provérbios populares desgastados, entre a poesia e o burlesco, a metafísica e a metalinguagem a problematizar a palavra (in)capaz de comunicar o humano. E tornei a me debruçar sobre o livro e Macabéa, enquanto professora, a guiar jovens leitores por caminhos que não se apresentam apenas no desenrolar de enredos narrativos, mas no universo das palavras, nas camadas de linguagem a nos desafiar a respeito do que diz as entrelinhas, e o que diz sobre nós, mesmo dizendo sobre outrem.

Em 2018, meu encontro com Macabéa não se deu nas páginas de Clarice, mas no exímio trabalho estético realizado em *Roma*, a figurar a beleza em todas as impossibilidades de vida, nos gestos silenciosos de Cleo. Vi na indígena mexicana de Oaxaca<sup>1</sup> a Macabéa de alagoas, destituída de sonhos, de paixões, irremediavelmente aprisionada e subjugada por uma estrutura social, política e econômica desumanizadora. Trata-se de mulheres que dividem um espaço de subalternização histórica, inseridas numa estrutura da qual não escapam. Sendo mulheres e atravessadas por questões étnico-raciais, pertencentes a grupos populares do proletariado, a condição de ambas é a da marginalização, sem perspectivas de mudança, devido às camadas de opressões que se impõem sobre suas existências.

---

<sup>1</sup> Segundo a pesquisadora Clarissa Noronha Melo Tavares (2010), trata-se da região localizada na porção sul do México, compondo o estado com a maior população indígena e a mais variada formação de grupos linguísticos do país.

Essa associação de uma personagem a outra *persona* levou-me a refletir sobre a capacidade que esses seres ficcionais têm de transcenderem as narrativas que as constituíram e serem acionadas por leitores em diferentes situações, compondo novas significações em outras vivências, a partir de novos olhares, novos contextos. Carlos Reis, inclusive, corrobora com esse entendimento ao afirmar que a “personagem não é um componente estático do relato: em diferentes tempos culturais, ela manifesta-se como entidade potencialmente dinâmica” (REIS, 2017, p. 129).

Assim se deu a trajetória de Macabéa para além das parcas aventuras relatadas por seu narrador Rodrigo. A despeito de sua existência rasa, composta por retratos fugidios e instáveis que dificultam uma apreensão consistente, Macabéa se expande, alcança sua autonomia nas refigurações ofertadas por outros artistas. Leitores que se entregaram às indagações que atravessam o livro, fruto dos conflitos experimentados pelo narrador Rodrigo, e por conseguinte, Clarice, acerca da representação do outro diferente, do papel daqueles que detêm os meios para se enunciarem, gozam de um *lócus* que os tornam audíveis, em oposição aos que são sempre objetos de representação, cujas experiências são desconhecidas, ignoradas, mas presumidas pelos que se lançam a representá-las.

Roberto Corrêa dos Santos sugere um questionamento instaurado na obra em torno da personagem Macabéa: “O que fazer com aquela que, sendo dos reinos do capim (proliferadora, mantém-se, segue junto ao solo, resiste), afirma o viver na economia extasiante da rica singularidade do necessário, lançada à beira do vigor do pouco” (SANTOS, 2007, p. 2). Contudo as indagações não são resolvidas, e Clarice as converte em expressão, em prosa poética a empreender uma narrativa potencializada por silêncios, que serão materializados de diversas maneiras, em muitas camadas: na temática, na forma, no estilo; na performance de um narrador suspeito que, como afirma Regina Dalcastagnè, “exige um leitor comprometido” (DALCASTAGNÈ, 2000, p. 84). É nesse sentido que Suzana Amaral, Conceição Evaristo, Vera Duarte e Jorge Furtado junto à Regina Casé reinscrevem Macabéa em outros contextos socioculturais, em outras linguagens; traduzindo ou reinscrevendo esses silêncios carregados de sentido; e sobretudo, promovendo a sobrevida da personagem Macabéa.

Nesse sentido, esta pesquisa examina o processo de figuração da personagem Macabéa, evidenciando os recursos narrativos empregados pela escritora, em especial os mecanismos do silêncio, bem como os desdobramentos desses aspectos em refigurações desta personagem a promover sua sobrevida. O termo figuração advém das lições de Carlos Reis que o utiliza para referir-se ao processo de constituição do componente personagem nas construções ficcionais. Em seus estudos, Reis questiona a rigidez das molduras ficcionais, corroborando com as



rupturas que valorizam o ato de fazer personagem (de ficção) enquanto um movimento de imanência à transcendência, a convocar componentes sociais, psicológicos, ideológicos e ético-existenciais manifestados pelas personagens. Assim, trata-se da articulação de discursos que produzem sentidos e geram comunicação, com efeitos pragmáticos. (REIS, 2015, p. 27).

Esse conceito desenvolvido por Reis atrela-se à noção de refiguração, que diz respeito ao redimensionamento de uma personagem em outros universos ficcionais a lhe ofertar uma vida para além da que foi constituída na obra que lhe deu origem. Fato que ocorre com a personagem em estudo e interessa a esta pesquisa. Macabéa é reencenada em recriações que a levam ao que Reis denominou de sobrevida. Termo que explica a autonomia adquirida por personagens ao transcenderem a obra da qual surgiram, quando acionadas para ocuparem outros espaços. Conforme Reis “A personagem ganha então, em relação à figuração original, uma existência própria [...] prevalece sobre a ficção e vive uma vida para além dela, ou seja, uma sobrevida” (REIS, 2015, p. 134).

Quando essas refigurações ocorrem por via de linguagem e suporte diferentes essa sobrevida pode ser ainda mais profícua e consistente. Como aponta Reis “a refiguração icônica de personagens literárias favorece leituras desdobradas, uma vez que aquela refiguração é, em simultâneo, uma releitura de um texto verbal e uma descoberta de aspectos insuspeitados das ditas personagens” (REIS, 2015, p. 16). É o caso das duas adaptações que estão entre os objetos desta pesquisa: o programa televisivo *Cena Aberta* e a adaptação homônima de Suzana Amaral. Acerca desse aspecto Reis completa:

Por fim, falo em transcodificação como ocorrência singular (por assim dizer, de segunda instância) da figuração ficcional. Estão aqui em causa as interpretações iconográficas (caricaturas, retratos pintados, etc.), cinematográficas, televisivas ou, em geral, verbo-icônicas. Tais interpretações solicitam que a figuração (ou com mais propriedade: refiguração) seja processada noutra linguagem e, quando é o caso, noutra suporte, em plataforma adequada. Estamos agora no campo (que não aprofundarei) daquilo a que genericamente se chama adaptação ou, nos estudos mediáticos, transposição intermediática, envolvendo relevantes consequências artísticas, intersemióticas e sócio-culturais. (REIS, 2015, p. 31-32).

Sobre a criação de Suzana Amaral, este trabalho dá atenção ao processo de tradução intersemiótica, a fim de analisarmos o modo como é composta a transposição de linguagem e as soluções criativas realizadas pela cineasta. Por tradução intersemiótica, a partir das lições de Roman Jakobson, Julio Plaza explica que se trata de:

aquele tipo de tradução que “consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais” por meio de sistemas de signos não verbais”, ou “de um sistema de signos para outro, por exemplo, da arte verbal para a música, a dança, o cinema ou a pintura”, ou vice-versa, poderíamos acrescentar.” (PLAZA, 2003, p. XI).

Desse modo, no que tange ao estudo da adaptação cinematográfica de Amaral é dada ênfase aos estudos acerca da tradução na esfera cinematográfica; embora, considerando o foco sobre a personagem, não se possa desconsiderar a contribuição desta obra para a sobrevivência adquirida por Macabéa. Conforme aponta Reis: “A sobrevivência de que falo torna-se especialmente evidente na figuração ficcional por transcodificação, com mais razão quando ela é levada a cabo por artistas com reconhecida identidade estética, capaz de incutir um certo poder de legitimação a tais práticas” (REIS, 2015, p. 34).

Carlos Reis (2015) afirma que os estudos sobre a categoria personagem passaram a receber maior atenção nas últimas décadas, depois de um longo período de tímidas incursões, sendo preteridos com relação aos outros componentes do texto narrativo. Assim, trata-se de um campo profícuo, sobretudo quando envolve diferentes gêneros, linguagens e suportes. Essa percepção confirma a pertinência da pesquisa que se realizará por meio dos estudos acerca da categoria personagem e da tradução intersemiótica a partir dos quais analisaremos as obras supracitadas, acompanhando a incursão da personagem Macabéa por essas narrativas.

O primeiro capítulo concentra-se na análise do processo de figuração de Macabéa de *A hora da estrela* (1977). Personagem arquitetada não apenas do enredamento de sua história; sua constituição perpassa uma outra dimensão da obra em que se localiza seu cerne: a atividade do escritor atrelada a questões concernentes à problemática da representação do outro marginalizado. Esta que se apresenta como temática central da obra, do mesmo modo que suplanta a história e conseqüentemente a personagem em estudo, a potencializa.

Na primeira seção, serão apresentadas algumas acepções em torno da noção de silêncio a partir de estudos de Susan Sontag (2015), Heidegger (2003) e Eni Puccinelli Orlandi (2007) que em termos gerais discorrem sobre a ideia de incompletude da linguagem para expressar a experiência humana, reforçada pela crise da palavra que perde eficácia enquanto recurso expressivo em tempos tão verborrágicos. Em contrapartida, o silêncio resguarda grande potencial expressivo, não significando, portanto, o vazio de sentido, o negativo. Pelo contrário, é prenhe de sentido, tendo especial importância na atividade poética e na realização de outras artes.

De Orlandi também será explorada a noção de silenciamento, uma das formas de silêncio, também denominada “políticas de silêncio”. De suas duas ramificações, censura e

silêncio constituinte, será de nosso interesse a última. A partir da qual será apresentado o silenciamento enquanto temática na performance do narrador Rodrigo S. M. e o silêncio enquanto recurso estético a possibilitar que Macabéa se manifeste nas contradições e digressões do narrador, ou mesmo, no seu próprio silêncio.

Em seguida, na seção “O itinerário do silêncio na escritura de Clarice Lispector rumo *À hora da estrela* (1977)” será realizada uma incursão por obras de Clarice Lispector a fim de demonstrar o modo como o silêncio enquanto recurso estético se apresenta como uma tônica na expressão artística da escritora. Desse modo, pretende-se discorrer sobre a presença do silêncio e seus efeitos estéticos como componente constituinte da escritura poética de Clarice Lispector, para em seguida identificarmos essa característica na obra *A hora da estrela* (1977) e os particulares efeitos que este recurso desencadeia na obra em questão, e por conseguinte, na figuração da personagem Macabéa. Para tanto, acionamos os estudos de Benedito Nunes (1976) e seu aporte filosófico aplicado à literatura produzida pela escritora, também considerações de Olga de Sá (1979), em consonância com os estudos sobre as formas do silêncio desenvolvidos por Eni Puccinelli Orlandi (2007).

Em seção posterior intitulada “A hora da estrela e o processo de figuração da personagem Macabéa” será realizada a análise geral da obra para então chegarmos à noção de “jogo de identidade” desenvolvido por Benedito Nunes (1989), a partir do qual será realizada a análise propriamente dita da figuração da personagem Macabéa que se erige a partir da tríade Clarice/Rodrigo/Macabéa no espaço textual. Partimos do pressuposto de que o agente ficcional em estudo só pode ser pensado na obra em questão na conjugação dessas três personas intercambiantes em constante regime de confluência. Essa assertiva é respaldada por estudos de Antônio Cândido (1976) e Beth Brait (1985) acerca da personagem, sobre a qual postula-se que esta categoria deve ser examinada tendo em vista os elementos constitutivos do texto novelístico do qual faz parte.

Em continuidade à discussão acerca da categoria personagem, os estudos de Fernando Segolin (1999) contribuirão para a análise dos personagens desta trama de Clarice, por oferecer classificações como personagem-texto, personagem-estado e anti-personagem, muito úteis para o estudo da complexidade peculiar aos seres ficcionais de narrativas modernas.

Por fim, ainda nessa seção nos deteremos na análise da tríade Clarice/Rodrigo/Macabéa a partir da filiação em pares, binômios, mas com vistas para os desdobramentos que se realizam na constituição da personagem Macabéa. No que tange aos processos de análise da obra em estudo, como apoio para nossas reflexões também serão visitadas as análises das obras

clariceanas, em estudos de Olga de Sá (1979; 1993), Vilma Arêas (2005) e Nádia Battella Gotlib (2001; 2017).

No segundo capítulo será realizado um estudo sobre o processo de refiguração da personagem Macabéa, reinscrita em diferentes espaços ficcionais, criados a partir da reativação de leituras de agentes inseridos em determinados contexto-histórico-cultural. São reescrituras que nos apresentam novas facetas da personagem em questão, outras Macabéas e novas possibilidades de vislumbrá-la. Essas distintas reinvenções são ocasionadas pelas diferentes interpretações dos artistas/tradutores, que se utilizaram de gêneros e suportes variados a influenciar as transformações de cada versão da personagem. Seja pela transposição de um sistema semiótico para outro – Caso de Suzana Amaral e Jorge Furtado –, seja pela inscrição da personagem em um outro gênero narrativo, de dimensões mais restritas, o conto – Caso de Conceição Evaristo e Vera Duarte.

A primeira seção “Entre textos e linguagens: trajetos da tradução” será dedicada ao percurso trilhado acerca dos estudos sobre as adaptações, as relações entre literatura e cinema em níveis teóricos, para então chegarmos à tradução intersemiótica, por tratar-se do movimento criativo realizado por Suzana Amaral em sua adaptação. Como aporte teórico sobre cinema, os estudos acerca da adaptação e a tradução intersemiótica serão utilizados estudos de Robert Stam (2006, 2008), Ismail Xavier (2003), João Batista Brito (2006), André Bazin (1991), Thaís Flores Nogueira Diniz (1999, 2005), Júlio Plaza (2003).

Na seção seguinte, “Outra trama, outra Macabéa”, trataremos especificamente da proposta de recriação oferecida por Suzana Amaral. Além de considerarmos o contexto de produção a influenciar nas decisões criativas da cineasta, analisaremos as escolhas feitas por Suzana, em especial, a supressão do narrador autorreflexivo Rodrigo, e os desdobramentos dessa opção na refiguração de Macabéa. No subitem “Releituras na refiguração de Macabéa” serão analisados fotogramas da adaptação de Suzana, em observância das alterações realizadas em sua tradução intersemiótica, suas escolhas criativas e o aspecto cultural a influenciar nessas decisões.

A última seção é dedicada às ocorrências de recriação, que demonstram a sobrevida da personagem Macabéa para além da que se realiza na adaptação de Suzana Amaral já analisada. Como respaldo teórico majoritário faremos uso dos estudos sobre personagem de Carlos Reis (2015) a quem se deve o conceito de sobrevida que exploraremos nos nossos estudos acerca da personagem Macabéa. Nos subitens que se seguirão, analisaremos os contos *A redenção* (2012), de Vera Duarte, e *Macabéa, a Flor de Mulungu* (2012), de Conceição Evaristo, além da adaptação televisiva *Cena aberta* (2003), de Jorge Furtado, Guel Arrais e Regina Casé.

Traçado esse percurso, o diálogo entre essas narrativas que reinscrevem a personagem Macabéa, possibilita o mútuo enriquecimento de leituras e reflexões acerca delas.

## 1. FIGURAÇÃO DE MACABÉA EM A HORA DA ESTRELA DE CLARICE LISPECTOR

A figuração de uma personagem deve ser pensada tendo em vista as particularidades do universo ficcional do qual faz parte. Pensar sobre sua constituição requer uma análise *a priori* dos elementos que compõem o universo ficcional específico. Para melhor pensarmos nas estratégias criativas de Clarice e no modo como ela se utiliza do silêncio como recurso em suas produções, mostrou-se profícuo analisarmos sua obra em estudo, com especial atenção à constituição da personagem Macabéa.

### 1.1 Silêncio e silenciamento: do estilo à temática da escritora

O silêncio é tema fecundo e complexo. Há muitas percepções a respeito, assim como há múltiplas formas de ele se manifestar, como elenca Eni Puccinelli Orlandi (2007): “o silêncio das emoções, o místico, o da contemplação, o da introspecção, o da revolta, o da resistência, o da disciplina, o do exercício do poder, o da derrota da vontade etc.” (ORLANDI, 2007, p.42). E significando de tantas maneiras, não à toa transita como foco de distintas áreas do conhecimento. É objeto de reflexão de psicanalistas, filósofos, semiólogos, linguistas, dentre outros.

Nesse sentido, vale mencionar alguns dos entendimentos sobre o tema que não se excluem, antes corroboram com esta pesquisa. Começemos pela teorização proposta por Orlandi que justamente desestabiliza a noção sedimentada de que o silêncio é o vazio, assim como o desassocia do sentido “negativo” e “passivo” que foi conferido por conformações sociais da nossa cultura. Para a pesquisadora, o silêncio é entendido enquanto elemento essencial, como condição do significar, “há um modo de estar em silêncio que corresponde a um modo de estar no sentido”. (ORLANDI, 2007, p.11). O silêncio, nessa acepção, é preche de sentido.

Susan Sontag (2015) trata do silêncio enquanto recurso estético acionado pelo artista contemporâneo frente a crise da palavra, enquanto recurso de expressão em tempos tão ruidosos. Ela afirma que “a linguagem é o mais impuro, contaminado e esgotado de todos os

materiais de que se faz a arte” (SONTAG, 2015, p. 22). Sontag coaduna com as lições de Orlandi, no sentido de se pensar o silêncio em sua materialidade, definida pela relação estabelecida entre dizer e não dizer; nesse sentido silêncio implica necessariamente o seu oposto e depende de sua presença.

Um vazio genuíno, um puro silêncio não é exequível – seja conceitualmente ou de fato. Quando nada, porque a obra de arte existe em um mundo preenchido com muitas outras coisas, o artista que cria o silêncio ou o vazio deve produzir algo dialético: um vácuo pleno, um vazio enriquecedor, um silêncio ressoante ou eloquente. O silêncio continua a ser, de modo inelutável, uma forma de discurso (em muitos exemplos, de protesto ou acusação) e um elemento em um diálogo. (SONTAG, 2015, p. 22).

Heidegger (2003) explora a noção do silêncio enquanto impossibilidade do dizer pleno remetendo à estrutura de incompletude da linguagem. “Nem a experiência poética com a palavra e nem a experiência pensante com o dizer trazem para a linguagem a linguagem em sua essência” (HEIDEGGER, 2003, p.144). Segundo o filósofo, a linguagem não é o bastante para dizer o indivíduo, apenas o mostrar, dizendo. É quando o mundo do homem se desvela. Heidegger explora a dimensão poética da linguagem e atesta que ela se contrapõe a norma de um dizer que só ouve aquilo que já compreende, sendo, portanto, necessário suspender a verborragia, a fim de tornar possível o ecoar da linguagem ela mesma, morada do ser.

Um prisma que nos interessa abordar diz respeito ao silêncio enquanto operação de silenciamento. Voltando aos estudos de Orlandi, além do já ventilado “silêncio fundador” – base de produção de sentido - há ainda uma outra forma do silêncio: a “política do silêncio” ou “silenciamento”. Orlandi reconhece os processos de silenciamento e toda a questão arbitrária que pode envolver a palavra: “tomar a palavra, tirar a palavra, obrigar a dizer, fazer calar, silenciar, etc. Em face dessa dimensão política, o silêncio pode ser considerado tanto parte da retórica da dominação (a da opressão) como de sua contrapartida, a retórica do oprimido (a da resistência)” (ORLANDI, 2007, p. 29). A dimensão política do silêncio assim passa pelo poder de falar ou de fazer calar os sujeitos. A ausência de fala, que não significa incomunicabilidade, indica a presença da opressão e/ou da resistência. Em termos sociológicos está relacionado à impossibilidade de dizer, seja pela censura, seja pelo véu das instituições que enquadram indivíduos, outorgando-lhes ou não direito à voz. Contudo, segundo a pesquisadora não se pode perder de vista que:

o silêncio não é ausência de palavras. Impor o silêncio não é calar o interlocutor mas impedi-lo de sustentar outro discurso. Em condições dadas, fala-se para não dizer (ou não permitir que se digam) coisas que podem causar rupturas significantes na relação de sentidos. As palavras vêm carregadas de silêncio(s). (ORLANDI, 2007, p. 100).

Orlandi postula a existência de dois tipos de silenciamento: o “silêncio local” (ou censura) em que entra a interdição por alguma forma de poder da palavra (interno ou externo) e o “silêncio constitutivo”, que é o não-dito necessariamente excluído. Nessa modalidade de silenciamento há um “efeito de discurso que instala o anti-implícito: se diz “x” para não (deixar) dizer “y”, este sendo o sentido a se destacar do dito” (ORLANDI, 2007, p. 65). Para o entendimento desse conceito é preciso considerar a diferença entre o implícito e o silêncio. Enquanto o implícito carrega uma relação com o dito, ou seja, um não dito remetendo ao dito; o silêncio, por outro lado, não remete ao dito, mantém-se como tal, com seus próprios modos de significar. Assim, no silêncio constitutivo, o silenciamento se dá a partir da instauração de um dizer que impeça o silêncio de significar.

A menção a algumas das percepções de silêncio é importante pelo fato de se manifestarem em tantas camadas na obra em estudo. O que está muito relacionado ao estilo próprio da escritora. O primeiro aspecto reside no fato de a atividade poética envolver essencialmente uma relação com o silêncio frente à impotência da palavra. Sendo a prosa de Lispector essencialmente poética, há um debruçar-se sobre as palavras num exercício quase artesanal. Um “trabalho de carpintaria” (LISPECTOR, 1998, p. 14), em que as palavras são submetidas a uma compressão de sentidos até que elas se estranhem, se desautomatizem, encontrem o inexprimível, o silêncio.

O outro aspecto diz respeito à posição de Clarice frente ao estar no mundo. A inquietude existencial, o desassossego diante dos mistérios que envolve a condição humana a conduz a um vasculhar metafísico dirigido por um questionamento perene que se materializa pela escrita. Daí o embate com a linguagem por meio da qual nunca se alcança o “sentido secreto”. “Sempre em luta com a discursividade racional da linguagem que “não diz” a existência, mas se impõe ao escritor, como material básico do escrever” (SÁ, 1979, p. 254). E se no universo particular há mistério na busca pela descoberta si, e quanto ao mistério do outro? E do mistério de um outro ainda mais outro? Silêncio. Parece que o possível caminho, de insucesso, mas irremediável, seja o que direciona ao insondável do outro, para se chegar então ao desconhecido de si. Um caminho de errância pela palavra errante.



Em *A hora da estrela* essas questões se fazem presentes e se materializam pelo uso extensivo da linguagem poética e metalinguística; preexistindo as questões já conhecidas envolvendo o embate entre o ser e a linguagem.

A obra traz como personagem central uma mulher cuja subjetividade o narrador S.M. não consegue desvelar. Um drama que é encenado na narrativa. Sua constituição dessa protagonista, enquanto indivíduo, foi terrivelmente comprometida pelas condições sociais a partir das quais se deu sua formação, e em especial, sua constituição discursiva. Para Rodrigo, seu criador e narrador, ela é um silêncio. Contudo, esse silêncio fica patente na obra, significando. Durante o processo de criação do romance e de sua personagem Macabéa, Rodrigo expõe suas próprias contradições, a ideologia que perpassa o lugar social que ocupa, o processo tortuoso e falho que envolve o representar o outro. A trama nos mostra o seu caminho errante em direção a Macabéa, por meio da palavra errante. Assim, a relevância será dada não exatamente à figuração sobre ela, mas ao processo e o que está implicado nessa figuração. O que ele fará dela, e o que ela fará dele fazem parte das nuances da trama, que se somam a diversos elementos que perpassam tanto questões da realidade sociocultural, como abstrações de vivências particulares.

Retomando a lição de Orlandi sobre a primeira forma de silenciamento, o silêncio constitutivo é um silenciamento que ocorre quando se impede que o silêncio do outro signifique, faça sentido. Pois ele é encoberto pela fala daquele que silencia. Esse entendimento requer a percepção de que o silêncio tem seus modos próprios de significar, não derivando do sentido das palavras, e que o silenciamento não significa necessariamente impor o silêncio, mas impedir que o outro instaure seu dizer. Pela performance dissimulada, ambivalente, contraditória de Rodrigo a sobrepor Macabéa, paradoxalmente o silêncio dela emerge à superfície, e a personagem impõe sua presença-ausente, contrapondo-se a figura de seu narrador. Eduardo Portella trata dessa potencialidade do silêncio contida no manuseio da linguagem de Clarice:

A opção de Clarice Lispector foi a opção da linguagem, na certeza de que ela é o verdadeiro lugar da existência. A linguagem como energia, atividade, trabalho, produtividade do sentido: não somente as palavras e as frases, mas um “sentido secreto”, que é mais do que elas. E este “sentido secreto” só se dá por inteiro no nível do silêncio. Não a mudez opaca e doente, porém a forma dilacerada do grito. É preciso que se ouça o grito contido no interior do silêncio; que se perceba o destino sisifiano da palavra. (PORTELLA, 2017, p. 213).

Clarice explora na obra a exclusão social, a produção de misérias, a subalternização de minorias tão marcadamente presentes no país. Questões que perpassam a problemática da representação do outro marginalizado, tantas vezes silenciado pelo discurso de poder. Questões que se ampliam do social ao existencial, conformada entre palavras e silêncios.

Em *A hora da estrela* são diversas as formas com que o silêncio se manifesta: seja pelo seu potencial poético, seja pelas possibilidades de expressar a essência humana quando a linguagem fracassa; ou ainda como ponto de fuga, errância entre a urgência e a impossibilidade de manifestar a voz de um outro, na busca do exercício de uma possível alteridade.

Para melhor compreendermos as formas de manifestação do silêncio na obra, e sua contribuição na figuração da personagem Macabéa vale observar sua manifestação no conjunto da obra da escritora e no modo como se engendra na forma e no conteúdo dos universos ficcionais, influenciando necessariamente na construção das personagens.

#### 1.1.1. O itinerário do silêncio rumo À Hora da estrela

O silêncio é ponto nevrálgico no conjunto da obra de Clarice Lispector. Essa constância está relacionada ao seu perene embate com a linguagem, por meio da qual busca o cerne do existir, fazendo-se saber, pela escrita, que essa mesma linguagem não é capaz de abarcar o ser. Contudo é a palavra o seu objeto artístico de expressão, e, portanto, a escritora, que significa e vive a vida no escrever, mantém tensionada essa relação sempre paradoxal e conflituosa. Por isso, ciente de que nos momentos em que a linguagem cala ou confunde resta o silêncio a dizer e ser expressão, Clarice cria uma poética de escrita que burla o discurso racional em direção ao sensível, e dilata o espaço expressivo do silêncio a partir de “jogos de linguagem”, como nomeia Benedito Nunes (1976) em seu ensaio *Linguagem e silêncio*, cujo encerramento traz o dizer de Clarice sobre o imperativo do silêncio em rumo ao sentido existencial exprimível pela arte: “É preciso falar daquilo que nos obriga ao silêncio” (NUNES, 1976, p. 139).

Há uma vasta fortuna crítica que aborda o silêncio nas obras de Clarice Lispector e, ao recuperarmos parte dessas reflexões, faz-se importante explanarmos também as razões que tornam o silêncio uma tônica na expressão artística dessa escritora. Além disso, os estudos de Eni Puccinelli Orlandi (2007), em *As formas de silêncio*, contribuem de forma exitosa no entendimento do silêncio no trato artístico.

Benedito Nunes, no ensaio supracitado, trata das questões que perpassam a relação entre silêncio e linguagem na obra da escritora. A partir de postulados de Ludwig Wittgenstein e Martin Heidegger, Nunes nos apresenta questões acerca da linguagem e da expressão, problemáticas no ser humano em sua relação consigo e com mundo. Essas questões são tensionadas na produção estética de Clarice Lispector e se desdobram nas discussões em torno do silêncio. Mas antes de explorarmos as questões acerca do silêncio, vale melhor compreender o modo como se desenvolvem essas tensões hora mencionadas, que dizem respeito ao fato de a linguagem não ser capaz de totalizar a dimensão existencial; sendo, portanto, limitadora. Contudo, mesmo não abarcando o ser, a linguagem forja a identidade pessoal que pode, por vezes, mascarar essa incompletude. Sobre isso Nunes explica:

Uma parte do que somos, o Eu individual, sintetizando atitudes, sentimentos e pensamentos, é formado pelos conceitos que constituem nossa herança cultural, socialmente transmitida, e aos quais corresponde um modo peculiar de expressão, que se consubstancia nas formas da língua que falamos, nas palavras-chave, nos clichês verbais utilizados para o entendimento cotidiano e para a satisfação das necessidades práticas. (NUNES, 1976, p. 131).

Esse exercício costumeiro da linguagem corresponde ao que Heidegger chamou de existência inautêntica, posto que ela se constitui a partir de uma linguagem que vai automatizando a relação do indivíduo com o mundo, impedindo uma compreensão mais profunda e genuína do ser.

No entanto, na tessitura da obra de Clarice Lispector, nos meandros da experiência interna de suas personagens, a ilusória correspondência entre palavras e realidade, pensamento e coisa, é submetida a desconfiança; e na busca dessas personagens por compreender-se, defrontam-se com os limites da linguagem. Esta oferece uma versão frágil e provisória quanto mais intentam por uma expressão autêntica sobre quem são e no que se tornam no fluxo do existir, já que “a língua se transforma numa barreira oposta à comunicação” (NUNES, 1976, p. 131). Desses limites que falseiam ou fragilizam a expressão nos damos com o silêncio. A esse respeito, Orlandi (2007) pontua:

Há uma dimensão do silêncio que remete ao caráter de incompletude da linguagem: todo dizer é uma relação fundamental com o não-dizer. Essa dimensão nos leva a apreciar a errância dos sentidos (a suamigração), a

vontade do “um” (da unidade, do sentido fixo), o lugar do *non sense*, o equívoco, a incompletude (lugar dos muitos sentidos, do fugaz, do não-apreensível), não como meros acidentes da linguagem, mas como o cerne mesmo de seu fundamento. (ORLANDI, 2007, p. 12).

Orlandi nos remete à noção de que não é a linguagem que prediz o silêncio, mas é o silêncio que denuncia a linguagem e seus equívocos, suas ausências. Muito contrário a se pensar que o silêncio é o nada, ou um mero complemento de linguagem, o silêncio é o real da significação; ele é fundante. O silêncio não fala. “No silêncio, o sentido é.[...] Constitutivo em primeira e múltiplas instâncias, ele tem primazia sobre as palavras. A linguagem, por seu lado, já é categorização do silêncio. É movimento periférico, ruído.”. (ORLANDI, 2007, p. 31-32).

Tendo em vista essas considerações, é possível pensar que a escritura de Clarice parece mover-se no rastro desse silêncio fundante, que também é movimento no intercurso com as palavras. “Silêncio que atravessa as palavras, que existe entre elas, ou que indica que o sentido pode sempre ser outro, ou ainda que aquilo que é mais importante nunca se diz” (ORLANDI, 2007, p. 14). No erigir da ação narrativa, em que se têm tematizadas as inquietudes e as questões existências tangenciadas pelo que está relacionado aos limites da expressão na busca do ser, encontra-se também latente, na superfície textual, no trato estético com a linguagem, as mesmas questões ali exploradas, de modo que existência e linguagem se apresentam intrinsecamente no jogo da linguagem em seu exercício lúdico, a que Nunes faz menção. E ao explanar sobre os mecanismos do silêncio, Orlandi também alude sobre esses jogos ao tratar da materialidade simbólica específica do silêncio:

Não estamos nas palavras para falar delas, ou de seus “conteúdos”, mas para falar com elas. Se assim podemos passar de palavras para as imagens (relação do verbal com a metáfora), fazemos ainda outra passagem mais radical, passando das palavras para o “jogo”. É nessa dimensão do significar, como jogo de palavras, em que importa mais a remissão das palavras para as palavras – desmontando a noção de linearidade e a que centra o sentido nos “conteúdos” –, que o silêncio faz sua entrada. O não-um (os muitos sentidos), o efeito do um (o sentido literal) e o (in)definir-se na relação das muitas formações discursivas têm no silêncio o seu ponto de sustentação. (ORLANDI, 2007, p. 15).

A criação textual de Clarice opera nesse intervalo, nos hiatos de silêncio plurissignificativos, em silêncios impregnados de carga semântica, no afã de revelar pela

anulação do discurso automático, do sonoro previsível, o insólito da realidade. A pesquisadora Olga de Sá endossa esse entendimento em seu estudo sobre a escritura clariceana, que afirma ser “fundamentalmente comprometida com o ser sob linguagem; ou, melhor, com a linguagem, espessura do ser” (SÁ, 1979, p. 19).

No primeiro romance publicado por Clarice, *Perto do Coração Selvagem* (1944), já se têm traçadas, no âmbito da linguagem, as tensões entre a existência e linguagem e as contradições advindas do desejo da protagonista de conquistar uma identidade genuína no dismantelo da linguagem, negando a comunicação possível. Joana entende que “as palavras se constituem em obstáculos, separando-a de mundo verdadeiro. Sua prisão é a linguagem” (NUNES, 1976, p. 133). Para ela não há autenticidade em suas atitudes pois elas sofrem interferência da tradução processada na fala. A expressão torna-se barreira, um véu a turvar a realidade. De certo modo, Orlandi toca nessa questão ao afirmar que a “linguagem é conjunção significativa da existência e é produzida pelo homem, para domesticar a significação” (ORLANDI, 2007, 32). Essa domesticação é um problema para Joana, que assume uma postura desconfiada e questionadora frente às palavras, percebendo então o silêncio.

— Sim, eu sei, continuava Joana. A distância que separa os sentimentos das palavras. Já pensei nisso. E o mais curioso é que no momento em que tento falar não só não exprimo o que sinto como o que sinto se transforma lentamente no que eu digo. Ou pelo menos o que me faz agir não é, seguramente, o que eu sinto mas o que eu digo. (LISPECTOR, 2020, p. 186).

Há um descompasso entre o que é dito e os pensamentos. Essa percepção de Joana diz respeito à lacuna existente entre a dimensão dos sentidos e a linguagem, que está a serviço da racionalidade. Isso faz com que suas atitudes estejam corrompidas, não sendo uma expressão legítima do seu ser, mas um desdobramento do que é expresso pela fala.

Interessante observar nesse romance as recorrentes menções ao mar como metáfora daquilo que não se consegue captar por palavras e pensamentos nítidos, o desconhecido que se sabe existir. Exemplo dessas passagens é o de quando Joana, ao recuperar percepções da infância, conclui que o necessário para sua criação restou no “mar puro” desse tempo e que agora guarda “palavras indissolúveis”: “Mas as palavras sobrenadavam no seu mar, indissolúvel, duras. Antes era o mar puro. E apenas restava do passado, correndo dentro dela, ligeira e trêmula, um pouco da antiga água entre cascalhos” (LISPECTOR, 2020, p. 186). Ou

na passagem em que o pai falece e Joana não consegue exprimir ou dar nitidez ao que sentia:

Devagar veio vindo o pensamento. Sem medo, não cinzento e choroso como viera até agora, mas nu e calado embaixo do sol como a areia branca. Papai morreu. Papai morreu. Respirou vagarosamente. Papai morreu. Agora sabia mesmo que o pai morreria. Agora, junto do mar onde o brilho era uma chuva de peixe de água. O pai morreria como o mar era fundo! compreendeu de repente. O pai morreria como não se vê o fundo do mar, sentiu. (LISPECTOR, 2020, p. 37).

Essa metáfora coincide com a criada por Orlandi para referir ao silêncio. O mar de grandes extensões, que em seu movimento sempre retorna, mas que gera deslocamento. “O mar: incalculável, disperso, profundo, imóvel em seu movimento monótono, do qual as ondas são as frestas que o tornam visível. Imagem” (ORLANDI, 2007, 32). Orlandi ainda observa que há uma aproximação etimológica entre as palavras silêncio e mar, e aponta para os aspectos similares entre os sentidos dessas duas palavras: “aspecto fluido e líquido do silêncio”. A pesquisadora ainda desenvolve: “Como para o mar, é na profundidade, no silêncio, que está o real do sentido. As ondas são apenas o seu ruído, suas bordas (limites), seu movimento periférico (palavras)” (ORLANDI, 2007, p. 33).

Em *A maçã no Escuro* (1961), Martim, na busca de sua identidade pessoal procura desvincular-se de seu passado e da sociedade. Longe dela e do discurso que a verbaliza, empenha-se em um processo de esvaziamento para se alcançar a essência, a consciência de si. Para tanto, Martin refugia-se na mudez, e esse aspecto, na obra, possibilita uma associação ao pontuado por Orlandi quando afirma que “ao invés de pensar o silêncio como falta, podemos, ao contrário, pensar a linguagem como excesso” (ORLANDI, 2007, p. 31).

Naquele porão vegetal, que a luz mal nimbava, o homem se refugiava calado e bruto como se somente no princípio mais grosseiro do mundo aquela coisa que ele era coubesse: no terreno rastejante a harmonia feita de poucos elementos não o ultrapassava nem ao seu silêncio. O silêncio das plantas estava no seu próprio diapasão: ele grunhia aprovando. Ele que não tinha uma palavra a dizer. E que não queria falar nunca mais. Ele que em greve deixava a de ser uma pessoa. No seu terreno, ali sentado, ficava gozando o vasto vazio de si mesmo. Esse modo de não entender era o primeiro mistério de que ele fazia parte inextricável. (LISPECTOR, 2020, p. 91).

Martim deseja perceber a realidade das coisas sem filtros do inteligível. Ele tem em

vista a conexão com o entorno sem o intercâmbio da palavra. O conhecimento que busca não é interceptado pela linguagem; está, portanto, no silêncio. Contudo, esse trajeto só se torna possível perfazendo-se por entre as palavras, contudo “numa peregrinação em círculo, que volta ao ponto de partida: à linguagem comum, constituída de frases feitas e de clichês verbais”(NUNES, 1989, p. 52).

Esse romance ilustra justamente o fato de a forma narrativa incorporar o que Nunes (1989) denominou o “drama da linguagem”. Suas experiências conflituosas de caráter filosófico estão fortemente atreladas à linguagem. Sobre esse drama, Nunes conclui:

Está o personagem, portanto, submetido, do princípio ao fim de seu itinerário, à provação e à provocação da linguagem. Pelo silêncio a que recua, foge à força aliciante do dizer, à exorbitância do símbolo sobre a realidade, mas perde a sua individualidade numa vida sensitiva e animalesca; pela readmissão do dizer, as palavras que o pessoalizam, investem-no de uma persona, de uma máscara verbal – identidade evasiva que lhe propicia a fuga de si mesmo [...] São as palavras que odeformam, revelando-o e ocultando-o, fazendo-o ser uma pessoa e desapossando-o de sua identidade. (NUNES, 1989, p. 52-53)

No romance *A Paixão Segundo G.H.* (1964) o esvaziamento que se inicia é o da vida da personagem G.H. perante a agonia de uma barata à beira da morte provocada por ela. Momento em que se dá início a um processo de despersonalização, de perda da identidade harmonizada em uma vida organizada e estável. A ruptura com essa identidade, e conseqüentemente com a ordem mundana conhecida, a encaminha para uma distinta realidade, para uma vida outra que se insinuava, e que no confronto com o inseto é deflagrada, instaurando o desequilíbrio rumo à perda do eu, dos contornos que separam o indivíduo da totalidade do real. Essa experiência chega a seu cume quando, na tentativa de integrar-se ao todo, G. H. ingere a massa esbranquiçada da barata; e então, despertada pela repugnância, a protagonista retorna à realidade inicial do romance.

Esse desfecho remete ao observado por Nunes (1989) ao tratar do aspecto circular reiterado, verificável na obra em muitos níveis, a começar pela sua macroestrutura, marcada por uma pontuação significativa nesse sentido, abrangendo desde palavras até a ordenação de períodos ou a sequência de capítulos.

A repetição é recurso amplamente utilizado no exercício poético, devido a seus alcances expressivos. Além de realçar ideias e termos, gerar ritmo e musicalidade, pode ainda promover o esvaziamento do significado, denominado por Nunes (1989) como “técnica do

desgaste”, largamente utilizada por Clarice em *A Paixão Segundo G.H.* no sentido de se chegar na irrepresentabilidade das coisas. Orlandi, além da metáfora do mar também elege o eco para remeter ao silêncio. “O eco: repetição, não-finitude, movimento contínuo. Também fresta pra ouvi-lo” (ORLANDI, 2007, p. 33). Essa noção permite que se atrele a repetição de que trata Nunes com a metáfora do silêncio, o eco, criada por Orlandi. O desgaste da palavra provocado pela insistente reiteração do significante combina com o inexpressivo, almejado por G. H. Pelo esvaziamento da palavra, desvinculando dela a coisa, se alcança o esvaziamento do ser. Vemos que, dentre os efeitos, há o do silêncio e suas reverberações. Nunes, ao tratar desse aspecto esmiúça:

fecha-se, nesse romance, o círculo que leva da palavra ao silêncio e do silêncio à palavra. Figura graficamente definida nos travessões e reticências que precedem o início brusco do texto e que interrompem no fim, o silêncio é a origem e o destino da obra que sustenta a errância do sentido assinalada pelo paradoxo, e através da qual, ao longo da experiência extática relatada, a própria linguagem, tentando falar de uma realidade indeterminada, mostra, pela fuga do significado que os significantes em cadeia não preenchem, o que é mais enunciável ou dizível. (NUNES, 1989, p.144).

Considerando ainda esse movimento circular, Nunes (1989) atrela-o ao que chamou de “matriz poética” do estilo de Clarice; ou seja, o seu processo de criação é essencialmente poético, o que permite verificar a recorrência de alguns recursos expressivos constitutivos de sua prosa, possibilitados, inclusive, pelo silêncio. Nunes, recupera o termo “onipotência do silêncio”, cunhado por Octávio Paz (NUNES, 1989, p. 142). Assim, para referir-se ao exercício poético que se manifesta sempre na urgência, pelo que a palavra não é capaz de exprimir, no lidar contínuo com sua falência é que se constrói a poesia. Esse fracasso para se exprimir o indizível é convertido em potência expressiva, e tanto a ação narrativa quanto a criação na escrita carregam em seu cerne, enquanto problemática das personagens do romance, a relação entre a linguagem e a tentativa de encontro consigo. Eis o drama de G.H. que procura uma experiência autêntica em vida e existência, na mesma medida em que constata que viver não é relatável, já que há sempre a fuga da palavra ao que se pretende expressar. E desse impasse se alimenta e se desenvolve a linguagem criativa, seu valor poético.

De fato, uma potência singular da ficção clariceana é sua poesia em prosa; e paradoxalmente, mecanismos como os que intentam esvaziar a linguagem, promovem efeitos



expressivos geradores da fatura das produções de Lispector. E desse silêncio conquistado pela palavra errante, o familiar recupera sua estranheza perdida, seu status de absurdo. Pela linguagem, muito do que é recalcado socialmente é desconstruído, minando o que de falso reside no constructo social. Esse movimento se desenvolve nas tentativas conscientes de G.H. de abandonar as estereotipações da linguagem que impedem o encontro com uma experiência de vida mais autêntica. Assim se dá os jogos de linguagem, entre a expressão e a existência a criação literária encontra seu lugar profícuo.

Sendo essencialmente poético e essencialmente voltado para a linguagem, o jogo que nos referimos mostra-se sempre muito evidente, mais tencionado; nos coágulos semânticos acumulados entremeiam a matéria significativa do silêncio e a matéria significativa da linguagem, que, segundo Orlandi (2007, p.33), são distintas. Nunes comenta sobre uma “intencionalidade oblíqua”, relacionada ao modo como a escritora passa pelas palavras, se apropria delas, mas de esguelha, sempre de olho no que há em seus limites, para além delas, no extralinguístico. (NUNES, 1989, p. 145). Essa falência da linguagem e o olhar para o extralinguístico nos remete ao fato de a incompletude conter algo de fundamental nas intenções de dizer. Segundo Orlandi:

É a incompletude que produz a possibilidade do múltiplo, base da polissemia. E é o silêncio que preside essa possibilidade. A linguagem empurra o que ela não é para o “nada”. Mas o silêncio significa esse “nada” se multiplicando em sentidos: quanto mais falta, mais o silêncio se instala, mais possibilidades de sentidos se apresentam. (ORLANDI, 2007, p. 47).

Clarice dilata ao máximo essa incompletude e torna mais expressivo o caráter paradoxal entre o vazio que significa e a palavra que caminha para a inexpressão. Na busca pelo inexprimível, do pré-linguístico, assim como da essência integralizante de seres e coisas, o metalinguístico e o metafísico textualizam de forma poética o profundo mergulho na introspecção da narradora e personagem G. H. na busca do autoconhecimento, que a conduzirá ao inevitável silêncio. Observa-se também neste romance o embate entre linguagem e realidade. Olga de Sá analisa essa relação:

o narrador sabe que para possuir as coisas é preciso nomeá-las. Mas a sua longa e original aprendizagem ensinou-lhe o paradoxo de que, apesar disso, a linguagem trai o ser; porém ela é o único esforço possível ao homem, o único modo de atingir o que jamais se conseguédizer, isto é, o indizível. O

indizível é, finalmente, a posse do silêncio pela linguagem. (SÁ, 1979, p. 201).

A consciência dos limites da linguagem se impõe na narrativa. Mas mesmo ciente daquilo que a palavra não abarca, a busca é frutífera, pois o que a palavra não alcança o silêncio toca, oferecendo possibilidades de significação por vezes inesperadas.

Eu tenho à medida que designo – e este é o esplendor de se ter uma linguagem. Mas eu tenho muito mais à medida que não consigo designar. A realidade é a matéria-prima, a linguagem é o modo como vou buscá-la – e como não acho. Mas é o buscar e não achar que nasce o que eu não conhecia, e que instantaneamente reconheço. A linguagem é o meu esforço humano. Por destino tenho que ir buscar e por destino volto com as mãos vazias. Mas volto com o indizível. O indizível só me poderá ser dado através do fracasso de minha linguagem. Só quanto falha a construção, é que obtenho o eu ela não conseguiu. (LISPECTOR, 2020, p. 177).

Sobre este romance, Olga de Sá também atesta a presença do silêncio na relação do ser e da linguagem: “Tão distantes se situam o ser e a linguagem, que na medida em que a linguagem se acumula, a compreensão do ser se esvazia, provando-se pelo paradoxo de uma ficção que aponta para o silêncio, como o escritor diz a vida, sabendo que a perde” (SÁ, 1979, p. 185).

Em *Água viva* (1973), Clarice entrega-se ao seu experimentalismo irrestrito, em que o trato poético e metafísico é largamente explorado. Trata-se de uma narrativa em primeira pessoa que tece reflexões sobre grandes temas: vida, morte, arte; e em especial, sobre a linguagem e atividade da escrita. A metalinguagem é um dos traços mais importantes da narrativa, e a discussão acerca da apreensão do mundo pela linguagem é uma constância. Nesta obra, Clarice comprova a importância que confere ao silêncio e suas reverberações. O nebuloso, o indefinível paira pela narrativa marcadamente, e a evocação para que se perceba o que o silêncio diz é, por vezes, explícita.

E depois saberei como pintar e escrever, depois da estranha mas íntima resposta. Ouve-me, ouve o silêncio. O que eu te falo nunca é o que te falo e sim outra coisa. Capta essa coisa que me escapa e no entanto vivo dela e estou à tona de brilhante escuridão. Um instante me leva insensivelmente a outro e o tema atemático vai sedesenrolando sem plano mas geométrico

como as figuras sucessivas em um caleidoscópio. (LISPECTOR, 2020, p. 12).

A narradora de *Água viva* alerta para o que ele diz e que não está materializado em palavras, no que é falado. Está no espaço do silêncio, “na força corrosiva do silêncio que faz significar em outros lugares o que não “vinga” em um lugar determinado. O silêncio não para; ele muda de caminho” (ORLANDI, 2007, p. 13). E por isso o sentido intentado, sempre escapa à escritora; contudo pode ser captado, inclusive pelo leitor. Esse alerta e convite está plasmado não apenas em *Água viva*, mas em tantas outras obras, como aqui se pretendeu mostrar, para chegarmos no objeto primeiro desta pesquisa *A hora da estrela*. Esta que também é perpassada por silêncio, por uma linguagem que serve e é moldada na intenção de desgastar o seu uso estereotipado.

*A hora da estrela* é a história de vida e morte de uma pária social, mas é antes a história de um narrador que vive o drama da impossibilidade de expressar, figurar a personagem Macabéa, diante dos abismos existenciais e de classe que os separam. Esse drama é encenado, assim como seus processos de escrita. Nesse sentido, podemos pensar que nesta obra em questão, as operações de silêncio vão se manifestar em duas instâncias: enquanto linguagem, devido a sua incapacidade de abarcar o real de modo a satisfazer as necessidades da expressão; e enquanto representação, já que não dá conta de tratar da realidade concreta sem deturpá-la com impressões errôneas sobre o outro que se pretende figurar. Nesse sentido, os mecanismos de silêncio também serão o espaço em que a alteridade poderá ser exercitada.

E ao pensarmos nos mecanismos de silêncio como frequente exercício criativo de Lispector, importa observar que se nas obras então visitadas, a linguagem é posta em xeque e o desvencilhar-se dela significa alcançar uma humanidade mais autêntica; em *A hora da estrela*, sua ausência atesta a desumanidade a que está submetida a protagonista Macabéa.

Vale ainda mencionar outras pesquisas que tematizaram a presença do silêncio na produção literária de Clarice Lispector. Dentre essas pesquisas encontra-se a tese “No limiar do silêncio e da letra: traços da autoria em Clarice Lispector”, de Maria Lucia Homem (2011), que discute a instância do silêncio presente na produção de Clarice Lispector em decorrência do fracasso da palavra como instrumento de representação literária, partindo da noção de sujeito clivado/fragmentado da psicanálise que surge com a modernidade e gera alterações significativas no modo como o romance é produzido no que tange à dimensão da autoria, do objeto a ser representado e da linguagem que fracassa nessa empreitada. Para tanto, são

objetos de análise as obras clariceanas *Água viva*, *A hora da estrela* e *Sopro de vida*.

Há ainda a dissertação de mestrado intitulada “A poética do silêncio em *Vidas Secas* e *A Hora da Estrela*”, de Carlos Augusto Moraes Silva (2013), que analisa como o silêncio se configura enquanto mecanismo de expressão a partir da comparação entre essas duas obras. Em seu trabalho, o pesquisador analisa o modo como o silêncio das personagens Macabéa e Fabiano deflagram a miséria e as opressões dos que foram silenciados ao longo da história.

Por último, menciono a tese de Cristiane Felipe Ribeiro de Araujo Côrtes (2016) intitulada “As pontas de uma estrela: Poéticas do silêncio em Macabéa e Ponciá”. A partir da leitura que realiza dos sujeitos silenciosos/silenciados, pela lente do gênero e da subalternidade, a pesquisadora traça as poéticas do silêncio, conceito ligado à performance literária, capaz de traduzir o silenciamento das mulheres subalternas, a partir das personagens Macabéa e Ponciá, das quais o silêncio é lido como potência e resistência à estrutura social opressora.

## **1.2. *A hora da estrela* e o processo de figuração da personagem Macabéa**

*A hora da estrela* (1977) abarca significações para além do que nos oferece suas páginas. Apesar de o tema da morte perpassar muitas das criações de Clarice Lispector, em *A hora da estrela* sua significação se amplia sentidamente. O título é o prenúncio da morte de sua personagem Macabéa, assim como também parece ser o da própria escritora. Ademais, esta sua última publicação em vida traz, como nenhum outro trabalho seu, uma frutífera discussão acerca do papel do escritor frente à literatura, a questão da representação dos que sofrem com os problemas socioeconômicos, sob o qual a crítica muito já se debruçou e discutiu. Italo Moriconi (2003) recorda que *A hora da estrela* bem como outros textos de publicação póstuma, “constituem mas também encenam o final, assim como o final enquanto dissolução. Final da vida, final da carreira, final da obra” (MORICONI, 2003, p. 719).

Finais representativos sobretudo quando os confluímos ao que foi afirmado por Vilma Arêas a respeito do valor dessa obra frente ao percurso concluído pela escritora: “*A hora da estrela* significa o final de uma trajetória. Narrativa do limiar, escrita à beira da morte,

configura-se como o salto mortal de Clarice, até pelo título articulando-se ao percurso sinalizado antiteticamente *por A paixão segundo G. H. e A via crucis do corpo*” (ARÊAS, 2005, p.74). Também Benedito Nunes (1989) reforça essas considerações quando afirma que *A hora da estrela e Um sopro de vida* (obra de publicação póstuma) “permitem desvendar, por uma sorte de efeito retroativo, certas articulações da obra inteira de que fazem parte, dentro do singular processo criador da ficcionista [...], que principiou em *Perto do Coração Selvagem*” (NUNES, 1989, p. 160).

No conjunto da obra clariceana, a tensão/relação entre o ser e a linguagem foi sempre vital. Desinteressada do factual, mas sempre captando o que dele ressoa, a escritora, construiu universos ficcionais centrados na experiência interior, na sondagem íntima de consciências a partir de experiências por vezes banais, mas que são desautomatizadas graças ao sensível que se intenta pelo uso de uma linguagem sempre em fuga, em contínuo deslocamento; contra a discursividade racional e estabilizante, e a serviço do questionamento metafísico afiado. Sempre debruçada sobre a linguagem, sua prosa marcadamente privilegia a função poética e a metalinguística. Além disso, há o que a crítica amplamente já pontuou, e que Olga de Sá enumerou ao tratar da contribuição renovadora da ficção clariceana: “a diluição dos gêneros, a estranheza das personagens, [...] a dissolução do herói em palavra, o desnudamento contínuo do processo narrativo e dos problemas da ficção, a rarefação do enredo, a quebra do tempo linear e do espaço físico” (SÁ, 1979, p. 255).

Mas se houve um pleno engajamento com a linguagem, e as reconhecidas inovações estéticas da escritora que elevaram a literatura brasileira, tal engajamento não alcançou outros domínios. Na verdade, quanto ao seu estilo, havia uma “inadequação à hegemonia dos valores nacionalistas e sociais, históricos e referencialistas de avaliação do literário, dominantes no cânone crítico modernista” (MORICONI, 2003, p. 720). Se por um lado há na década de 30 um projeto literário interessado em representar o social e fazer da literatura instrumento de denúncia de problemáticos aspectos da sociedade brasileira, oferecendo espaço e voz aos marginalizados; por outro Clarice inaugurou uma prosa que não se comprometeu com esse engajamento. Na verdade, como já salientou Olga de Sá, “Clarice não faz literatura engajada, no sentido de explicitamente tratar de justiça social ou de luta de classes” (SÁ, 1979, p. 243). Inclusive, a teórica ilustrou sua afirmação a partir de depoimento da própria ficcionista:

Desde que me conheço o fato social teve em mim importância maior do que qualquer outro: em Recife os mocambos foram a primeira verdade para

mim. Muito antes de sentir, ‘arte’, senti a beleza profunda da luta. Mas é que tenho um modo simplório de me aproximar do fato social: eu queria era ‘fazer’ alguma coisa, como se escrever não fosse fazer. O que não consigo é usar o escrever para isso, por mais que a incapacidade me doa e me humilhe. O problema de justiça é em mim um sentimento tão óbvio e tão básico que não consigo me surpreender com ele - e, sem me surpreender, não consigo escrever. (LISPECTOR, 1964, p. 149, *apud* SÁ, 1993, p. 243).

De fato, o trecho evidencia a clareza, e provavelmente, o incômodo de Clarice frente ao que considerou ser uma incapacidade sua de lidar com o que parecia ser a demanda para o escritor daquele período. Contudo, a representação do outro de classe, e mesmo sua vivência cultural particular, abarcava problemáticas e desafios que muitos dos que investiram no intento, não conseguiram resolver. Narrar as vicissitudes dos excluídos a partir de um lugar de prestígio, com um olhar sensível e sem distorcer experiências, vivências desconhecidas pelo escritor letrado de classe média estaria longe de ser tarefa fácil. Certamente, Clarice desconfiava disso, já que sua proposta, mesmo ao narrar experiências muito próximas do que conhecia, tendia ao descortinar o aparente, o facilmente perceptível. Captar o surpreendente e fisgá-lo pela linguagem era um exercício que exigia uma consciência íntima e ao mesmo tempo lúcida. Como chegar à sondagem íntima, à essência de subjetividades tão alheias, com suas opressões tão distintas do que de fato conhecia, para além de suposições frágeis?

Luís Bueno (2006) levanta esses impasses acerca da incorporação dos pobres enquanto personagens, pelo romance de 30 e o problema de lidar com um outro de classe, apontando inclusive o artificialismo em obras de José Lins do Rego e Jorge Amado, mas que, bem o mal, enfrentaram essas questões e abriram caminhos para as soluções inauguradas por Graciliano Ramos, ou a inventividade de Guimarães Rosa. Este que junto a Clarice Lispector ocupariam um lugar distinto e de destaque na literatura brasileira.

Luciene Azevedo (2008) também discute a representação do outro em nossa historiografia literária e recorre ao conceito de “literatura anfíbia”, cunhado por Silviano Santiago (2004) para referir-se à “dualidade entre arte e política”, o que ele identifica como origem “de certo vazio temático e estilístico que atravessa a produção literária brasileira no que tange à representação realista. Azevedo chama a atenção para o fato de ter sido suplantada a temática da nacionalidade, mas ter-se mantido na literatura contemporânea a mesma postura ambígua entre arte e política, nas intenções de representar os excluídos em um renovado realismo de pretensa objetividade. Ela problematiza a questão:

A tarefa de representar os excluídos tem de se precaver contra as armadilhas, muitas delas já visitadas por nossos antepassados românticos e modernistas. [...] Os riscos da idealização desse Outro e da suficiência da perspectiva comprometida apenas politicamente apontam para a reafirmação da exclusão até mesmo através da sua desnaturalização, uma espécie de “experiência do Outro sem sua alteridade”, nas palavras de Žižek. (AZEVEDO, 2008, p. 81).

Seguindo a linha de raciocínio proposta por Luciene, *A hora da estrela* enseja uma alternativa para o impasse da representação da alteridade, posto que a obra se desloca para o que a ensaísta chamou de “performance” como recurso estético utilizado na intenção de escapar de uma trama ficcional que siga reincidindo em preconceitos e estigmas de outrora. Segundo Azevedo, “Clarice teatraliza seus impasses e impossibilidades” a partir de seu narrador autodesmistificador, Rodrigo S. M., convertendo sua obra em marco do “impasse que rege as relações entre arte e intervenção política na representação dos excluídos na literatura brasileira” (AZEVEDO, 2008, p.82).

Na esteira dessas considerações, vale recapitular o antes dito sobre o alcance significativo da obra em seu contexto de publicação. Pensar que a última obra da escritora publicada em vida mobiliza reflexões da crítica que, via de regra, a censurou por afastar-se das questões sociais e mesmo do estilo de prosa romanesca reconhecida, parece-nos simbólico e, de certo modo, um acerto de contas. Uma censura que se acirrou na década de sua publicação, 1977, devido às demandas político-sociais que o contexto da ditadura inquiriu de artistas e intelectuais do período. É assim que, por meio de sua derradeira ficção *A hora da estrela* que Clarice “se exorciza desses fantasmas, como artista criador, mimetizando-se na figura do narrador Rodrigo S. M., que se sabe pertencer à classe do “diferente” e do “marginalizado” como Macabéa” (SÁ, 1993, p. 247).

Como afirma Olga de Sá, *A hora da estrela* “dialoga com todo o universo ficcional de Clarice Lispector” (SÁ, 1979, p. 208). Nossa reflexão, no entanto, dará privilegiada atenção ao silêncio enquanto recurso estético desencadeado por diversos procedimentos que a escritora aciona em seus processos criativos. Já vimos que o silêncio perpassa toda sua produção; e na obra em estudo não é diferente: o silêncio manifesta-se de modo a contribuir para os efeitos de sentido que a obra em particular suscita.

A princípio importa destacar que se trata de uma narrativa na qual três linhas mestras conjugam-se e se entremeiam continuamente: a história de Macabéa, a nordestina alagoana, pertencente, socialmente falando, à classe dos marginalizados; a história do narrador Rodrigo

S.M., dramatizado enquanto autor e personagem; a história do processo de contar essas histórias.

Limito-me a contar as fracas aventuras de uma moça numa cidade toda feita contra ela. Ela que deveria ter ficado no sertão de Alagoas com vestido de chita e sem nenhuma datilografia, já que escrevia tão mal, só tinha até o terceiro ano primário. Por ser ignorante era obrigada a copiar lentamente letra por letra – a tia é que lhe dera um curso ralo de como bater à máquina. E a moça ganhara uma dignidade: era enfim datilógrafa. (LISPECTOR, 1998, p. 15).

No trecho, quem se pronuncia é o narrador Rodrigo S. M., que apesar de afirmar sua intenção de ater-se a contar a história de desventuras da moça alagoana, interpõe sua existência ficcional enquanto personagem-autor a mimetizar seu drama particular: o de ter de fabular a história malograda de seu outro de classe: “Como é que sei tudo o que vai se seguir e que ainda o desconheço, já que nunca o vivi?” (LISPECTOR, 1998, p. 12). Macabéa figura o retirante que procura saídas de sobrevivência nas metrópoles do Sudeste, repelida pela hostilidade atribuída às regiões Norte e Nordeste do país, de secular desestruturação e precariedade. Estrangeira na metrópole, sua condição de subexistência se perpetua. Sem laços familiares, sem círculos afetivos, sem qualquer traço de aceitabilidade conforme os valores sociais da sociedade de que tenta fazer parte, sem instrução ou qualificação. Macabéa é engolfada pela cidade que a todos consome.

Diante da dificuldade de dar vida e contornos a essa existência tão parca sem que no processo “toque o pão da moça” e a converta em uma figura disforme e inverossímil, Rodrigo se digladia; e na medida em que incorpora Macabéa ao enredo, de forma vacilante e entrecortada, vai se constituindo enquanto personagem de sua trama. Sua existência está intrinsecamente ligada à de sua protagonista: “Apesar de eu não ter nada a ver com a moça, terei que me escrever todo através dela por entre espantos meus” (LISPECTOR, 1998, p. 24). É, pois, a história do narrador-autor-personagem Rodrigo S. M. o segundo eixo estruturante da obra, a segunda linha mestra: “A história – determino com falso livre-arbítrio – vai ter uns sete personagens e eu sou um dos mais importantes é claro. Eu, Rodrigo S. M.” (LISPECTOR, 1998, p. 13).

O que escrevo é mais do que invenção, é minha obrigação contar sobre essa moça entre milhares delas. E dever meu, nem que seja de pouca arte,



o de revelar-lhe a vida. Porque há direito ao grito. Então eu grito. (LISPECTOR, 1998, p. 14).

Vê-se que o narrador anuncia um declarado compromisso: levar às páginas de seu livro a história da alagoana de olhar perdido. Clarice traz para o bojo da ficção o que foi posto como dever aos escritores de tematizar as mazelas, os problemas sociais que tangem a sociedade brasileira de seu tempo. Não à toa talvez sua personagem seja justamente nordestina, parcela social de uma região que muito sofre com a estrutura desigual de políticas do país. Ressaltando inclusive não se tratar de invenção, estrato vivo da realidade. Embora ao buscar revelar-lhe a vida não a tenha dado o grito. Gritou por ela (ou por ele?).

O terceiro pilar do livro constitui-se a partir de um dos aspectos mais característicos do estilo de Clarice, a metalinguagem. Fortemente atrelada às outras duas instâncias da obra, verifica-se uma reflexão constante sobre o processo de criação da obra, com as razões para sua produção:

Por que escrevo? Antes de tudo porque captei o espírito da língua e assim às vezes a forma é que faz conteúdo. Escrevo portanto não por causa da nordestina mas por motivo de grave de “força maior”, como se diz nos requerimentos oficiais, por “força de lei”. (LISPECTOR, 1998, p. 18).

Há ainda explanações sobre a ordem dos fatos, o modo como se organizam no tempo: “Pergunto-me se eu deveria caminhar à frente do tempo e esboçar logo um final. Acontece, porém, que eu mesmo ainda não sei bem como esse isto terminará” (LISPECTOR, 1998, p. 16). E claro, a reflexão sobre a linguagem. Trata-se, portanto, da narração da própria história, na qual os bastidores do processo de criação da obra são encenados.

Pretendo, como já insinuei, escrever de modo cada vez mais simples. Aliás o material de que disponho é parco e singelo demais, as informações sobre os personagens são poucas e não muito elucidativas, informações essas que penosamente me vêm de mim para mim mesmo, é trabalho de carpintaria. (LISPECTOR, 1998, p. 14).

A metalinguagem também se manifesta nas inúmeras interlocuções com o leitor. Recurso também utilizado por Machado de Assis em romances como *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. O escritor do Realismo do final do século XIX propôs em seu contexto uma prosa a que os leitores de seu tempo não estavam habituados, muito afeitos aos romances à

maneira do Romantismo. Para enredar suas críticas àquela sociedade de que seus leitores faziam parte, incorporou-lhes à trama e fez da ironia seu instrumento mais eficaz para forjar seu pacto com o público.

Começo a arrepender-me deste livro. [...] o livro é enfadonho, cheira a sepulcro, traz certa contração cadavérica; vício grave, e aliás ínfimo, porque o maior defeito deste livro és tu, leitor. Tu tens pressa de envelhecer, e o livro anda devagar; tu amas a narração direita e nutrida, o estilo regular e fluente, e este livro e o meu estilo são como os ébrios, guinam à direita e à esquerda, andam e param, resmungam, urram, gargalham, ameaçam o céu, escorregam e caem... (ASSIS, 1991, p.113).

Clarice também estabelece um contraponto dialógico com seu leitor em *A hora da estrela*, e com a mesma galhofa de Machado – “Leitor obtuso, isso prova que nunca entraste no cérebro de um chapeleiro” (ASSIS, 1991, p.88) – também ironiza a perspicácia do leitor: “Quem vive sabe, mesmo sem saber que sabe. Assim é que os senhores sabem mais do que imaginam e estão fingindo de sonsos” (LISPECTOR, 1998, p. 12). Ao tematizar o modo de representação da alteridade, problematizando a possibilidade de o escritor, pela literatura, superar a distância acerca do diferente social, Clarice também responsabiliza o leitor, este que é atuante em um sistema literário.

Se o leitor possui alguma riqueza e vida bem acomodada, sairá de si para ver como é às vezes o outro. Se é pobre, não estará me lendo porque ler-me é supérfluo para quem tem uma leve fome permanente. Faço aqui o papel de vossa válvula de escape e da vida massacrante da média burguesia. Bem sei que é assustador sair de si mesmo, mas tudo o que é novo assusta. Embora a moça anônima da história seja tão antiga que podia ser uma figura bíblica. (LISPECTOR, 1998, p. 30- 31).

Ao analisar a obra, Moriconi afirma que “a relação entre o narrador e Macabéa é a representação alegórica da relação entre o intelectual modernista e a população pobre e excluída” (MORICONI, 2003, p. 724). E este “intelectual” se encontra nas duas pontas: na pena do escritor e na fruição dos leitores. Portanto, problematizar os alcances e a legitimidade do engajamento político-social na produção literária requer pensar nos sujeitos envolvidos em todo o processo. Azevedo toca no exercício de solidariedade que é inquirido ao escritor e os desafios implicados no que tange a seu público leitor:

O sistema literário de que (o escritor) participa “não toca nas margens”, seu leitor hipócrita, seu irmão compartilhará de seu grupo social letrado, dificilmente será o Outro representado na obra. Por outro lado, o olhar do escritor pode estar sujeito a ser uma antropofagização dos excluídos a partir de seus próprios interesses, sejam eles de classe, de gênero ou de raça: “o modo de ver o contato entre o marginalizado e as elites – absolutamente vinculado ao olhar da classe média” (AZEVEDO, 2008, p. 82).

Muito ciente desses perigos, Lispector faz uso da performance para driblar o impasse como possível resolução. Nada escapa a teatralização instaurada. Por meio de Rodrigo S.M. divide a culpa dos fracassos com o leitor, que é mimetizado, assim como seus medos frente à história “verdadeira embora inventada” de Macabéa: “Mas desconfio que toda essa conversa é feita apenas para adiar a pobreza da história, pois estou com medo” (LISPECTOR, 1998, p. 17). Em muitas passagens esse drama perpassa a enunciação pela voz de Rodrigo, enquanto a história de Macabéa é protelada sem qualquer disfarce.

Ah que medo de começar e ainda nem sequer sei o nome da moça. Sem falar que a história me desespera por ser simples demais. O que me proponho a contar parece fácil e à mão de todos. Mas a sua elaboração é muito difícil. Pois tenho que tornar nítido o que está quase apagado e que mal vejo. Com mãos de dedos duros enlameados apalpar o invisível na própria lama. (LISPECTOR, 1998, p. 19).

Ao afirmar que parece ser fácil e disponível a todos, através de Rodrigo, Clarice parece expor a pretensão dos que se propuseram a tematizar a realidade social do outro marginalizado com sucesso, assim como expõe suas próprias dificuldades. Por meio de seu narrador, a imagem do escritor letrado, que acredita dominar seu objeto de representação é desconstruída, e Rodrigo escancara a impossibilidade de captar esse objeto. Quer tornar nítido o que não é visível; e na linguagem, sua matéria-prima, o não visível figura-se como o não dizível, como silêncio.

Sim, mas não esquecer que para escrever não-importa-o-quê o meu material básico é palavra. Assim é que esta história será feita de palavras que se agrupam em frases e destas se evolva um sentido secreto que ultrapassa palavras e frases. (LISPECTOR, 1998, p. 14).

Como já ventilado no itinerário por outras obras de Lispector e a relação delas com o silêncio, a linguagem não é capaz de abarcar o real, daí também decorre o fracasso da

representação acerca da realidade, o que se torna ainda mais problemático se essa realidade diz respeito aos silenciados pela conjuntura histórica, a história de quem ocupa um não lugar, no anonimato. Resta então manter a lacuna e deixar sob suspeita o “sentido secreto”, deixar que a falha já esperada da criação literária revele uma outra coisa, mais próxima do humano e do estar no mundo do que a princípio se pretendia.

Eis que o silêncio assim se manifesta já na postura, na dramatização do narrador-escritor Rodrigo S. M. Ainda nas primeiras vinte páginas se desconhece o nome da personagem nordestina, fato que é explicitado por Rodrigo em vista do risco de o leitor não perceber. Macabéa se deixa entrever por parcas e breves pinceladas. E o narrador mantém-se em volta de suas elucubrações sobre si mesmo, seu desafio frente aos fatos que precisa narrar, mas não narra; “dilacerado entre a necessidade e a premência de escrever uma história de fatos, sem palavras”. Rodrigo coloca-se em primeiro plano e manifesta que ele, o escritor de “sussurros”, é irremediavelmente marginalizado. “Se não escrever sobre o social, se não criar uma Macabéa, não terá lugar no mundo” (SÁ, 1993, p. 249).

Voltando a mim: o que escreverei não pode ser absorvido por mentes que muito exijam e ávidas de requintes. Pois o que estarei dizendoserá apenas nu. Embora tenha como pano de fundo – e agora mesmo – a penumbra atormentada que sempre há nos meus sonhos quando de noite atormentado durmo. Que não se esperem, então, estrelas no que se segue: nada cintilará, trata-se de matéria opaca e por sua própria natureza desprezível por todos. É que a esta história falta melodia cantabile. O seu ritmo é às vezes descompassado. E tem fatos. Apaixonei-me subitamente por fatos sem literatura – fatos são pedras duras e agir está me interessando mais do que pensar, de fatos não há como fugir. (LISPECTOR, 1998, p. 16)

Vê-se que se mantêm sempre articulados os dois eixos da obra: a história da narrativa em questão e sua materialização em linguagem e a história de Rodrigo. As menções de elementos vinculados à música são frequentemente acionadas a contribuir para a teatralização, para o suspense e expectativa do que está por vir e não vem: a terceira linha mestra, a história da Macabéa. O silêncio que manifesta Macabéa está inclusive na estrutura da obra. Benedito Nunes explica que muitos dos enredos de ficções clariceanas são esquemas de apoio da narração. O argumento central da trama está no que se desdobra de ações de pouca importância que funcionariam como falsos motores. (NUNES, 1989, p. 39). Nesse sentido, parece ser eixo da história de Macabéa um falso motor para desencadear os dois outros que ganham mais importância. Azevedo tece considerações acerca disso ao

explicar a participação de Rodrigo na trama:

Nesse livro, o foco narrativo oscila entre contar a vida de uma nordestina e, paralelamente, comentar o processo de construção dessa narrativa. A participação de Rodrigo S. M. obstrui a história de Macabéa, transformando a narrativa em um simulacro em que a opacidade da vida de Macabéa torna impossível escrever sobre ela. As intromissões de Rodrigo, narrador-autor-personagem, sabotam o processo de elaboração da história de Macabéa, fazendo fracassar a objetividade da “materialização enfim de objeto”. (AZEVEDO, 2008, p. 82).

Nesse simulacro há uma série de dissimulações em torno da *persona* e desenvoltura de Rodrigo S. M. O fato de ser um homem e intelectual faz com que a distância e diferença com relação à personagem Macabéa, uma mulher e semianalfabeta, seja ainda maior. Além disso, há o contraste entre a hiperconsciência dele e a alienação da moça. Esse distanciamento alargado faz com que a representação de Macabéa, a partir desse olhar muito distinto, esteja mais sujeita a ser comprometida; de modo que a dificuldade para lhe captar se faça ainda mais penosa, impossível. Depois de dissimulada a distância, Rodrigo dissimula a tentativa de aproximação, que não é convincente. O excerto a seguir ilustra esse aspecto:

Agora não é confortável: para falar da moça tenho que não fazer a barba durante dias e adquirir olheiras escuras por dormir pouco, só cochilar de pura exaustão, sou um trabalhador manual. Além de vestir-me com roupa velha rasgada. Tudo isso para me pôr ao nível da nordestina. Sabendo no entanto que talvez eu tivesse que me apresentar de modo convincente às sociedades que muito reclamam de quem está neste instante mesmo batendo à máquina. (LISPECTOR, 1998, p. 20)

O personagem-autor-narrador das errâncias e miséria da moça nordestina se submete a precariedades envolvendo o descuido com o asseio e restrições, sem privações muito radicais, já que come frutas e toma vinho, além de subtrair a leitura de jornais, alimento da intelectualidade bem-informada; como se com isso conseguisse estabelecer alguma equivalência frente à pobreza herdada e contínua de Macabéa. Mas a ironia e a paródia não se encerram nisso. Em seguida, o narrador alfineta a hipocrisia da intelectualizada burguesia que requer dele a escrita engajada, ao passo que desconsideram o lugar de privilégios que ocupam.

Esse jogo de distanciar-se e se aproximar dá-se no sentido de expor os processos

frustrados na busca por captar sua personagem e dar-lhe vida. Atrela-se a isso a alternância de similitudes e discrepâncias entre o narrador e a nordestina. Rodrigo teatraliza a condição que os une. Já que sua existência está atrelada a dela, performa um espelhamento, uma possível identificação: “Vejo a nordestina se olhando ao espelho e – um rufar de tambor – no espelho aparece o meu rosto cansado e barbudo. Tanto nós nos introcamos” (LISPECTOR, 1998, p. 22). Na tentativa de procurar conhecê-la, volta para si, faz dela um prolongamento seu, deixando-a opaca, sem identidade. Ou quando se diferencia dela, a repele com designações grosseiras e agressivas: “É o seguinte: ela como uma cadela vadia era teleguiada exclusivamente por si mesma. Pois reduzia-se a si. Também eu, de fracasso em fracasso, me reduzi a mim mas pelos menos quero encontrar o mundo e seu Deus” (LISPECTOR, 1998, p. 18).

Assim, os problemas de composição da ficção, no tornar as personagens pobres e alheias uma ilusão ou uma convenção, é exposto na temática e na dimensão performática da própria linguagem no interior da trama. Sabendo ser comprometida a tentativa de representação da Macabéa, Clarice desnuda, denuncia o olhar do outro sobre ela, o olhar do escritor sobre as classes marginalizadas. Por isso, só podemos vislumbrar Macabéa, na desconstrução, no desmontar da ironia, no intervalo, na enunciação fraturada e na performance espalhafatosa de Rodrigo. Este de forma rude, jocosa expõe a desumanização de Macabéa sem a objetividade intentada por Graciliano Ramos ao representar seus personagens em *Vidas Secas* (1938). A intenção é de justamente deflagrar não somente a condição de Macabéa, mas a perspectiva do próprio narrador.

Vilma Arêas afirma que *A hora da estrela* é “um auto-retrato, sendo ao mesmo tempo uma radiografia do processo de criação” (ARÊAS, 2005, p. 76). Este autorretrato, segundo a teórica, aparece na obra em fragmentos que funcionam “como sustentação aos vários núcleos do livro. Produz quebra de ilusão e conduz a atenção do leitor à materialidade da escrita, ao modo como ela é feita” (ARÊAS, 2005, p. 76). Essas considerações, além de atestarem o caráter metalinguístico da obra e a crítica sobre a questão da representação do outro de classe de forma performática, nos encaminha para o fato de que Macabéa nos é apresentada sobretudo por *flashes*, fotografias que se justapõem a esses autorretratos que ressaltam o caráter fraturado do desenvolvimento narrativo, bem como a figura pouco visível de Macabéa, sua visibilidade de silêncio.

Macabéa é a personificação, o hipersignificado da miséria. O que se vê nela é sempre a falta: falta-lhe saúde, alimentação, lazer, inteligência, linguagem, família, amigos. Sua figuração se dá pelo signo da incomunicabilidade, desprovida de formação discursiva mínima

para a interação social. A inconsciência de si e alienação frente ao lugar que ocupa a coloca numa situação de alheamento em todas as situações em que é retratada. Assim são os retratos que nos apresenta Rodrigo S. M., e como já comentado, de forma rude. Há diversas expressões que demarcam o modo como a miséria de Macabéa e retratada por Rodrigo: “raqúitica”, “assexuada”, “insignificante”, “feia”, “cadela vadia”, “torta”, “magricela”, “idiota”. Não há um fluxo de vida que se apresente pelo desenrolar de situações, eventos; mesmo que estes nos sejam apresentados por digressões, fluxos de consciência de pensamentos dela. É sempre ele a sobrepor seus estados de alma e elucubrações, a preencher o espaço que ela ocuparia na ficção. Somente a partir do que nos diz, de breves pistas é que se pode pensar em sua existência. Esta que está espaçada pela obra por entre diversos matizes do que está em silêncio. Vilma Arêas dimensiona as significações que transpassam a narrativa de Macabéa:

Todos os outros grandes temas (incomunicabilidade, a estética da harmonia e da desarmonia, o belo e o feio, o silêncio, a definição do ser e a transcendência), ao contato com a pele ordinária de Macabéa, são metamorfoseados de maneira jocosa e perversa em coisas também ordinárias e cotidianas. O vazio da personagem, oco que ela simboliza por sua inexistência social, nadifica temas e situações (e aí estão concretizados o “neutro”, o “silêncio”, “o intervalo”). (ARÊAS, 2005,p. 80).

Se nos romances já explorados de Clarice, havia a tentativa do esvaziamento do ser para se alcançar certa essência que transcendesse a realidade das aparências falseantes do indivíduo, e por condicionante, o esvaziamento da linguagem, a valorização do não dito, para se chegar ao sentido fundamental, o silêncio fundante; em *A hora da estrela* o caminho é bem distinto. Macabéa já possui um esvaziamento do ser por uma negação compulsória, não teve o quê para depois se desligar, se abster. No caso, esse processo de desnudar-se para se conhecer beira o além do impossível. Se os outros personagens buscam uma despersonalização, uma transcendência, ou a desvinculação com a sociedade; Macabéa, opostamente, já é o retrato da desumanização e crueza mais torpe. Bem distante do drama de Martim, Joana ou G. H.; Macabéa não possui o discurso de que se poderia abrir mão. Sua grande fome também é de linguagem. Sua busca às cegas, no desnorteio, é por palavras; mas o que lhe é possível, além dos cachorros-quentes, são os excessos de linguagem inexpressivos que abarrotam o discurso, são produtos e subprodutos da sociedade massificada regida pelo capital. Exemplo disso é o fato de Macabéa colecionar recortes de anúncios de revistas,

como se fossem bens de valor cultural em termos artísticos, quando na verdade são bens de consumo, mercadorias as quais ela não tem poder de compra para consumir.

Nádia Batella Gotlib (2001) depois de resumir a fábula de Macabéa, do seu nascimento no sertão de Alagoas até o momento de sua morte em uma sarjeta da metrópole carioca, afirma que esta poderia ser a história de Macabéa. Afinal de contas, poderíamos dizer que dipõe dos elementos integrantes de uma narrativa a se articularem junto a um de seus componentes essenciais: a personagem. No entanto, como nos diz Gotlib

[...] tais fatos, embora façam parte da história de Macabéa, são insuficientes para traduzir sua história. Macabéa não é apenas resultado da soma da sequência da fatos. O que faz do romance não é bem o que acontece, mas o que circunda este acontecer. [...] Não são apenas os fatos que fazem a personagem. Há toda uma matéria narrativa que a envolve para tentar desvendá-la e atingi-la no seu âmago. (GOTLIB, 2001, p. 2).

De fato, a personagem Macabéa não se reduz à história malfadada de uma retirante nordestina imersa em uma sociedade complexa e desigual no interior da qual vive às margens. Ela é resultado de uma tensão criada no interior da trama envolvendo seu autor-narrador, Rodrigo S.M. Este que também é um personagem, conforme nos diz enquanto cria e narra a história de Macabéa, mesclando-a a narrativa de si. Somado a isso, há indícios da presença da própria Clarice no interior da obra, criando fissuras entre o ficcional e o não ficcional, e contribuindo para os efeitos que a obra produz. Benedito Nunes analisa essa relação entre Clarice as outras duas instâncias ficcionais como um jogo de identidade forjado pela escritora:

Uma outra presença que disputa com a do narrador, insinua-se nessa modalidade de fala: a presença da própria escritora [...]. Suspendendo, pois, a sua máscara pública de ficcionista acreditada ao identificar-se com S. M. – na verdade Clarice Lispector – e por intermédio dele com a própria nordestina, Macabéa – a quem se acha colocado o autor interposto –, Clarice Lispector faz-se igualmente personagem. (NUNES, 1989, p. 164).

Ao situar-se como personagem, Clarice possibilita sua inserção junto aos outros seres ficcionais em análise da obra. Nesse universo narrativo, Macabéa, em seu processo de figuração, deve ser pensada a partir da conjugação das três personas que se (con)fundem e se contrapõem em um regime de transação contínuo. Desde a dedicatória, parece-nos que a afirmação posta quase como um aforismo “todos nós somos um” (LISPECTOR, 1998, p.12)



encaminha-nos a examinar essa imbricada relação das três personas, para então pensarmos na figuração da personagem Macabéa. Como aponta Beth Brait, “Se quisermos saber alguma coisa a respeito de personagens, teremos de encarar frente a frente a construção do texto, a maneira que o autor encontrou para dar forma às suas criaturas, e aí pinçar a independência, a autonomia e a “vida” desses seres de ficção. (BRAIT, 1985, p. 11). Antônio Candido corrobora com essa assertiva ao ponderar que “a vida da personagem depende da economia do livro, da sua situação em face dos demais elementos que o constituem: outras personagens, ambiente, duração temporal, ideias” (CANDIDO, 1976, p. 75).

Nesse sentido, a proposta é esmiuçarmos a tríade Clarice-Rodrigo-Macabéa como método para pensarmos Macabéa enquanto personagem que se erige dessa conjugação, dessa relação imbricada, performatizada pelas vias da poética do silêncio e pela metalinguagem.

O estudo da personagem no campo literário passou por diversas transformações desde os postulados de Aristóteles em *Poética*. O termo *mimesis* cunhado pelo teórico recebeu por um longo período interpretações que atrelaram esse conceito à pura e simples imitação da realidade. Em decorrência desses equívocos de tradução, o personagem foi compreendido como uma cópia do ser antropomórfico a movimentar-se no espaço literário impulsionada por forças estranhas a esse espaço, na busca por reproduzir fielmente a imagem especular do mundo físico no plano ficcional.

Fernando Segolin (1999), na obra *Personagem e anti-personagem*, realiza um minucioso estudo sobre a narrativa e o personagem, no qual recupera a trajetória dessas pesquisas a partir de Aristóteles, passando pelos formalistas russos - Vladimir Propp, em especial – por autores como Kristeva, Barthes e Todorov, para então analisar obras de autores portugueses contemporâneos. Nesse percurso, Segolin demonstra as mudanças ocorridas no conceito de personagem: da personagem como cópia do ser antropomórfico, de um componente com funções definidas, até chegar ao antipersonagem, um complexo sógnico descaracterizado funcionalmente, sendo, portanto, o avesso da personagem.

Um dos marcos importantes recuperado por Segolin trata dos postulados propostos pelos formalistas russos, a partir do que um novo caminho para os estudos dos seres ficcionais é aberto. Os formalistas vão se preocupar com a literariedade, ou seja, o aspecto que confere a uma obra qualidade literária. Sobre o estudo dos personagens em específico, Segolin explica:

Para os Formalistas, a personagem, em princípio apenas um dos componentes da “fábula”, só adquire “status” de personagem literária quando submetida ao movimento construtivo da “trama”. E é a “trama” que lhe confere sua

fisionomia específica, isto é, os seres narrativos não se explicam mais em função de suas relações de semelhança com um modelo humano, mas em decorrência do tipo de relação que mantêm com os demais componentes da obra sistema. a [...] a personagem, em consequência desse novo comportamento analítico e dessa nova concepção de obra, acaba por ter definitivamente arrancada sua máscara de pessoa. (SEGOLIN, 1999, p. 32).

Dentre os formalistas, Vladimir Propp se destaca por conferir aos seres ficcionais maior espaço no campo dos estudos na literatura, sobretudo no que tange à forma intrínseca com que eles se relacionam ao texto. De acordo com Segolin, a partir de Propp, os personagens são vistos “agora única e exclusivamente do ângulo de sua funcionalidade na narrativa” (SEGOLIN, 1999, p. 33).

É relevante uma explanação acerca da pesquisa de Propp, visto que a partir dela Segolin oferece novas ramificações para o estudo do personagem. O pesquisador russo elaborou um esquema de trinta e uma funções a partir de contos de magia populares russos; sendo que cada uma dessas funções se caracteriza por um conjunto de ações que obedecem a uma rigorosa sucessividade lógica e confere o aspecto temporal, responsável pela ilusão da realidade. Esses seres narrativos, conforme estudo de Propp, por se constituírem em um feixe de ações, poderiam distanciar-se do ser antropomórfico, mas pela temporalidade dele se aproxima. A essa caracterização de personagem, Segolin denomina personagem-função.

O modelo proppiano tem sua importância por servir de base para muitos estudos posteriores que inclusive refutaram seus postulados por não abarcarem uma série de narrativas de estruturas peculiares, por vezes mais complexas. Isso se deve pelo cada vez mais latente reconhecimento do caráter fragmentário do ser, com suas contradições, descontinuidades, sua natureza misteriosa e imprevisível. Antônio Cândido traz explicações sobre o modo como se opera a busca por incorporar ao romance moderno esse indivíduo cindido:

A marcha do romance moderno (do século XVIII ao começo do século XX) foi no rumo de uma complicação crescente da psicologia das personagens, dentro da inevitável simplificação técnica imposta pela necessidade de caracterização. Ao fazer isto, nada mais fez do que desenvolver e explorar uma tendência constante do romance de todos os tempos, acentuada no período mencionado, isto é, tratar as personagens de dois modos principais: 1) como seres íntegros e facilmente delimitáveis, marcados duma vez por todas com certos traços que os caracterizam; 2) como seres complicados, que não se esgotam nos traços característicos, mas têm certos poços profundos, de onde pode jorrar a cada instante o desconhecido e o mistério”. Deste ponto de vista, poderíamos dizer que a revolução sofrida pelo romance no século XVIII consistiu numa passagem do enredo complicado com personagem simples

para o enredo simples (coerente, uno) com personagem complicada. (CANDIDO, 1976, p. 60).

Escritores como James Joyce, Marcel Proust, Virginia Woolf e Clarice Lispector exercem uma atividade narrativa que se distancia das estruturas romanescas tradicionais, e não diferente, seus personagens fogem às classificações limitantes, propostas por Propp.

Nessa esteira, cabe retomar Segolin e seu trabalho a partir do qual propõe quatro categorias de personagens, seguindo uma hierarquia de complexidade: personagem-função (alicerçado em Propp), personagem-estado, personagem-texto e antipersonagem.

A personagem do romance moderno tende a revelar seu caráter fragmentário, suas contradições, sua descentralidade e neuroses. Essas características exigem feixes funcionais também contraditórios, o que impõe um jogo opositivo que rompe com a linearidade tradicional dos agentes narrativos, além de gerar feixes de funções destemporalizadas, já que foi rompida a ordenação lógico-sucessiva de suas ações. Além disso, como não há o desencadear de ações, em que uma sucede a outra, as personagens são como planos, especializadas.

A ênfase, por outro lado, em ações modalizadas constituir-se-ia em nova possibilidade de espacialização da personagem, na medida em que a redução ou ausência de ações indicativas, passíveis, por sua natureza, de se submeterem a um ordenamento temporal, acabaria por gerar uma personagem desfuncionalizada, que quer e/ou deve fazer, que condicional e/ou preditivamente fará ou não, mas que não chega a fazer em definitivo; propondo-se como um novo ser narrativo, configurado por um espaço e não por um tempo, já que a obra, no caso, em virtude da lógica não implicaria facultada pela presença de ações virtuais, se definiria estruturalmente como um plano e não como uma linha. (SEGOLIN, 1999, p. 59).

Assim cria-se o chamado personagem-estado, em oposição ao personagem-função, haja vista que não identificamos neles ações que tenham importância para o desenrolar de uma intriga, não sendo também possível identificar na personagem-estado uma estrutura lógico-temporal. Somado a isso, a desfuncionalização dos seres narrativos também ocorre “no momento em que, no discurso narrativo, os dados atributivos e designativos passam a ser invocados na constituição do ser ficcional, privilegiando-se estes e rarefazendo-se os elementos propriamente funcionais” (SEGOLIN, 1999, p. 61). Nessa conformação, o personagem constitui-se num feixe de atributos, e não de função.

O personagem-estado se faz presente já se fazem presente em romances da corrente romântica e no Realismo. Mas são seus sucessores que suplantaram os limites dessa categoria

de personagem com novas experimentações no fazer narrativo. Clarice Lispector faz parte desse grupo de artistas que se enveredaram nesse tipo de criação. Neiva Pitta Kadota (1997), analisa a figuração das personagens clariceanas a partir dessas categorizações de Segolin, identificando nelas a configuração de personagens-estado:

a personagem [...] destemporalizando-se e anulando, assim, a sua relação com a personagem tradicional, deixando aflorar o sujeito da enunciação, o contar em detrimento do que é contado, tem-se personagem-estado. Em alguns contos de Clarice, podemos encontrar exemplos dessa personagem, mas eles surgem já em *Perto do Coração Selvagem*, com Joana, a sua primeira personagem. [...] Joana, a menina-moça que na cena do “Banho” [...] sofre um processo de transmutação e emerge da água como espantada e doce mulher [...]. Essa garota menina mulher é um puro sentir/pensar que percorre a narrativa, destemporalizando-se numa intriga que não se atualiza porque se dilui na tríade amorosa Joana-Otávio-Lídia, que apenas se insinua. (KADOTA, 1997, p. 56).

De fato, as leituras das personagens clariceanas se aproximam dessa caracterização de personagem quando consideramos o modo como são conduzidas pelo monólogo interior e o fluxo de consciência, a partir dos quais essas personagens-estado articulam-se na narrativa incorporando-se desfuncionalizadas, reduzidas a características atributivas, desvinculadas de uma temporalização.

Vale reforçar que a importância funcional do personagem – mérito dos estudos de Propp acerca do personagem-função - no desenrolar do enredo e no processo de construção do enunciado narrativo comprova-se pela transformação da narrativa decorrente das alterações introduzidas na constituição deste ser funcional. É o personagem-função que possibilitou a realização de trabalhos que remanipularam e contestaram o modelo proppiano para assim se analisar de modo não restrito as figuras ficcionais modernas.

Ainda na esteira de Segolin, outra conformação de personagem pode ser identificada a partir de sua descaracterização funcional, cuja consequência é a importância substancial atribuída ao texto. Ou seja, “ao romper com a personagem enquanto agente de uma intriga que brota do fazer relevante e lógico-temporal de tal agente, a narrativa moderna, num de seus movimentos, procura transferir para o texto a funcionalidade que os seres ficcionais perderam” (SEGOLIN, 1999, p. 83).

Trata-se do que Segolin identificou com personagem-texto. Esta acaba se confundindo com o próprio fazer textual e as ações que se conjugam a fim de traçar e revelar o comportamento de um texto. Este que passa a se comportar como palco e ator, processo e

produto de uma atitude metalinguística. Kadota identifica essa noção de personagem no conto *Laços de família* (1960), de Lispector:

No conto “Laços de família”, embora a trama textual envolva agentes capazes de desenvolver uma ação, esta não se concretiza, não ultrapassa o limite da possibilidade; são personagens estáticas, desfuncionalizadas, presas ao texto e às frases recorrentes que, em sua redundância, acabam por descaracterizá-las como agentes para revelar-se como linguagem. (KADOTA, 1997, p. 56).

Em *A hora da estrela*, o personagem Rodrigo S.M. é exemplo de uma figuração que se distancia da classificação oriunda das lições de Propp de personagem-função. São pouquíssimos os elementos textuais que possam compor Rodrigo como um feixe de funções. Sabemos que ele escreve num cubículo, certamente onde mora. Paga por uma cozinheira, tem um cão e um cavalo. Dados que não são mais que menções soltas no texto, desatreladas de ações. Não há eventos ou interações com outras pessoas no plano ficcional em que está inserido, e assim sua figuração acontece tão somente no âmbito da enunciação do romance que cria, de modo que sua existência só se materializa no plano discursivo, no processo de criação do romance que compartilha com o leitor. É no contar a história de Macabéa que ele se manifesta e por meio da qual podemos concebê-lo. O que nos leva a considerar sua aproximação da classificação de personagem-texto proposta por Segolin:

Assim, a personagem, no caso, se confunde com o próprio fazer textual e não com o fazer de um ou de vários agentes, uma vez que os predicados de ação da obra se conjugam para traçar e revelar o comportamento de um texto que se define agora como o palco e o ator, o processo e o produto de um agir metalinguístico. Estamos, pois, diante de uma personagem-texto, ou de um novo sincretismo actancial, cujo objetivo agora não é o de englobar dois ou mais actantes num só ator, mas sim o de submeter os vários atores da obra à funcionalidade básica de um texto-actante, ocupado em compor a trama e a história de seu fazer textual. (SEGOLIN, 1999, p. 85).

Rodrigo é uma voz que atravessa toda a narrativa num tempo sempre presente, ou na simples ausência dele. Descaracterizado funcionalmente, destemporalizado no jogo instaurado pela metalinguagem, Rodrigo explicita não uma simples intriga, mas o próprio tramar-se textual “enquanto linguagem que se faz e se mostra a se fazer, enquanto linguagem em ação, em pleno exercício-manifestação de sua funcionalidade” (SEGOLIN, 1999, p. 85).

Rodrigo S. M. manifesta-se apenas pela enunciação da obra, ligada ao próprio fazer textual do romance, dos processos criativos que dele exige; estando, pois, desfuncionalizado. A ações que constituem a intriga, contendo elementos espaciais, temporais estão associados a figura de Macabéa, sua personagem. Esta, por outro lado poderia ser pensada como uma personagem-função, já que é enredada em ações que vão se desencadeando no tempo e no espaço. A personagem vive no Rio de Janeiro e divide um quarto de pensão com outras três mulheres, na rua do Acre, numa região suburbana perto do cais do porto. Trabalha na rua do Lavradio, num escritório de representação de roldanas. Nesse ambiente social, suas relações se restringem à Gloria, colega de trabalho, e seu chefe, o senhor Raimundo. Ela faz passeios ao zoológico e vai ao cinema quando recebe seu pagamento. Também é possível traçar uma linha cronológica para os eventos que constituem sua vida: sua origem em alagoas, sem pais ou infância, a migração para a capital carioca, acompanhando a tia que a criara, o emprego como datilógrafa (e a ameaça de sua perda), e o arremedo de namoro com o paraibano Olímpico. Há o rompimento dessa relação, a visita à cartomante, seguida de sua morte.

Contudo, a narração desses eventos é bem genérica e fragmentária, e o leitor é levado a recolher uma série de indícios, pontas soltas, hiatos de silêncio, para então compor o conjunto em uma unidade textual. Trata-se de fragmentos sem muita substância frente a falta de agenciamento por parte da personagem. Como se essas ações atuassem sobre ela, sem que dela haja reação a gerar movimento. São ações de funcionalidade fraca, que culminam por colocar em xeque sua investidura de atuante. Trata-se de ações inessenciais “que a descaracterizam como motor de uma intriga e a imobilizam na redundância rotineira de ações menores” (SEGOLIN, 1999, p. 82). Essas observações nos encaminham a constatar que Macabéa figura-se como uma personagem-estado. Contudo, Macabéa é criada por Rodrigo como alguém cuja exploração psíquica, de sondagem interior é inviável, um aspecto relevante para a figuração de personagens-estado, devido à natureza a ela atribuída. Isso nos leva a crer que é a interligação desses dois entes ficcionais que possibilita essa configuração na narrativa. Macabéa carrega traços de personagem-estado devido as inserções sobre ela que marcadamente pertencem a Rodrigo, mas se conjugam a ela. Assim, nos momentos em que há abstrações de cunho reflexivo, de exploração do íntimo da personagem, temos a presença de Rodrigo intermediando, mesclando, confundindo percepções dela com as dele. Análise que confirma a tese de que a personagem Macabéa precisa ser concebida numa conjugação com Rodrigo. Por outro lado, como afirma Sá, “nela (Macabéa), como personagem, a narrativa recupera funcionalidade e espacialidade. O narrador inexistente sem a personagem; e também Clarice Lispector?” (SÁ, 1993, p. 246).

No entanto, para além dessas constatações sobre a imbricação desses seres intercambiantes, no que tange aos aspectos internos da tessitura da obra acerca dos estudos sobre personagens, propomos uma análise da tríade Clarice-Rodrigo-Macabéa a partir de três perspectivas. Cada uma delas nos fornecerá uma percepção distinta sobre o todo e sobre quem é Macabéa. Uma personagem que nos seus excessos de nada recebeu tantas interpretações, parecendo ser tantas em uma. E na verdade é.

### 1.2.1. Somos três em um: Clarice e Rodrigo

Como já mencionado anteriormente, a figuração de Macabéa passa por um processo de constituição atrelado à relação identitária que se dá entre Clarice e Rodrigo, instaurada no texto narrativo. Pensar Macabéa requer que se pense essa relação entre a escritora e criadora que se fez personagem na tessitura do texto e sua criatura Rodrigo S.M. personagem a quem ela deu as vezes de autor e narrador de sua obra, tornada também obra dele.

De forma explícita, já na dedicatória da obra, Clarice inicia uma disputa com o narrador Rodrigo e se faz presente: “Dedicatória do Autor (na verdade Clarice Lispector)” (LISPECTOR, 1998, p. 9). Também se faz evidente a correspondência de ambos na equivalência do que foi dito por Clarice em entrevista para a TV Cultura, realizada em fevereiro de 1977, antes da publicação de *A hora da estrela* (1977) e o que é dito por Rodrigo S.M. no excerto: “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” (LISPECTOR, 1998, p. 9). Diante da pergunta sobre como surgiu a ideia de sua personagem e a trama que a envolve, se foi dentro de si mesma, Clarice declara algo similar ao dito por Rodrigo: Além de ter sido criada no Nordeste, em passeio pela feira dos nordestinos, em São Cristóvão, na cidade do Rio de Janeiro, ela diz ter fispado o ar meio perdido do nordestino, a partir do que começou a nascer a ideia. Em outro momento da entrevista, Clarice é enfática ao afirmar que nunca assumiu a carreira de escritora, não sendo uma profissional, somente uma amadora que só escreve o que quer. Afirmação que também faz ressonância com o afirmado pelo narrador:

Transgredir, porém, os meus próprios limites me fascinou de repente. E foi quando pensei em escrever sobre a realidade, já que essa me ultrapassa.

Qualquer que seja o que quer dizer “realidade”. [...]. **Mas acontece que só escrevo o que quero, não sou um profissional** – e preciso falar dessa nordestina senão sufoco. Ela me acusa e o meio de me defender é escrever sobre ela. (LISPECTOR, 1998, p. 17, grifos nossos).

Além da relação que o trecho em negrito já ilustrou, o fragmento também reitera, pela voz do narrador Rodrigo, o aspecto do estilo de Clarice sobre o qual aqui já comentamos: não produzia a literatura chamada engajada. A temática dos problemas sociais não ganhava foros em sua escritura. Como aponta Sá:

Clarice não cedeu nem à moda da literatura engajada. Sentia muito, lamentava mesmo, mas não sabia escrever sobre o óbvio, que descobrira desde menina nos mocambos do Recife: a injustiça social. Muita crítica consome indigentes esforços para enfileirar a ficção clariceana a favor de suas reivindicações. Mas a sua escritura humildemente lhe escapa. (SÁ, 1979, p. 256).

Nesse sentido, pela voz que é conferida ao narrador Rodrigo, o desejo de transgredir tais limites, de tratar dessa realidade cuja objetividade é relativizada no trecho, são encarnados na figura desse personagem escritor. Rodrigo, em sua performance ambivalente, elenca a ideia do fascínio como uma motivação íntima, para em seguida afirmar que há uma acusação ao escritor letrado que não se dispõe a tratar da realidade de injustiças. E de onde vem a acusação? Da posição de privilégios frente à vastidão de pessoas em situação de pobreza insuperável? Da crítica literária, que vê na literatura um instrumento de denúncia e militância? De setores da sociedade que requerem dos intelectuais, por sua consciência e alcance discursivo, posicionamento e atitude política? Fato é que essa demanda se insinua na enunciação de Rodrigo e estão em consonância com as inquietações da escritora. Nádia Battella Gotlib endossa tal percepção:

Esse romance, que poderia ser considerado uma versão dos anos 1970 do “romance nordestino” de longa tradição na literatura brasileira desde sobretudo os anos 1930, não se detém apenas na indignação e lucidez crítica, um tanto perplexa e comovida, é bem verdade, perante a situação de injustiça social a que a nordestina é relegada como objeto de cultura. Vai mais além, porque se volta para uma perquirição também contra si mesma, questionando a função e o papel do intelectual que se dispõe a representar este extrato cultural; para isso, tem de enfrentar a disparidade de condições de classe (e aí repousaria a conseqüente coragem? Ou ousadia? Ou talvez orgulho? Ao se



defrontar com uma difícil verdade: a de que usa o pobre como objeto de estudo. (GOTLIB, 2017, p. 188).

Assim, para além de marcas mais diretas e facilmente observáveis dessa interligação entre a escritora e seu personagem - também um escritor - esse ser duplo chama atenção para o jogo de máscaras que é inerente a toda ficção, mas que na obra ganha relevo por se constituir em forma narrativa, e é explicitado pelos constantes deslocamentos que se verificam nas contradições, na ironia, no velar e desvelar.

Como já exposto, o tema que se evidencia em *A hora da estrela* é a dificuldade ou impossibilidade de representar a experiência alheia, mais especificamente, a do sujeito marginalizado. Rodrigo S. M. nos conta a história de como ele, escritor, cria Macabéa e como o trabalho da escrita do romance acontece, tratando constantemente de sua dificuldade em lidar com as palavras e figurar sua personagem, sendo ela tão alheia e impossível de se captar. Vale acrescentar que esse escritor, enquanto narrador, apresenta-se ao leitor também como personagem, desnudando sua condição de figura fictícia e, por consequência, denuncia também sua *persona* criadora, Clarice Lispector.

Já se sabe que as histórias se entrecruzam, os três eixos que compõem a trama, bem como os papéis que envolvem uma ficção, formam um amálgama, numa relação cuja dissociação precisa estar sob rasura, pois é dessa conjunção que esse projeto ficcional de Lispector ganha coerência e vigor. Desse modo, os recortes propostos a partir da tríade Clarice-Rodrigo-Macabéa servem apenas para que se possa vislumbrar diferentes perspectivas de análise. Analisemos, pois, o que se pode pensar sobre a relação Clarice e Rodrigo, ambos escritores, criadora e criatura, atrelados ao exercício da palavra e ao drama da criação ficcional, da representação do marginalizado.

Para relacionarmos ambos, lembremos que Rodrigo é uma criação de Clarice e como tal exercerá certos papéis nos propósitos narrativos. A partir desses papéis é possível observar que Clarice utiliza de seu autor interposto, narrador e personagem S. M., ora como instrumento de projeções de si, ora como artifício para deflagrar a problemática do escritor burguês que acredita ser capaz de comunicar o outro, de representar o marginalizado com legitimidade sem apagá-lo, sem deturpá-lo; desdobrando-se na crítica ao intelectual que canoniza saberes e o fazer literário, determinando valores e verdades a partir do ponto de vista da dominação.

Vale recuperar o contexto de produção e recepção da obra, que se dá na década de 1970, período de ditadura militar em que o debate sobre o lugar e a função do escritor se acirram pelo fato de se demandar da literatura engajamento. E a despeito de grande parte da produção do

período, empenhada em um projeto de engendrar uma ficção comprometida com a realidade brasileira; com *A hora da estrela*, Clarice problematiza a literatura realista, lançando mão da ironia como instância discursiva desconstrutora. Sobre as urgências para a produção de uma literatura realista comprometida com o que se determinou como verdade naquele período, Heloísa Buarque de Holanda comenta

Cresce por toda parte o desejo aguçado do testemunho, do documento, da exposição da realidade brasileira, o que, de certa forma, promove uma quase insatisfação com a narrativa literária. O discurso jornalístico, como técnica de referir-se ao fato, de oferecer para o leitor a realidade imediata, os esquemas de linguagem mais próprios para se dizer as urgentes verdades da história recente do país parecem agora uma saída para a literatura. (HOLANDA, 2005, p. 119).

Gotlib chama a atenção para o caráter ambíguo do intelectual que Clarice expõe pela ironia através da figura de Rodrigo S. M.

A capacidade desmistificadora de Clarice, com sutil e perversa ironia, alerta para a atitude ambígua – e por vezes pérfidas – do intelectual brasileiro, cuja força de gravitação reside no trabalho por vezes humilde e cheio de boas intenções, mas, por razões quem sabe de contexto social, marcado, por vezes involuntariamente, pela sua inevitável prepotência competente. (GOTLIB, 2017, p. 188).

Essa desmistificação pela veia irônica não acontece apenas na dicotomia intelectual-burguês-sujeito/ignorante-pobre-objeto. Ela também acontece na relação escritor/escritora, e a escolha de um autor e narrador masculino é uma decisão de muitos alcances. A começar porque ilustra a vasta predominância de homens como narradores, o que evidencia esse lugar de fala privilegiado, bem como a predominância deles na formação do discurso historiográfico. A voz do homem e intelectual Rodrigo permite que, pela ironia, o discurso masculino hegemônico seja exposto em confronto com a própria figura insinuada de Clarice. No excerto “eu também não faço a menor falta, e até o que escrevo um outro escreveria. Um outro escritor, sim, mas teria que ser homem porque escritora mulher pode lacrimejar piegas” (LISPECTOR, 1998, p. 14), pela voz de Rodrigo, é exposto um discurso histórica e socialmente construído, gerador de um sistema de dominação a estabelecer os padrões de feminilidade e masculinidade e determinar as posições sociais ocupadas por homens e mulheres.

Marcadamente, na história da literatura coube aos homens o papel de serem porta-vozes da arte da palavra, detentores da racionalidade e inteligência apurada para o desenvolvimento de tal prática. As mulheres, localizadas em realidades tão restritas e por sua natureza dada ao sentimentalismo, não teriam domínio da matéria ou a percepção necessária para o exercício literário, sobretudo se no conteúdo estão envolvidas questões de cunho social e político. Por outro lado, foram as mulheres frequentemente objetos narrados, desprovidas do lugar de sujeitos do discurso, de sua história. Gotlib discorre sobre esse espaço historicamente (não) ocupado pela mulher no sistema literário a não ser como objeto representado.

A condição de subordinação da mulher brasileira, numa sociedade patriarcal de passado colonial, tal como noutros países da América latina colonizados por europeus, deixou as suas marcas. Talvez a mais evidente delas seja a do silêncio e a de uma ausência, notada tanto no cenário público da vida cultural literária, quanto no registro das histórias da nossa literatura. (GOTLIB, 2003, p. 21).

E assim que, Rodrigo, forjado numa sociedade heteronormativa, acredita ter um escritor e não uma escritora mais credibilidade e competência para falar de uma outra mulher em situação de marginalização. Desse modo, Clarice expõe o preconceito contra a mulher e a escrita feminina por intermédio do discurso de Rodrigo S.M.

O passeio pelo conjunto da obra de Clarice, como sabido, atesta que seu interesse e estilo sempre estiveram vinculados à sondagem do universo íntimo de suas personagens, das quais o âmbito social é tratado como extensão das relações individuais pertencentes ao extrato pequeno burguês de que fazem parte. Suas personagens, em sua maioria femininas, estão conformadas e confortavelmente enclausuradas à rotina burguesa, universo do qual a presença do outro social por vezes passava pouco notado ante o protagonismo dos personagens das classes médias. A vivência da protagonista clariceana é a da mulher ocidental de classe média, presa a conflitos específicos do seu sexo e de sua classe. Seguindo a tendência do romance moderno, a escritora privilegia, além das inovações da forma, as questões que envolvem o sujeito cindido e seu universo conflituoso, restando em segundo plano a natureza coletiva dos indivíduos. Uma construção estética que abarque essa proposta, tendo como figura em foco o marginalizado, tão alheio às experiências do universo da escritora, constitui-se a questão sem resposta, um gargalo que Clarice procura resolver ao dar forma às inquietações de Rodrigo. Desse modo, em *A hora da estrela*, Lispector confabula seu drama ante o desafio de abordar com segurança aspectos da subjetividade de outra classe através do narrador S. M. E nesse sentido dá-se sua projeção, a

aproximação entre a escritora Clarice e seu narrador-personagem Rodrigo, em tensão com a figuração da personagem Macabéa. “Porque aqui (a hora da estrela) não se trata só da mulher, mulher burguesa, como quase todas as mulheres de sua ficção. Trata-se da mulher burguesa no confronto com a mulher nordestina pobre. A mulher instruída diante da mulher sem instrução. A que tem diante da que não tem” (GOTLIB, 2017, p. 185).

Assim, dentre os múltiplos deslocamentos que se perfazem na obra, nas inter-relações que constituem o jogo de identidades entre a escritora, autor-narrador-personagem e Macabéa, é possível identificar sob quais condições Clarice e Rodrigo são pares em confronto com a miséria de Macabéa. O drama encenado pelo autor-narrador Rodrigo na busca pela invenção de Macabéa é também o drama de Clarice. E nesse sentido o outro drama já conhecido, o da linguagem, também é enredado na trama; as dificuldades de capturar a linguagem que seja capaz de traduzir essa existência alheia tornam-se parte do conflito, da matéria a ser narrada. É por meio da figuração e pela performance de Rodrigo S. M. que essa dificuldade de mergulhar na introspecção da nordestina e fisgar sua essência pela palavra, movimento tão caro para a escritora que se interessa pelo “coser por dentro”, será ficcionalizada. Roberto Corrêa dos Santos apresenta de forma louvável essa relação inequívoca da escritora Clarice com sua obra *A hora da estrela*:

[...] expõe-se como testemunho ficcional não apenas da vida das personagens ali contidas, mas, diga-se de modo cru, da própria vida da escritora Clarice, desenhada nessa espécie particular, e raríssima, de autobiografia imaginária e literária. Egografia do escritor, de sua atividade, de suas dúvidas, de seu modo de produzir, de sua relação com a literatura. Encontram-se, em gestos de esgrima e de análise, um certo eu e uma certa arte. O duelo e o compromisso, o suor por entender o que se faz quando se faz, as razões – sempre impalpáveis do que se tenha à frente, sendo e a realizar. Uma biografia a mover-se não pela exposição da minúcia dos acontecimentos diários, nem pelo exibicionismo da história pessoal e privada, e sim pelo esforço por percorrer a fragilidade daquele-que-escreve face à força de um trabalho, aquele, o da arte-da-letra, tão, tão extremamente duro – o de tornar-se pois vigorosa escritura – que põe em luta as íntimas necessidades de um quem (uma existência, uma constelação de devires, pedaços e somas de destinos) e o áspero exercício da alteridade: o outro, o outro, outro – seus rostos mutantes. (SANTOS, 2007, p. 1).

Clarice assim se desenha, transfigura-se em palavras, na forma e no conteúdo de sua obra, sendo esse autor interposto peça-chave para suas intenções. Pela encenação de Rodrigo que também haverá os questionamentos sobre a capacidade e o (in)sucesso de representação do

marginalizado pela literatura, o papel do escritor, do letrado frente às injustiças na sociedade de seu tempo. Essa discussão é tematizada e dá sustentação a todo o texto; desde a dedicatória, passando pela construção dos treze títulos, atravessando e se acumulando pelas páginas do livro. São fragmentos entre fragmentos de desabafos e afirmações, por vezes em tom reflexivo, sobre o fazer literário, o ofício do escritor, o uso da palavra como matéria de expressão, a partir dos quais Rodrigo enxerta seu romance de fatos ralos, lido na hora mesma em que é escrito. Os excertos que serão a seguir analisados estão numa sequência conforme o desenvolvimento da trama, apontando para a mudança de postura de Rodrigo no processo de criação de seu romance no que diz respeito ao estilo literário que irá adotar.

E o que escrevo é uma névoa úmida. As palavras são sons transfundidos de sombras que se entrecruzam desiguais, estalactites, renda, música transfigurada de órgão. Mal ousa clamar palavras a essa rede vibrante e rica, mórbida e obscura tendo como contratomo o baixo grosso da dor. [...] Juro que este livro é feito sem palavras. É uma fotografia muda. Este livro é um silêncio. (LISPECTOR, 1998, p. 16-17).

O excerto faz referência a um fazer literário essencialmente poético, mais atento às capacidades expressivas da palavra não pelo seu caráter de comunicar o real, mas como matéria-prima da arte. A sequência de metáforas alude a formas de percepção por vias sensitivas como o som, a música, a visão, o tato; a reforçar a limitação da palavra para expressar o que está por trás e para além do que os discursos e a racionalidade são capazes. Há ainda a alusão à música, como uma arte que não serve ao espelhamento do real. A referência a diversos artistas da música na dedicatória reforça essa ideia.

“É que de repente o figurativo me fascinou: crio a ação humana e estremeço. Também quero o figurativo assim como um pintor que só pintasse cores abstratas quisesse mostrar que o fazia por gosto, e não por não saber desenhar” (LISPECTOR, 1998, p. 22). Nesse excerto, o narrador afirma, de forma irônica, o apreço repentino pela arte figurativa aludindo à literatura que valoriza a ação, o enredo robusto de encadeamento de fatos que remetem à realidade direta. Estilo valorizado naquele período, em detrimento do estilo de Clarice, mais ligado à experimentação da palavra, à forma abstrata. Rodrigo ainda afirma ter se apaixonado “por fatos sem literatura” (LISPECTOR, 1998, p. 16), o que pode apontar para uma crítica àquela produção que, muito preocupada com o relato dos fatos, com a apreensão da realidade, deixam em segundo plano o trabalho estético com a palavra, a criação artística propriamente dita.

Se a princípio Rodrigo mostra-se interessado na linguagem figurativa, à guisa da literatura realista do período, em prol do registro das problemáticas sociais; num segundo momento, já em meio ao enredo que tange à vida de Macabéa, de forma abrupta, demonstra seu dissabor e escárnio por esse fazer literário: “Estou absolutamente cansado de literatura; só a mudez me faz companhia” (LISPECTOR, 1998, p. 70); “(Como é chato lidar com fatos, o cotidiano me aniquila, estou com preguiça de escrever esta história que é um desabafo apenas. [...])”. (LISPECTOR, 1998, p. 72); “(Vejo que não dá para aprofundar esta história. Descrever me cansa.)” (LISPECTOR, 1998, p. 72); “(Ah que história banal, mal agüento escrevê-la.)” (LISPECTOR, 1998, p. 66). Assim, por meio da encenação desse autor interposto, Clarice criticamente aponta para um determinado fazer literário difundido, ditado na literatura brasileira e consentido pela crítica, com o qual não se filiou, por se afastar da sua maneira de conceber e fazer ficção. Aspecto que se dilui no romance de Rodrigo enquanto forma e temática, pelo viés da ironia.

Clarice imputa ao narrador sua latente consciência de que fala de um lugar social diferente do de sua personagem. E essa consciência configura-se na temática, no plano da enunciação e sobremaneira, na estruturação formal do romance. E diante da perspectiva dessa equivalência entre esses dois escritores (a real e o fictício), Macabéa constitui-se como um pretexto, pois a problemática concentra-se não na personagem marginalizada, mas na representação que lhe é conferida e na forma como acontece. É a representação e quem a realiza que são colocados em palco. Nessa perspectiva, o que se observa é a individuação do personagem Rodrigo sendo forjada a partir do confronto que se instaura frente a um anseio, o processo de constituição de sua personagem, uma figura marginalizada, de modo que Macabéa só pode ser vislumbrada como representação de uma coletividade. Sua individuação é um porvir, uma busca que não se concretiza.

Macabéa sendo nordestina, compõe um estrato social que muito foi representado pela literatura brasileira, em especial, pelos escritores da Geração de 30, período em que a literatura regional, sentidamente a da região Nordeste do país, dedicou-se a retratar a miséria, o quadro de desigualdades e injustiças que assolaram a população brasileira dessa região. Nesse sentido, a percepção de Macabéa enquanto um ser coletivo é reforçada por menções a essa literatura em *A hora da estrela*. Por meio de retratos postos de forma descontínua e fragmentária, o recurso da intertextualidade, o diálogo com elementos dessas narrativas reforça o caráter de Macabéa enquanto retrato de uma coletividade alegorizada. Uma alegoria não do nordestino em si, mas do personagem nordestino. Procedimento que confirma o recurso da metalinguagem em

funcionamento no cerne da obra em estudo. Assim, essa literatura que pretendeu abordar a condição do desvalido nordestino é também encenada.

Essa encenação produz diferentes efeitos. Vilma Arêas (2005) trata desse diálogo com obras da corrente literária de 30 ao situar *A hora da estrela* como uma espécie de continuação de *Vidas secas* (1938). A saga do emigrante nordestino a caminho da metrópole:

Não deixa de ser curioso que Clarice comece sua história no momento em que Graciliano, quatro décadas antes, em *Vidas secas*, finalizara a sua, com personagens rumo à cidade grande. “Chegariam a uma terra desconhecida e civilizada, ficariam presos nela”, diz o texto, e é isso que Clarice nos mostra com sua retirante alagoana. (ARÊAS, 2005, p. 75).

A análise da pesquisadora remete a oposições como a província e a metrópole, a cultura popular e a massificada pela dinâmica capitalista, problematizando o modo como o retirante é engolfado por aquele espaço reificado, sua memória e cultura. Arêas realiza comparações com outras obras dessa literatura que explora a cultura popular nordestina e a condição de pária social:

A hora da estrela deixa entrever traços do que poderia ser um “Auto de Natal alagoano”, à semelhança de “Morte e vida severina”, “Auto de Natal pernambucano”, de João Cabral de Melo Neto. Em ambas as obras, podemos discernir a forma ao mesmo tempo comovedora e irônica de que se reveste o núcleo primitivo do pastoril ou auto de Natal, isto é, a viagem simbólica dos pastores da Natividade guiados pela estrela de Belém, à qual se agregam episódios às vezes sem ligação com o tema básico. (ARÊAS, 2005, p. 76).

Arêas pondera que tanto *Morte Vida Severina* (1955) como *A hora da estrela* dão relevo à temática da morte, sendo esta, segundo o narrador Rodrigo, sua personagem predileta. Nessas obras, a trajetória de seus personagens os caminha para a morte, destino do qual buscaram fugir inutilmente, o que ironicamente contrapõe-se ao caminho em direção à luz, à redenção, retratado nos Autos pastoris. Arêas acrescenta que em Clarice “a ‘estrela’ não simboliza a vida, como no pastoril, e sim a própria hora da morte, entretanto referida concretamente a ela mesma, ao momento que vivia” (ARÊAS, 2005, p. 76). A lembrança do escritor João Cabral de Melo Neto também é acionada na vontade manifesta de Rodrigo de conferir um trato com a palavra enxuta e simples, desprovida de artificialismos, redundâncias e preciosismos. A metáfora da palavra como pedra é uma constância na poética do pernambucano, e Rodrigo recupera essa

simbologia da palavra seca e essencial, palavras como pedras, a fim de explicitar essas referências muito mais do que as pôr em prática: “Não, não é fácil escrever. É duro como quebrar rochas” (LISPECTOR, 1998, p. 19); “Estou me interessando terrivelmente por fatos: fatos são pedras duras. Não há como fugir” (LISPECTOR, 1998, p. 71).

A obra *Os sertões* (1902), de Euclides da Cunha, também é referida no texto a partir de sua frase mais conhecida “O sertanejo é, antes de tudo, um forte”. Rodrigo a ressignifica, a desloca, a partir de sua reescrita “O sertanejo é antes de tudo um paciente” (LISPECTOR, 1998, p. 66); como uma espécie de conclusão depois de um trecho extenso em que esmiúça os modos de ser e sobreviver de Olímpico.

Importante mencionar também o diálogo estabelecido com a literatura de Cordel, cuja referência se principia em um dos títulos: “História lacrimogênica de cordel” e reitera essa relação no excerto “(Eu bem avisei que era literatura de cordel, embora eu me recuse a ter qualquer piedade)” (LISPECTOR, 1998, p. 33). Os parênteses que apartam o trecho indicam uma das tantas pausas para que o narrador teça um comentário a parte, acerca do que diz sobre Macabéa. O excerto que leva o narrador a advertida menção ao cordel dá-se pelo fato de ele relatar sobre circunstância em que Macabéa é invadida por memórias fantasmagóricas de brincadeiras de rodas que não brincou, de uma infância não vivida em terras alagoanas. Além do cordel, outros elementos da cultura popular estão espalhados pelo texto, pelo uso de inúmeros provérbios e ditados populares de que Rodrigo se apropria para compor um cenário de múltiplas vozes: “que é que você me pede chorando que eu não lhe dê cantando” (LISPECTOR, 1998, p. 27); “Soprar depois de morder?” (LISPECTOR, 1998, p. 66); “Sim, quem espera sempre alcança” (LISPECTOR, 1998, p. 38); “Um meio de não obter é não procurar, um meio de ter é o de não pedir” (LISPECTOR, 1998, p. 14). Como aponta Gotlib, *A hora da estrela* contempla “diferentes vozes, de diferentes lugares, numa mistura também descentrada, sem o poder de centro classificador e hierárquico” (GOTLIB, 2001, p. 21). Cabe observar que o cordel, com suas raízes populares e de manifestação espontânea, estabelece um importante contraponto a obras como *Os sertões*, parte de uma literatura sistematizada pelos cânones: no Cordel, o Nordeste fala de si, não é falado por outrem.

É possível pensar que essa incursão por obras literárias que tematizaram a realidade do nordestino toca na empreitada de escritores que buscaram representar o Nordeste e sua gente em constante luta pela sobrevivência, representando uma coletividade à mercê das mesmas condições sócio-históricas. Uma coletividade por vezes problemática, pois tende a realizar associações simplistas, como a do Nordeste à regionalidade, ao folclore, a formas de exterioridade sem diferença, sem distância. Esse itinerário também ilustra a busca do escritor



Rodrigo por representações de nordestinidade das quais pudesse retirar elementos para figuração de sua nordestina alagoana. Além disso, com esse procedimento, a obra acaba por explicitar, na forma da narrativa, o processo de construção do romance em criação.

Mas e quanto a Macabéa? A mulher, retirante, nordestina, datilógrafa, vinda de Alagoas com a tia, seu elo familiar e de origens, que depois de falecida a levou a viver com outras mulheres num quanto de pensão? Sem família ou amigos numa metrópole em meio a tantas individualidades. Como chegar a sua individualidade para além das representações a gerar estereótipos e estigmatizações? Como dar a essa personagem contornos particulares e imprimir nela uma subjetividade autêntica? Esse impasse é então representado, performatizado na obra.

Assim, sob certa perspectiva, quando pensamos na relação que se pode estabelecer no binômio Clarice/Rodrigo frente ao drama da representação, o papel do intelectual e das impossibilidades de imprimir autenticidade e oferecer voz a uma mulher de alagoas, forjada na miséria, mas constituída de subjetividade, como prevê o romance moderno e o estilo clariceano de abordagem, Macabéa constitui-se como um pretexto, uma essência pré-discursiva. Sob certa perspectiva, uma alegoria, não do nordestino, mas do personagem nordestino, já muito representado pelo escritor letrado da literatura brasileira. Nas palavras de Eduardo Portella (2017) “A moça alagoana é um substantivo coletivo. A perda, o vazio, o oco são instâncias metafóricas de interdição histórica” (PORTELLA, 2017, p. 212).

Pensando Macabéa enquanto pretexto para encenação de questões atreladas à representação do outro marginalizado, prepondera dela a representação de uma coletividade, por vezes estigmatizada, ou instrumento para a realização de uma literatura que pretendeu engajamento quanto a intenção de ofertar voz e lugar ao marginalizado. Rodrigo ilustra essa estigmatização no Nordeste e do nordestino, conforme endossa Ítalo Moriconi: “Rodrigo S. M. repete clichês do discurso do preconceito racial e social contra os nordestinos (sujeira, doença, inconsciência), levando suas descrições ao extremo do clownesco, como parte do esforço de evitar uma identificação demagógica e artificial com Macabéa” (MORICONI, 2003, p. 725).

Nesse sentido, enquanto personagem, Macabéa passa a representar uma coletividade, com os riscos de não receber contornos que venham a destacar traços distintos de uma individualidade. Mas dentro da temática metalinguística que pretende problematizar essas representações, a figuração da personagem Macabéa torna-se alegoria de personagens nordestinos retratados nas obras literárias. Essa é uma constatação possível quando consideramos os diversos elementos recuperados dessas narrativas em fragmentos de retratos mesclados à figuração da personagem pelo Rodrigo.

### 1.2.2. Somos três em um: Rodrigo e Macabéa

Se na obra a personagem Macabéa só pode ser pensada em sua relação com seu narrador Rodrigo, o personagem e autor Rodrigo somente constitui-se em sua relação com seu romance e sua protagonista. Isso se confirma porque a obra apresenta o processo de criação da história, no qual criador e criatura estão inevitavelmente associados. O que implica saber que sua condição de personagem e autor faz dele um narrador suspeito, ou seja, a narração é necessariamente parcial. Além disso, sendo a obra o discorrer sobre o processo criador, evidencia-se que a personagem Macabéa ganha sua materialidade ficcional impregnada de subjetividade de seu autor. Do mesmo modo que este se revela tanto mais oferece contornos à matéria narrada.

Essa relação imbricada entre Rodrigo e Macabéa é estabelecida já na estrutura da obra na mistura dos dois planos ficcionais: o do Rodrigo criando seu romance, e o da história da protagonista nordestina. Tal configuração faz com que os papéis de narrador, autor, personagem se confundam, assim como também em sua relação com sua criação, a personagem Macabéa. A construção é difusa devido a essa mistura de planos ficcionais e pelo fato de o narrador Rodrigo disputar constantemente o protagonismo com Macabéa. Apesar de ser a história da alagoana dotada de referencialidade, temporalidade e espacialidade, sua história é desprovida de conflitos que dão escopo a uma narrativa. Suas desventuras, como a ameaça da perda do emprego, o fim do namoro, a traição de Glória, além da atitude de escárnio de que é alvo sempre, são parte constitutivas de uma vida desde sempre determinadas por negações de toda ordem, de uma miséria que integralmente compõe sua existência. Há na verdade uma desdramatização da história de Macabéa, ao passo que é dramatizada a mediação instaurada pelo narrador Rodrigo. O conflito que recebe relevo em *A hora da estrela* diz respeito ao processo de construção do romance, mais especificamente, trata-se do processo tortuoso envolvendo a invenção de Macabéa que Rodrigo explicita enquanto escreve.

Essa dramatização do plano metalinguístico da obra, envolvendo os preâmbulos narrativos do personagem-narrador angariam ares de encenação teatral. Seu discurso é teatralizado, reforçando a percepção de que Rodrigo representa um papel; seu caráter de personagem é reforçado; um recurso que poderia ser útil para se por suas considerações sob suspeita; ou ainda, para gerar uma eloquência um tanto quanto forçada. Fato é que algumas passagens confirmam essa interpretação: “Esqueci de dizer que tudo o que estou agora escrevendo é acompanhado pelo rufar enfático de um tambor batido por um soldado. No

instante mesmo em que eu começar a história – de súbito cessará o tambor” (LISPECTOR, 1998, p. 22); “Ou não sou um escritor? Na verdade, sou mais ator porque, com apenas um modo de pontuar, faço malabarismos de entonação, obrigo o respirar alheio a me acompanhar o texto” (LISPECTOR, 1998, p. 23). Esse recurso chama atenção para o processo da escritura, promove a tentativa de desviar-se de Macabéa e de sua história, insistentemente adiada.

O narrador ainda esclarece que se trata de uma “história verdadeira, embora inventada” (LISPECTOR, 1998, p. 12), o que expõe o fato de ser uma fabulação que substitui a história de outrem, marcando o espaço de domínio discursivo daquele que fala (enquanto sujeito) sobre quem se fala (enquanto objeto), desnudando a distância preexistente entre essas realidades. A problemática assim exposta diz respeito aos lugares sociais nos quais estão implicadas relações de poder e posições de privilégio: trata-se de um autor, homem, letrado, burguês, no papel de criar uma personagem, mulher, semianalfabeta, marginalizada. Desse modo, corporifica-se uma mediação que se erige questionável e contraditória; e o narrador Rodrigo, com sua loquacidade pouco convincente, antes de conseguir avivar sua personagem, oferece-nos os contornos de sua própria personalidade.

Rodrigo descreve Macabéa como sendo feia, “nunca se viu nua porque tinha vergonha. Vergonha por pudor ou por ser feia?” (LISPECTOR, 1998, p. 22); suja, “Ela toda era um pouco encardida pois raramente se lavava” (LISPECTOR, 1998, p. 27); incompetente, “ela era incompetente. Incompetente para a vida” (LISPECTOR, 1998, p. 24); incapaz de pensar, inclusive sobre si mesma, “Pensar era tão difícil, ela não sabia de que jeito se pensava” (LISPECTOR, 1998, p. 54). Trata-se de uma série de atributos negativos indicando a presença de preconceitos, que se somam a certa superioridade condescendente em tom paternal, “Ah pudesse eu pegar Macabéa, dar-lhe um bom banho, um prato de sopa um beijo na testa enquanto a cobria com um cobertor. E fazer que quando ela acordasse encontrasse simplesmente o grande luxo de viver” (LISPECTOR, 1998, p. 59). Atrelado a esses aspectos, Rodrigo apresenta o sentimento de missão, do dever de resgatar do anonimato a pária social a partir de sua representação pela literatura, “só acabarei esta história difícil quando eu ficar exausto da luta, não sou um desertor” (LISPECTOR, 1998, p. 32).

Assim, pela voz desse narrador, antes de haver o retrato de uma jovem retirante nordestina marginalizada, nos são oferecidas as implicações decorrentes da produção do discurso e de um fazer intelectual do letrado, burguês, que mesmo munido do compromisso de oferecer o grito aos desvalidos injustiçados pelas condições sociais brasileiras, inevitavelmente deixa entrever uma formação discursiva herdada de uma elite que se erigiu pela exploração

escravocrata a sistematicamente manter o abismo entre a população pobre e as classes privilegiadas.

Clarice cria esse espaço de poder para então desestabilizá-lo por meio desse narrador-personagem frente à figura desvalida e opaca da personagem Macabéa. Em seu estudo sobre narrador partindo do romance *O homem do subterrâneo* (1864) de Fiódor Dostoiévski, Robert Stam (2008) postula os chamados “narradores não confiáveis”, um recurso muito utilizado por romancistas modernos. Stam pondera que “o desafio de ler uma narração não confiável consiste em deslindar as inconsistências e neuroses do narrador, penetrando o véu com que os narradores encobrem seus vícios (ou até virtudes)” (STAM, 2008, p. 253). Este é justamente o crivo analítico a que o leitor é instigado a realizar na leitura do narrador Rodrigo S. M., que inclusive é apontado pelo pesquisador Stam numa fileira de exemplos de narradores não confiáveis:

A novela de Dostoievsky fornece o modelo para uma importante corrente da ficção modernista, na qual a história é contada por um narrador autoconsciente, atormentado e pouco confiável. Se consideramos os narradores de *Doutor Fausto*, de Thomas Mann; *Os falsos moedeiros*, de Gide; *Ponto e contraponto*, de Huxley; *A náusea*, de Sartre; *O estrangeiro*, de Camus; *O homem invisível*, de Ralph Ellison; *Lolita*, de Nabokov; *Memórias de subdesenvolvimento*, de Desnoes; e *A hora da estrela*, de Clarice Lispector, vemos que todos eles têm em comum esse personagem intrinsecamente problemático e não confiável. Nem é preciso dizer que esses narradores pouco confiáveis não podem ser, de forma simplista, comparados com os autores que os conceberam. É difícil distinguir o verdadeiro do falso na narrativa deles. (STAM, 2008, p. 254-255).

Pelo que afirma, Rodrigo vê-se como um escritor medíocre, de uma literatura pouco expressiva - “[...]eu era um homem até mesmo um pouco contente, apesar do mau êxito na minha literatura” (LISPECTOR, 1998, p.17). Complementa seus descréditos afirmando não ter classe, como se estivesse deslocado de qualquer nicho social: “Sim, não tenho classe social, marginalizado que sou” (LISPECTOR, 1998, p.19); “sobrei e não há lugar para mim na terra dos homens” (LISPECTOR, 1998, p.21). Essa declaração parece guardar a intenção de uma filiação com sua também excluída Macabéa, além de um aparente afastamento da classe de letrados burgueses de que faz parte – “Sou um homem que tem mais dinheiro que os que passam fome, o que faz de mim de algum modo desonesto” (LISPECTOR, 1998, p.19). Muito embora, como se pode presumir pelo excerto acima, assumo sua boa condição material, e assim se fazer deduzir sobre as causas de um culpa e certa responsabilidade enquanto escritor, que por vezes o desassossego e o impele a sentir-se mais no dever de criar uma narrativa sobre a miserável

Macabéa. É posto em evidência indícios, dentre muitos, de uma figura ficcional de configuração contraditória, que se posiciona de forma ambivalente frente a questões concernentes ao conflito de classe instaurados na obra. Rodrigo performa o ilustrado intelectual que perante a desigualdade social que assola o país, sente-se ora culpado, ora absolutamente alheio; ora sente-se responsável e crítico quanto aos descompromissados, ora injustiçado, ou pelas mesmas intempéries que acometem a maioria das pessoas, ou pela carga de compromisso que entende lhe imputarem frente aos problemas sociais dos quais quer se manter apartado. Dentre os títulos que nomeiam a obra em estudo, *A culpa é minha* e *Ela que se arranje*, ilustram parte das contradições que se observa em Rodrigo.

Assim pois que Macabéa se mantém nos bastidores enquanto Rodrigo procede de modo a expor sua dificuldade advinda da percepção da diferença. Sua postura frente a essa dificuldade é apresentada, como já dito, de forma dúbia e ambivalente, revelando por vezes um discurso de teor ideológico burguês pela tinta da ironia. Afirma não pertencer a essa classe, mas apresenta contornos éticos que o desmentem perante o outro marginalizado. No trecho “e quem não tem pobreza de dinheiro tem pobreza de espírito ou saudade por lhe faltar coisa mais preciosa que ouro” (LISPECTOR, 1998, p.2), a maneira como “de dinheiro” e “de espírito” são, de modo equivalente, usados para caracterizar “pobreza” induz ao entendimento de que a pobreza, seja qual for sua natureza, é determinada por causas desvinculadas de aspectos sócio-históricos. À pobreza ainda é veiculada um caráter moral, já que é promíscua: “Logo eu que constato que a pobreza é feia e promíscua” (LISPECTOR, 1998, p.22). Essa postura afastada e de não identificação com Macabéa, uma pária social, é ainda mais exposta quanto é contrastada com privilégios que o narrador menciona com certo cinismo: “[...] para poder captar sua alma tenho que me alimentar frugalmente de frutas e beber vinho branco gelado pois faz calor neste cubículo onde me tranquei [...]” (LISPECTOR, 1998, p.22).

Essas suas considerações compõem o caminho performaticamente construído por Rodrigo para chegar à constituição de sua personagem Macabéa, seu outro em qual pretende se transfigurar, a fim de então encontrar um sentido existencial, uma resposta. Na esteira de oscilações permanentes, pelas vias de um discurso ironicamente auto delator, a individuação de Rodrigo vai sendo constituída a partir do confronto que se instaura na medida em que tenta forjar sua personagem em sua marginalidade. Paradoxalmente, Macabéa vai se constituindo num silêncio instaurado pelos mecanismos que o narrador empreende para se furtar do confronto com subjetividades de realidades que ele desconhece. Note-se que o narrador explicitamente, como quer sua história, declara estar adiando o principiar os fatos que enredam Macabéa: “Sei que estou adiando a história e que brinco de bola sem bola” (LISPECTOR, 1998,

p.17); “Mas desconfio que toda essa conversa é feita apenas para adiar a pobreza da história, pois estou com medo” (LISPECTOR, 1998, p.17). Ao protelar a narração sobre Macabéa, fica explícito na tessitura do texto o processo de construção do romance, que se principia antes mesmo de começar- “Como começar pelo início, se as coisas acontecem antes de acontecer?” (LISPECTOR, 1998, p.11) – apontando para a construção artística que se afasta do mito do gênio inspirado: “Que ninguém se engane, só consigo a simplicidade através de muito trabalho.”. Além disso, é possível considerar que as dificuldades implicadas no contar a história vazia e insípida de Macabéa é um desafio que gera receio, pois a subjetividade da pária social é por demais distante da realidade de Rodrigo, por isso captá-la parece tarefa impossível. Essa dificuldade compõe aquilo que se pretende encenar: a dificuldade de se chegar ao outro, ao estrangeiro de si mesmo. Portanto, esse adiamento compõe a encenação. Gotlib considera que Macabéa tem seu nascimento logo no primeiro período da obra, com o “sim” inicial. Esse início de cunho metafísico, que recupera a ideia de um início eterno e da integração de todos e seres e coisas é uma metáfora para o nascimento de Macabéa:

Macabéa nasce logo no início do romance. Aliás, é quando o narrador narra como todo início acontece, com a passagem do caos à forma. É o começo do mundo e da vida – do mundo ficcional do romance e, com ele, da vida de Macabéa: “Tudo no começo começou com um sim. Uma molécula disse sim a outra molécula e nasceu a vida”. Nesse mesmo momento, em que as moléculas se juntam num “estrondo de átomos”, dá-se o início das perguntas, inclusive a respeito deste próprio início, inatingível: “[...]. E dá-se o início das frustrações de se conseguir, pela palavra, contar a verdade das coisas: “A verdade é sempre um contato interior e inexplicável.” Mas o narrador insiste: “Enquanto eu tiver perguntas e não houver respostas, continuarei a escrever.” Macabéa é a execução de tal questionamento. É a personificação das perguntas possíveis. (GOTLIB, 2001, p. 3).

Essa leitura da pesquisadora acorda não só com o fato de o romance do personagem Rodrigo ser resultado de uma reflexão que, segundo o narrador, perdurou por mais de dois anos, antes de ir ao papel – “Como eu irei dizer agora, esta história será o resultado de uma visão gradual – há dois anos e meio venho aos poucos descobrindo os porquês” (LISPECTOR, 1998, p.12) -, mas também ilustra a recorrência que se seguirá de comentários abstratos de cunho metafísico, a intercalar e contrastar com os elementos da realidade concreta na qual Macabéa se insere e que ele não vai além de apenas tangenciar.

Essa posição oscilante do narrador organiza o descompasso da narrativa que pendula entre especulações existenciais, divagações de ordem metafísica e a história de Macabéa,

propriamente dita. As abstrações em que o narrador expõe percepções e sentimentos dele permitem que ele se afaste da realidade concreta e ordinária de Macabéa e a mantenha a distância. Essas demarcações também estão claras na diferença que se nota no tempo da enunciação – em que se dá a escrita do romance, num presente atemporal – e o tempo do enunciado – tempo cronológico, marcado pelo pretérito perfeito em que delinea o enredo dos fatos que envolvem Macabéa. Rodrigo tende a prolongar o tempo da enunciação, adiando ou evitando o desenvolvimento da história da protagonista; ou marcando esse retorno tão logo, inserindo inclusive marcações linguísticas desse movimento de alternância entre ele e sua diferença com relação a Macabéa: “voltando a mim”; “quanto a mim”; “mas e eu”; “volto à moça”.

Em seu percurso narrativo, esse autor interposto oferece contornos de um personagem em crise, vivendo os dramas concernentes aos vividos pelas figuras ficcionais do romance moderno, contracenando seus impasses no lidar com a linguagem, com o ato de escrever, bem como as questões de cunho social que atravessam sua personagem, mas que são apresentados enquanto um problema que é antes vivido por ele em sua proposta de retratar a desumana desigualdade social que assola o país. Macabéa é encenada como uma projeção do anseio desse intelectual Rodrigo que julga conhecer a verdade, fruto da sua racionalidade e sensibilidade artística, tendo por obrigação divulgá-la: “sou eu que escrevo o que estou escrevendo. Deus é o mundo. A verdade é sempre um contato interior inexplicável” (LISPECTOR, 1998, p. 11); “Com esta história eu vou me sensibilizar” (LISPECTOR, 1998, p. 16); “Mas não vou enfeitar a palavra pois se eu tocar no pão da moça esse pão se tornará em ouro – e a jovem [...] poderia mordê-lo, morrendo de fome. Tenho então que falar simples para captar a sua delicada e vaga existência” (LISPECTOR, 1998, p. 15); “Fico abismado por saber tanto a verdade. Será que o meu ofício doloroso é o de adivinhar na carne a verdade que ninguém quer enxergar?” (LISPECTOR, 1998, p. 57); “De uma coisa tenho certeza: essa narrativa mexerá com uma coisa delicada: a criação de uma pessoa inteira que na certa está tão viva quanto eu. Cuidai dela porque meu poder é só mostrá-la para que vós a reconheçais na rua” (LISPECTOR, 1998, p. 19).

Em contrapartida, Macabéa é enunciada em recortes a partir da premissa central do objeto de difícil figuração frente a sua condição de mulher retirante nordestina pobre. A superficialidade no modo de ser figurada a destitui de qualquer ambivalência, não se oferece possibilidades de um devir, já que não se configuram percalços a serem superados, estando Macabéa irremediavelmente mergulhada em sua própria sujeição: “a pessoa de quem falarei mal tem corpo para vender, ninguém a quer, ela é virgem e inócua, não faz falta a ninguém”

(LISPECTOR, 1998, p. 13-14); “Quanto à moça, ela vive num limbo impessoal, sem alcançar o pior nem melhor. Ela somente vive, inspirando e expirando, inspirando e expirando” (LISPECTOR, 1998, p. 23); “Ela nascera com maus antecedentes e agora parecia uma filha de um não-sei-o-quê com ar de se desculpar por ocupar espaço” (LISPECTOR, 1998, p. 27); “Ela era subterrânea e nunca tinha tido floração. Minto: ela era capim)” (LISPECTOR, 1998, p. 27); “ela como uma cadela vadia era teleguiada exclusivamente por si mesma” (LISPECTOR, 1998, p. 18).

Macabéa está inserida no espaço da exploração do trabalho, universo do consumo e da cultura de massa; engrenagens que movimentam e estruturam o mundo do capital. No texto, são vários os elementos que metonimicamente remetem ao mundo regido pela mercadoria, onde “há os que têm. E há os que não têm” (LISPECTOR, 1998, p. 25). Lojas Americanas, Mercedes-bens, Coca-Cola, pó-de-arroz Coty, Rádio Relógio, Greta Garbo, Marilyn Monroe, anúncios publicitários compõem o cenário e contribuem para marcar as precariedades Macabéa, o que não tinha: saúde, sonhos, educação, bens culturais, futuro.

A subalternização, a reificação de vidas e proliferação da miséria, próprias dessa conformação sistêmica estão irremediavelmente atravessadas na existência da personagem. Essa realidade social nos é apresentada pelo narrador a partir de recortes, de pequenas experiências da personagem, materializadas textualmente pelo clivo dele, de modo que há sempre um lastro do seu juízo e percepção na retratação de Macabéa. Em outras palavras, esse universo referencial, o leitor conhece a partir da experiência individual de Macabéa, e esta é edificada pela subjetividade de seu narrador bem demarcada.

Mas tinha prazeres. Nas frígidas noites, ela, toda estremecente sob o lençol de brim, costumava ler à luz de vela os anúncios que recortava de jornais velhos do escritório. Colava-os no álbum. Havia um anúncio, o mais precioso, que mostrava em cores o pote aberto de um creme para pele de mulheres que simplesmente não eram ela. Executando o fatal cacoete que pegara de piscar os olhos, ficava só imaginando com delícia: o creme era tão apetitoso que se tivesse dinheiro para comprá-lo não seria boba. Que pele, que nada, ela o comeria, isso sim, à colheradas no pote mesmo. (LISPECTOR, 1998, p. 38)

O trecho toca em contradições inerentes ao projeto de modernização e progresso, a serviço dos que detém os meios de produção, ressaltando o fato de o desenvolvimento ser falso, ilusório, já que não atende ao humano. Na verdade, destitui parte da sociedade do que há de mais essencial, como a alimentação. Rodrigo trata esse problema social da realidade exterior pelo prisma da subjetividade de Macabéa. Sua fome crônica e emergente, como toda fome, se



impõe sobre ela, convertendo a sedução da mercadoria fetichizada pela publicidade em desejo de realização de uma necessidade básica: comer. É possível notar o tom de galhofa de Rodrigo ao converter aspectos da condição de miséria de Macabéa em pilhéria. Assim como este, há tantos outros trechos em que o narrador deixa que marcas dos valores que compõem sua subjetividade se mesclam ao contato com sua personagem em construção.

Devo registrar aqui uma alegria. É que a moça num aflitivo domingo sem farofa teve uma inesperada felicidade que era inexplicável: no cais do porto viu um arco-íris. Experimentando o leve êxtase, ambicionou logo outro: queria ver, como uma vez em Maceió, espocarem mudos fogos de artifício. Ela quis mais porque uma verdade que quando se dá a mão, essa gatinha quer todo o resto, o zé-povinho sonha com fome de tudo. E quer mas sem direito algum, pois não é? (LISPECTOR, 1998, p. 35)

O narrador menciona um evento isolado; um dos pequenos recortes a constituir o cotidiano miúdo da protagonista: Macabéa em um domingo qualquer sente uma genuína felicidade por ver um arco-íris, que, remetendo a lembranças, a fez desejar ver fogos de artifício. Do fato, Rodrigo aciona duas percepções. A primeira é a de que Macabéa consegue sentir-se bem e contemplar as pequenas belezas da vida; o que se desdobra e está em função de uma segunda percepção: pobres precisam ter suas vontades muito bem domadas, há limites para seus desejos e sonhos, determinados pela elite. Assim como outras passagens do texto, há o ponto de vista de classe posto a atestar que tristeza, preguiça, lazer, tédio são supérfluos, regalias que o pobre não deveria desejar. Rodrigo assim oscila da percepção lírica da pobreza para a reificação a revelar seu lugar de enunciação.

A história de Macabéa é traçada pela marcada mediação de Rodrigo a revelar a perspectiva burguesa sobre ela, e a diferença, o hiato que existe entre o olhar sobre Macabéa e uma Macabéa propriamente. Esta nos é apresentada pelo silêncio que Rodrigo ressalta a partir de sua performance narrativa. O silêncio que significa. No decorrer da narrativa, Rodrigo marca o modo de se manifestar sobre a existência de sua personagem de diferentes maneiras e deixar indícios de que ela também se manifesta pela via do silêncio. Há o reforço desse narrador sobre a comunicação deficitária de Macabéa: “Ela era calada (por não ter o que dizer) mas gostava de ruídos” (LISPECTOR, 1998, p. 33); “Ela falava, sim, mas era extremamente muda. Uma palavra dela eu às vezes consigo, mas ela me foge por entre os dedos” (LISPECTOR, 1998, p. 29). Isso parece reforçar não o fato de assumir pela representação literária o lugar de fala dela,

mas o fato de ela não ser ouvida, de não ter escuta, pois ele sobretudo não a compreende: falar e ser muda.

Quisera eu tanto que ela abrisse a boca e dissesse: – Eu sou sozinha no mundo e não acredito em ninguém; todos mentem, às vezes até na hora do amor, eu não acho que um ser fale com o outro, a verdade só me vem quando estou sozinha. Maca, porém, jamais disse frases, em primeiro lugar por ser de parca palavra. (LISPECTOR, 1998, p. 68).

O trecho Rodrigo apresenta uma fala que poderia imputar a Macabéa, mas não o faz; marcando com isso as distintas posições que ocupam na trama (criador e criatura, sujeito narrador e objeto narrado), e ainda apresenta uma visão descrente acerca de uma genuína comunicação entre os indivíduos, havendo na verdade uma incomunicabilidade natural e intransponível entre as pessoas.

Vemos que de diferentes maneiras, ao lado do discurso de Rodrigo é instaurada a presente ausência de Macabéa. Sua figuração se manifesta nessa tensão, na “travessia do oposto” (SÁ, 1993, p. 246). É pela performance do narrador, com suas contradições e deslocamentos que Macabéa se insinua pelo não dito, pelo silêncio rico em significado. Silêncio este que pode ser entendido como o que Mikhail Bakhtin (2002) chamou de polêmica velada na distinção que faz desta com a polêmica aberta. Segundo ele:

Em um caso concreto, às vezes é difícil traçar uma linha divisória nítida entre a polêmica velada e a aberta, evidente. Mas as diferenças de significação são muito consideráveis. A polêmica aberta está simplesmente orientada para o discurso refutável do outro, que é o seu objeto. Já a polêmica velada está orientada para um objeto habitual, nomeando-o, representando-o, enunciando-o, e só indiretamente ataca o discurso do outro, entrando em conflito com ele como que no próprio objeto. Graças a isto, o discurso do outro começa a influenciar de dentro para fora o discurso do autor. É por isso que o discurso polêmico oculto é bivocal, embora, neste caso, seja especial a relação recíproca entre as duas vozes. A ideia do outro não entra “pessoalmente” no discurso, apenas se reflete neste, determinando-lhe o tom e a significação. O discurso sente tensamente ao seu lado o discurso do outro falando do mesmo objeto e a sensação da presença deste discurso lhe determina a estrutura. (BAKHTIN, 2002, p. 197-198).

Rodrigo manifesta sua impossibilidade de representar Macabéa na (des)identificação com ela, processo que formaliza no texto. É a expressão dessa incapacidade que se verifica no discurso velado em que Macabéa é figurada.

Rodrigo acusa sua personagem de alienada por não se dar conta “de que vivia numa sociedade técnica onde ela era um parafuso dispensável” (LISPECTOR, 1998, p. 29), quando ele mesmo se posiciona fora dessa engrenagem, numa espécie de vácuo, como se o dinheiro que confirma ter mais “que os que passam fome” (LISPECTOR, 1998, p. 19) não fosse produzido pelas mesmas engrenagens que reificam Macabéa e financiam os privilégios dele. Rodrigo, que afirma não pertencer a classe – “não tenho classe social” (LISPECTOR, 1998, p. 19) - , ou “não (ser) profissional” (LISPECTOR, 1998, 17), ressaltando o fato de não depender do trabalho para sobreviver, pela ironia e galhofa, desqualifica o lugar de classe trabalhadora ocupado por Macabéa e Olímpico: “Mas ela e Olímpico eram alguém no mundo. “Metalúrgico e datilógrafa” formavam um casal de classe” (LISPECTOR, 1998, p. 45).

Rodrigo desqualifica também “os curtos ensinamentos dos quais (Macabéa) talvez algum dia viesse a precisar saber”, apreendidos da Rádio Relógio, por julgar inúteis para vida da moça; embora exponha seus saberes – “aprendi inglês e francês de ouvido” (LISPECTOR, 1998, p.18) –, que, inúteis ou não, pretendem atestar sua superioridade. Sua erudição.

O narrador, parece justificar a precariedade da alagoana por uma ausência de fibra, de força de vontade – “Por que ela não reage? Cadê um pouco de fibra?” (LISPECTOR, 1998, p.26). Como se a personagem levasse o fracasso de quem não luta; mesmo que ela resista e siga vivendo com menos de um salário mínimo; indo ao cinema ainda, e conseguindo se emocionar ao ouvir “Una Furtiva Lacrima”, mesmo sentindo a “grande fome”. Enquanto o narrador, que não consegue deslocar sua culpa, mesmo afirmando não ser “um desertor” (LISPECTOR, 1998, p.32), opta pela “saída da porta dos fundos” (LISPECTOR, 1998, p.21) e sentencia Macabéa a não ser mais que um “vago sentimento nos paralelepípedos sujos” (LISPECTOR, 1998, p.83), enquanto recorda que “por enquanto é tempo de morangos” (LISPECTOR, 1998, p.87).

### 1.2.3. Somos três em um: Macabéa e Clarice

Ao suspender sua máscara de ficcionista, fazendo-se então personagem enquanto autora, Clarice identifica-se com seu autor interposto Rodrigo e com ele disputa a invenção de Macabéa. Conforme o jogo das identidades intercambiáveis apontado por Nunes (1989) como já mencionado. Assim, importa considerar que Macabéa vai se constituindo na narrativa não só enquanto construto de Clarice por intermédio de Rodrigo, mas pode ser vislumbrada a partir de uma construção mais direta com a escritora. Desse modo, vale ratificar que quando se

ficcionaliza, colocando-se enquanto personagem/autora ao lado de Rodrigo, dentre outras implicações, reside o fato de a obra sugerir sua relação na construção da personagem Macabéa, sua projeção nela, para além do que se deva imputar a Rodrigo enquanto mediador. Sua figura implícita permite que se estabeleça um contraponto ao discurso e percepção de Rodrigo acerca de Macabéa, além de fortalecer o caráter autodesmistificador do narrador.

Atravessando todas as negativas que desenham a figura grotesca, doente, subterrânea, quase muda, estranha para si e para o mundo, insinua-se uma inquietude, uma iluminação outra, que desloca os inúmeros retratos recortados por Rodrigo. Em meio às contradições do narrador residem certos aspectos que apontam para uma Macabéa atrelada à Clarice e sua forma de ser na escrita.

O primeiro aspecto diz respeito à relação que a personagem mantém com a palavra em suas realizações. Macabéa, dentre tantas coisas a desejar, já que nada possui, desejou um livro cujo título lhe chamou atenção por uma espécie de identificação que a fez refletir: “Aliás não precisava de muita coisa. Mas um dia viu algo que por um leve instante cobiçou: um livro que Seu Raimundo, dado a literatura, deixara sobre a mesa. O título era “Humilhados e Ofendidos”. Ficou pensativa. Talvez tivesse pela primeira vez se definido numa classe social. Pensou, pensou e pensou!”. (LISPECTOR, 1998, p. 40). Na falta de livros, “costumava ler à luz de vela os anúncios que recortava de jornais velhos” (LISPECTOR, 1998, p. 38). Ela ainda procurava assimilar da “enciclopédia” a que tinha acesso, a Rádio Relógio, saberes que um dia poderia utilizar. O fato de buscar apreender o que o meio de comunicação de que dispunha lhe oferece demonstra seu interesse pelo conhecimento. Pelos saberes institucionalizados a que não teve acesso. Conceitos como cultura, mimesis e álgebra despertam sua curiosidade. As palavras que nunca ouviu são atrativas para ela. Quer conhecê-las, como quem se entusiasma ante a experiência de provar um sabor ainda não experimentado, vislumbrar uma paisagem nunca antes vista. Aspecto de sua natureza que destoa da idiotice e da opacidade a ela atribuída pelo narrador. Atestam que seu desconhecimento é fruto das impossibilidades decorrentes de desestrutura social. Nesse sentido, a relação de Macabéa com a linguagem é anterior àquela automatizada e convencionalizada socialmente; de modo que sua experiência com a palavra se realiza como uma eterna novidade, uma descoberta.

Olga de Sá trata desse aspecto de Macabéa que a aproxima de Clarice e de outras personagens pertencentes ao universo ficcional da escritora, como se observa no romance *Maça no escuro*.

Quem reinventa a linguagem não é Martim, é Macabéa, embora ela fosse “extremamente muda” e não soubesse o idioma das instituições dominantes: nem da escola, da política, da empresa ou da publicidade. Ela recupera o signo na sua dimensão poética, de coisa, significante total. Busca o sentido, aspira por ele, mas não encontra resposta ao nível de sua fome. [...] Fascinada pelas “vozes” das palavras, [...] pelo som delas: efemérides/efemérocas/efemérides, carolus, álgebra, cultura, eletrônico, “renda per capita”, conde, “una furtiva lacrima”, mimetismo, Caruso, Alice no país das maravilhas. (SÁ, 1993, p. 247).

Essa característica da personagem ganha ressonância na tensão que a escritora promove entre a linguagem e o ser. Aspecto já explorado nesta pesquisa. A palavra fracassa por não conseguir abarcar a existência, sendo a linguagem limitadora e falha. O caminho é, pois, desvencilhar-se do discurso automatizado pela via do silêncio, visto que o acúmulo de linguagem gera o esvaziamento do ser. Macabéa representa oposição a esse discurso automatizante de diferentes maneiras. Quando subverte as convenções da palavra escrita a destoar do som que produz: “ao que parece, não aprovasse na linguagem duas consoantes juntas e copiava a letra linda e redonda do amado chefe a palavra “designar” de modo como em língua falada diria: “desiguinar” ” (LISPECTOR, 1998, p. 15). Ao manter-se alheia ao “repertório dos valores consagrados pelo meio social, ausente da consciência desse repertório, a moça vive como que imersa em si mesma” (GOTLIB, 2001, p. 6).

Essa leitura sobre aspectos de Macabéa que destoam do caráter pejorativo atribuído pelo narrador, torna-se pertinente quando consideramos sua filiação direta com Clarice, bem como, com os aspectos inerentes a sua escrita, em especial, no que tange às tensões entre linguagem e existência. Gotlib reforça essa percepção ao observar uma mesma atitude frente à linguagem em muitas personagens da escritora:

Tal como outras tantas personagens da ficção de Clarice Lispector, como Joana, Virgínia, Lucrecia, Lori, G.H, Ângela, ou Ana e Laura, Macabéa integra-se num circuito de mulheres-personagens desestabilizadoras da ordem e instauradas de questionamentos pela própria palavra, num bombardeio da linguagem que inaugura uma nova postura diante do processo do sentido e da significação. (GOTLIB, 2001, p. 20).

Assim, conforme se verifica na escritura de Clarice, a busca por uma plenitude do ser está localizada no indizível que só encontra caminho pela linguagem que fracassa. Macabéa parece representar essa plenitude em seu silêncio, assim como na busca pela palavra a fim de conferir alguma espessura ao seu ser. A rarefação de sua existência, a alienação conferida a Macabéa paradoxalmente parece aproximá-la de um estado de consciência mais profundo

atrelado a um estranhamento sobre si; um não saber quem se é, inconsciente, mas que por vezes inquieta, pulsa em explosões: “Só vagamente tomava conhecimento da espécie que tinha de si em si mesma” (LISPECTOR, 1998, p. 24); “Só uma vez se fez uma trágica pergunta: Quem sou eu? Assustou-se tanto que parou completamente de pensar” (LISPECTOR, 1998, p. 32); “É que ela sentia falta de encontrar-se consigo mesma e sofrer um pouco é um encontro” (LISPECTOR, 1998, p. 35). Passagens como essas são carregadas de questionamentos sobre o sentido da existência, sobre quem verdadeiramente se é. Sob certa perspectiva, Clarice parece atrelar o alheamento, a inconsciência, a ignorância de Macabéa a um estado de pureza, no sentido de desnudamento, esvaziamento do ser que possibilitaria o encontro com o sentido secreto das coisas: “Mas o mais importante era o modo como vivia, sem pensamento: “Nunca pensara em ‘eu sou eu” (LISPECTOR, 1998, p. 36); “Não sabia que meditava pois não sabia o que queria dizer a palavra. Mas parece-me que sua vida era uma longa meditação sobre o nada” (LISPECTOR, 1998, p. 38). Essa condição de Macabéa a filia ao ideal de vida enaltecido por Alberto Caeiro, heterônimo de Fernando Pessoa, que preconizava o desnudamento, abdicando de qualquer racionalidade a fim de se alcançar um estado de plenitude. Seus versos: "Bendito seja eu por tudo quanto não sei. / É isso tudo que verdadeiramente sou" (Pessoa, 2013, p. 59) ou “Se quiserem que eu tenha um misticismo, está bem, tenho-o. / Sou místico, mas só com o corpo. / A minha alma é simples e não pensa” (PESSOA, 2013, p. 60) ilustram a pertinência dessa associação.

Nunes observa que não raro as personagens clariceanas mantêm-se mergulhadas em experiências internas “em momentos de pausa contemplativa, que proporcionam, independentemente do entendimento verbal e discursivo, um saber imediato arraigado à percepção em estado bruto” (NUNES, 1989, p. 123). Por outro lado, essa meditação que se dá de forma espontânea perfaz o caminho para uma espécie de suspensão que o excesso de pensamentos a abarrotar a mente impede; o que parece fazer um contraponto com a experiência vivida por personagens de Clarice. Em muitas delas há uma consciência aguçada que as afasta do encontro com o próprio ser. Nunes ilustra esse aspecto em análise da personagem Joana, do romance *Perto do coração selvagem*:

A reflexão contínua a que se entrega corta-lhe a espontaneidade dos sentimentos e incompatibiliza-a com a fruição pura e simples da vida. As palavras mesmas que ela se esforça por dominar agravam esse distanciamento que a torna espectadora de si mesma e das coisas. (NUNES, 1989, p. 20).

A pesquisadora Maria Homem (2011) também identifica aspectos de Macabéa em outras personagens de Clarice no que tange a essa busca por sentidos que expliquem o ser, que ofereçam um despertar pleno e estável.

Macabéa é uma figura que, sob tal ponto de vista, condensa em si várias outras personagens clariceanas, como Ana (do conto “Amor”) ou Laura (de “A imitação da rosa”), imersas no refúgio do *non sens* que se confunde com o profundo fascínio da realidade (como um cego mascando chiclé ou a visão das rosas) e, ainda, a narradora de Água viva, que, ao repetir o impossível de dizer, almeja o absoluto da música e da pintura. (HOMEM, 2011, p. 131).

O processo de figuração de Macabéa constitui-se como “Resultado de uma visão gradual” (LISPECTOR, 1998, p. 12), de seu narrador e criador Rodrigo S. M. Como aponta Gotlib “Macabéa é obra em via de ser executada, [...] Daí a aproximação que se faz aos poucos, pelo narrador e por nós, leitores, que o acompanhamos nesse processo, em etapas sucessivas” (GOTLIB, 2001, p. 4). Nesse percurso, Rodrigo vai compondo sua personagem de vazios, de excessos, de “nuncas” e de “nãos”. Na contramão de seu discurso, pela polêmica velada de Bakhtin, como já ventilado, pelas vias do silêncio, podemos vislumbrá-la de modo distinto, como sugere a filiação mais direta da personagem com Clarice. No entanto, como apontado por Nádia Battella Gotlib “Macabéa vai ganhando força à medida que preenche o espaço da narrativa, com grande dimensão justamente de sua leveza magra e incipiente, não pensante, quando se impõe ao autor, ainda que involuntariamente, mediante o seu silêncio” (GOTLIB, 2001, p. 8).

Nesse silêncio Macabéa significa, ganha nuances de sua filiação com Clarice, para além do que oferece o olhar de seu narrador-autor Rodrigo. Ela extrapola a invenção de Rodrigo, estando com ele equiparada na obra de Clarice. Essa filiação com a escritora pode ser percebida ainda a partir de outros elementos que a obra sugere. Berta Waldman (2001) levanta alguns aspectos que remetem à proximidade entre a escritora e a protagonista: uma espécie de condição nômade e, de certo modo, estrangeira, seja no Brasil ou no sudeste do país; a vida no nordeste seguida da instalação no Rio de Janeiro; e a vinculação da origem judia por meio do nome atribuído à personagem. Macabéa alude aos macabeus, integrantes de um exército judeu que lutou pela liberdade religiosa e política na Terra de Israel.

Nascida numa pequena aldeia da Ucrânia [...]Clarice Lispector tinha dois meses de idade quando chega ao Brasil com seus pais, Pedro e Marieta, e suas irmãs Elisa e Tânia. Foragidos dos pogroms, como tantos outros judeus que

aportaram na América, a família Lispector transitará de Maceió a Recife e daí ao Rio de Janeiro, demarcando desde o início, uma experiência de deslocamentos que pautará a vida e a obra da escritora. (WALDMAN, 2001, p. 379).

Como os macabeus, Macabéa sofre o jugo da opressão e como eles é resistente, conforme afirma o narrador ao identificá-la ao capim, tipo de vegetação que persiste a inúmeras adversidades – “ela era capim” (LISPECTOR, 1998, p. 31). “É, portanto, na sua persistência, na determinação em sobreviver, que Macabéa se perfila ao lado dos heróis judeus” (WALDMAN, 2001, p. 381).

No entanto, para além dessa associação, interessa-nos pensar a relação que Clarice estabelece com a personagem Macabéa, a partir de seu nome e os sentidos a ele atrelados, em contraposição a uma figura masculina, o namorado de Macabéa, cujo nome Olímpico nos encaminha para uma reflexão válida. Olímpico remete à Grécia, berço da civilização ocidental, dos saberes e valores tomados como universais, que legitimaram a hegemonia do homem branco. Berço também da democracia que destituiu a mulher do direito à cidadania, conforme ressalta Kelle Cristina Pereira da Silva:

É no período grego que a opressão da mulher se desloca propriamente ao campo político. A emergência da democracia como prática característica da inovação política grega, assim como o surgimento da ideia de cidadania, não incluiu a participação feminina. Em suma, a mulher livre, juntamente com os escravos e as crianças, não está inserida no corpo de cidadãos gregos. A democracia grega se fundamenta, portanto, na exclusão total das mulheres da esfera pública, sendo elas totalmente destinadas à esfera privada. (SILVA, 2018, p. 235).

Sob certa perspectiva, o nome de Olímpico é carregado de ironia frente à figura caricata do “cabra-macho” que ele representa na obra, conforme análise de Kenia Almeida Nunes: “uma junção da “cabra safado” e do “macho de briga”, duas designações forjadas para ele na obra. Olímpico que não tem medo de nada é violento, forte, viril, sabedor das coisas e destemido, um dominador por excelência, logo um “cabra-macho”” (NUNES, 2013, p. 52). Olímpico é filho das mesmas misérias que compõem a existência de Macabéa: ambos nordestinos, retirantes e sem laços familiares, entregues à pobreza. “Mas um dia vou ser muito rico, disse ele que tinha uma grandeza demoníaca: a sua força sangrava” (LISPECTOR, 1998, p. 46), e o desejo por riqueza do paraibano, estava associado a desejo de tornar-se deputado e na convicção de sua inteligência para tais propósitos.



Os negócios públicos interessavam Olímpico. Ele adorava ouvir discursos. Que tinha seus pensamentos, isso lá tinha. Acocorava-se com o cigarro barato nas mãos e pensava. Como na Paraíba ele se acocorava no chão, o traseiro sentado no zero, a meditar. Ele dizia alto e sozinho: – Sou muito inteligente, ainda vou ser deputado. E não é que ele dava para fazer discurso? Tinha o tom cantado e o palavreado seboso, próprio para quem abre a boca e fala pedindo e ordenando os direitos do homem. No futuro, que eu não digo nesta história, não é que ele terminou mesmo deputado? E obrigando os outros a chamarem-no de doutor. (LISPECTOR, 1998, p. 46).

Essa combinação obviamente distancia Olímpico de qualquer interesse genuíno pela atividade política; e o que pela ironia parece transparecer é o gosto pela prática discursiva falaciosa, esvaziada pela artificialidade e pelas estruturas recorrentes. Sua confiança em reproduzir tais discursos o que lhe possibilitaria tornar-se deputado, reforçam o caráter verborrágico e sem substância dessa linguagem, tão comum no cenário político brasileiro, no exercício democrático. Na obra, a menção de que o paraibano, em um futuro, conseguiu ser deputado reforça a crítica. Nesse aspecto, Olímpico reforça sua filiação às avessas à Grécia, e a democracia para os homens praticada também às avessas.

Tal como Macabéa, Olímpico se apropria maquinalmente de discursos que circulam ordinariamente em diferentes esferas da sociedade; o que muda são os propósitos de cada um. E assim como no Livro dos Macabeus, há o conflito entre gregos e macabeus, em que estes resistem contra a helenização dos judeus; no namoro de Macabéa e Olímpico há também a violência de Olímpico sobre Macabéa. Apesar de ambos sofrerem as opressões de classe e do preconceito atrelado à condição nordestina, uma possível aliança não ocorre. Olímpico a humilha e a rejeita. O poder que exerce sobre ela é de ordem patriarcal e, por longa data, machista; que pela veia irônica de Rodrigo é satirizado. Há marcadamente no discurso reproduzido por Olímpico as marcas de uma masculinidade engendrada na sociedade patriarcal a determinar os papéis e comportamentos que cabem a ele e a ela. Esses papéis são problematizados na narrativa quando, por exemplo, Olímpico, não possuindo outros meios para impor-se sobre Macabéa, lança mão do discurso machista ao oferecer-lhe superioridade frente à Macabéa: “Isso é lá coisa para moça virgem falar? [...] O Mangue está cheio de raparigas que fizeram perguntas demais. [...] / - É lugar ruim, só pra homem ir. Você não vai entender mas eu vou lhe dizer uma coisa: ainda se encontra mulher barata” (LISPECTOR, 1998, p. 55).

Clarice realiza essa problematização dos papéis estabelecidos pelo falocentrismo na enunciação de Rodrigo – “Também tive que me abster de sexo e de futebol” (LISPECTOR, 1998, p. 23), e por meio desse narrador converte em caricatura traços do patriarcado do Brasil

nos anos 1970 a partir da figura de Olímpico. Importante notar que o discurso machista de Olímpico é desestabilizado pelo discurso de Macabéa.

Ele: – Pois é.  
 Ela: – Pois é o quê?  
 Ele: – Eu só disse pois é!  
 Ela: – Mas “pois é” o quê?  
 Ele: – Melhor mudar de conversa porque você não me entende.  
 Ela: – Entender o quê?  
 Ele: – Santa Virgem, Macabéa, vamos mudar de assunto e já!  
 Ela: – Falar então de quê?  
 Ele: – Por exemplo, de você.  
 Ela: – Eu?!  
 Ele: – Por que esse espanto? Você não é gente? Gente fala de gente.  
 Ela: – Desculpe mas não acho que sou muito gente.  
 Ele: – Mas todo mundo é gente, meu Deus!  
 Ela: – É que não me habituei.  
 (LISPECTOR, 1998, p. 48)

No trecho, a comunicação é inócua, preponderando a função fática da linguagem, marcando o esvaziamento de um diálogo que não se efetiva. Olímpico procura subterfúgios que a linguagem das convenções para socialização oferece aos interlocutores, mesmo que estes não tenham o que dizer. Caso do Olímpico, que inclusive lança para Macabéa o papel de substanciar a conversação diante de sua incapacidade, que inclusive é amparada pela noção de homem sério naturalmente calado – “ele próprio era de poucas palavras como convém a um homem sério, disse-lhe: – Mas puxa vida! Você não abre o bico e nem tem assunto!” (LISPECTOR, 1998, p. 56). Tanto Macabéa quanto Olímpico carecem de elaboração discursiva a garantir certa consciência de si e de subjetividade. Macabéa, no entanto, carente de conexões sociais, mantém uma relação com a palavra que se dá de forma estranhada, numa postura de contínua descoberta, anterior a junção não percebida entre o ser e o dizer, o que a leva a não aderir a linguagem automatizada. A sua falta de “jeito de se ajeitar” (LISPECTOR, 1998, p. 24) torna espontâneo e explícito seu alheamento às convenções comunicativas, mesmo as mais rudimentares – Não se habitou, como ela diz -, o que leva ao desconcerto de Olímpico, seguido de sua grosseria.

Essa incomunicabilidade entre personagens no discurso direto é recurso utilizado por Clarice em outras obras, a marcar o antagonismo insuperável entre os personagens e o diálogo que só ocorre da consciência consigo mesma. Nelas o diálogo assume um caráter acidental e desempenha função distorcida. Trata-se do que Benedito Nunes denominou “monólogo a dois” em que se verifica uma “interferência mútua e exterior de dois monólogos intercruzados”. (NUNES, 1989, p. 78). Contudo, no caso de Macabéa e Olímpico, não se trata de um monólogo

a dois, posto que este se deve não a “insuficiência de subjetividade, mas à subjetividade excessiva, o extremo da consciência de si” (NUNES, 1989, p. 78). O trecho seguinte ilustra uma de tantas situações em que Macabéa, ao associar o conhecimento ao poder que Olímpico estruturalmente tem, lança ao namorado diferentes perguntas para as quais ele não tem resposta. O que o desestabiliza e engatilha a violência que naturalmente emerge de seus desconfortos.

– Eu não entendo o seu nome — disse ela. — Olímpico?

Macabéa fingia enorme curiosidade escondendo dele que ela nunca entendia tudo muito bem e que isso era assim mesmo. Mas ele, galinho de briga que era, arrepiou-se todo com a pergunta tola e que ele não sabia responder. Disse aborrecido:

– Eu sei mas não quero dizer!

– Não faz mal, não faz mal, não faz mal... a gente não precisa entender o nome. (LISPECTOR, 1998, p. 44-45).

No discurso direto, Macabéa torna-se menos vinculada a Rodrigo, e demonstra mais consciência do que supõe seu narrador. Macabéa deixa transparecer a consciência do não saber, a desconfiança sobre o que sabe e o interesse pelo que a palavra comporta. O que há nelas, ou por trás delas. No trecho acima, vê-se inclusive que Macabéa sabe dos eventos que envolveram a escolha de seu nome, mas desconfia do que poderia de fato significar e o quanto ele diz sobre ela: “Mas não sei o que está dentro do meu nome” (LISPECTOR, 1998, p. 56). O que é irônico tendo em vista a relação com a história do povo macabeus e sua resistência anônima perante os gregos. Olímpico, por outro lado não sabe o sentido de seu nome, e além de não o admitir, reage de forma agressiva frente a mulher que diferente dele, sabe. E ainda, Macabéa também percebe a mentira e a intolerância do namorado que não assume o não saber e ignora o próprio desconhecimento, para quem ela oferece então compreensão e a lição de que nem tudo precisa ser compreendido:

Quando ele falava em ficar rico, uma vez ela lhe disse:

– Não será somente visão?

– Vá para o inferno, você só sabe desconfiar. Eu só não digo palavrões grossos porque você é moça-donzela.

– Cuidado com suas preocupações, dizem que dá ferida no estômago.

– Preocupações coisa nenhuma, pois eu sei no certo que vou vencer. Bem, e você tem preocupações?

– Não, não tenho nenhuma. Acho que não preciso vencer na vida.

(LISPECTOR, 1998, p. 49).

Há uma soma de manifestações de Macabéa que destoa de muitas das apreciações e atributos do narrador acerca dela. Na medida em que ela se insinua sem a mediação direta de

Rodrigo, novas percepções sobre a personagem tornam-se possíveis. Apesar de ser apresentada como alienada e tola, a datilógrafa demonstra certa consciência do lugar subalterno que ocupam, ela e o namorado, e da impossibilidade de mudança frente à estrutura social condicionante. Se não há clareza, há ao menos a desconfiança, como acusa Olímpico, quando ela questiona sobre as reais possibilidades do paraibano torna-se rico. Além disso, Macabéa fala sobre preocupações vãs, a gerar mais problemas, como o de saúde. E com a mesma serenidade resiliente afirma não precisar vencer na vida. Ou seja, mais do que não querer, ela não precisa. O desapego de grandes desejos e ambições confere a ela uma liberdade no que diz respeito às frustrações decorrentes de sonhos não realizados. Assim, se por um lado a ausência de aspirações, de potências, projeções para o futuro a tornam vaga, inerte e oca; a inexistência de sonhos possibilita sua sobrevivência. Sem expectativas, sem sofrimentos: “Tornara-se com o tempo apenas matéria vivente em sua fonte primária. Talvez fosse assim para se defender da grande tentação de ser infeliz de uma vez e ter pena de si” (LISPECTOR, 1998, p. 38). Mesmo que o sofrer seja na verdade o estado natural de sua condição, de modo que a “tristeza era luxo” (LISPECTOR, 1998, p. 61). Assim, apesar da enunciação de Rodrigo que performatiza uma tentativa de silenciar Macabéa, esta lhe escapa, contrariando intenções de tentar fazer com que ela seja como ele deseja. O trecho seguinte também ilustra o equilíbrio e a resistência de Macabéa frente às constantes provocações e agressões de que é alvo:

- Me desculpe eu perguntar: ser feia dói?
  - Nunca pensei nisso, acho que dói um pouquinho. Mas eu lhe pergunto se você que é feia sente dor.
  - Eu não sou feia!!! — gritou Glória.
- (LISPECTOR, 1998, p. 62)

Diante da provocação da colega Glória, Macabéa ignora o teor irônico e responde com altivez ao demonstrar despreocupação quanto à aparência já que não há muito o que se fazer a respeito; confessa o humano incômodo frente ao desapareço que desperta sua imagem e acaba por infligir em Glória o que esta desejou fazer a Macabéa. Assim, a vaidade de Glória, a ambição de Olímpico, são qualidades bem alimentadas pela sociedade mercantil a fomentar ilusões das quais Macabéa encontra-se distante.

## 2. REFIGURAÇÕES DE MACABÉA

No presente capítulo, examinaremos as refigurações de Macabéa começando pelo percurso teórico acerca das relações entre cinema e literatura, bem como estudos sobre tradução intersemiótica, para então analisarmos a transcodificação realizada pela cineasta Suzana Amaral a partir da mudança do sistema semiótico a se desdobrar em importantes aspectos na refiguração da personagem em sua adaptação. Após analisarmos alguns fotogramas dessa recriação audiovisual, nos deteremos na questão da sobrevida de Macabéa, em textos literários de autores/as e outros suportes.

### 2.1. Entre textos e linguagens: trajetos da tradução

O estudo sobre a adaptação literária oferece variada e profícua discussão em diferentes esferas. Em concordância com João Batista Brito, “Na era da interdisciplinaridade, nada mais saudável do que tentar ler a verbalidade da literatura pelo viés do cinema, e a iconicidade do cinema, pelo viés da literatura” (BRITO, 2006, p.62). Contudo, a discussão em torno desse catalisador das relações entre cinema e literatura, a adaptação, tende a se concentrar no trabalho interpretativo realizado pelo cineasta em sua transposição do livro; e apesar de o número de filmes com roteiro original ser muito menor do que o dos que bebem das fontes literárias (BRITO, 2006, p. 62), sua aceitação é polêmica e a depreciação da adaptação parte de noções sobre a discrepância semiótica, a aura atribuída a arte literária, sempre mais valorizada, e principalmente a infidelidade, ou seja, o quanto o cineasta se afasta do texto de origem. Ismail Xavier recorda que houve tempo em que essas “traições” eram ainda mais censuradas e a fidelidade mais do que esperada. Os leitores “queriam encontrar Kafka no filme *O processo* de Orson Welles, ou Flaubert no *Madame Bovary* de Jean Renoir ou mesmo no filme homônimo de Vicente Minnelli” (XAVIER, 2003, 61). Vale ilustrar a pouca aceitação das adaptações com um comentário de Virgínia Woolf em que critica veementemente a adaptação de *Ana Karenina* (1878) de Tolstoi, em texto de 1926:

O olho diz: 'eis Ana Karenina'. Uma pessoa voluptuosa, vestida em veludo negro com pérolas, aparece diante de nós. Mas o cérebro retruca: 'tanto pode

ser Ana Karenina quanto a Rainha Vitória'. Pois o espírito conhece quase inteiramente Ana pelo seu retrato interior: seu charme, sua paixão, seu desespero. Ao passo que o cinema põe toda ênfase nos seus dentes, suas palavras e seus veludos. (...) É assim que nós cambaleamos entre os escombros dos mais célebres romances do mundo. É assim que nós os soletramos em palavras de uma sílaba, rabiscadas por um estudante iletrado. Um beijo é o amor. Uma taça quebrada, o ciúme. Um sorriso, a felicidade. A morte, uma coroa de flores. Nenhuma dessas imagens tem a mínima relação com o romance de Tolstoi... (BRITO, 2006, p.69).

O que se depreende das palavras de Woolf é o entendimento de que qualquer tentativa de transposição da linguagem literária para a fílmica seria no mínimo precária, a gerar uma inevitável perda do sentido, sem possibilidade de qualquer compensação, num total desprestígio do signo icônico do cinema frente à incomparável riqueza de significação do signo verbal.

João Batista Brito (2006) aciona o teórico Jean Mitry dentre os que concebem como mal êxito a atividade de adaptação por parte dos cineastas. Para Mitry, toda adaptação “parte do princípio absurdo de que os valores significativos existem independentemente da expressão que os dar a ver e entender” (MITRY 1965 *apud* BRITO, 2006, p.69). O teórico defende que o adaptador ao decidir exprimir o que já fez um romancista, inevitavelmente terá como resultado a deturpação da forma romanesca, mesmo na intenção de respeitá-la. Para Mitry, a atividade de adaptação é de certa forma vã e parasita, já que ela se apropria de significados gerados pelo romance, a partir do qual compõe imagens, ao invés de criar as próprias significações. Brito atesta ainda que Mitry não consegue consistência para suas teorizações por falta de conceituações consequentes, valendo-se sobretudo de exemplos concretos. (BRITO, 2006, p.70).

Segundo Robert Stam, essa visão compartilhada por muitos poderia se justificar pelo fato de haver tantas adaptações medíocres de importantes romances, mas a suposta superioridade da arte literária se deve a inúmeros preconceitos há muito sedimentados, sobretudo nos círculos sociais em que é enfim apreciada:

1) antiguidade (o pressuposto de que as artes antigas são necessariamente artes melhores); 2) pensamento dicotômico (o pressuposto de que o ganho do cinema constitui perdas para a literatura); 3) iconofobia (o preconceito culturalmente enraizado contra as artes visuais, cuja as origens remontam não só as proibições judaico-islâmico-protestantes dos ícones, também à depreciação platônica e neo-platônica do mundo das aparências dos fenômenos); 4) logofilia (a valorização oposta, típica de culturas enraizadas na “religião do livro”, a qual Bakhtin chama de “palavra sagrada” dos textos escritos); 5) anti-corporalidade, um desgosto pela “incorporação” imprópria do texto fílmico, com seus personagens de carne e osso, interpretados e encarnados, e seus lugares reais e objetos de cenografia palpáveis; sua

carnalidade e choques viscerais ao sistema nervoso; 6) a carga de parasitismo (adaptações vistas como duplamente “menos”: menos do que o romance porque uma cópia, e menos do que um filme por não ser um filme “puro”). (STAM, 2006, p. 21).

No entanto, a despeito de preconceitos, a relação entre literatura e cinema é notória desde os primórdios do cinema, “seja na interdependência entre os dois sistemas, seja na influência de um sobre o outro” (DINIZ, 2005, p. 19). Há, inclusive, muitas explicações sobre o que a literatura ensinou e o que aprendeu com arte cinematográfica. Fato é que a interação entre as artes foi sempre levada a cabo de diferentes maneiras; muito antes de, no campo teórico, esse fenômeno ter ficado claro com os estudos críticos do século XX.

No que concerne aos estudos sobre adaptação do texto literário para o cinema, Thaís Flores Nogueira Diniz (2005) chama a atenção para o fato de o processo de adaptação ser costumeiramente tomado de forma unidirecional, no sentido de quase invariavelmente ter como ponto de partida o texto literário para se ter como resultado um texto fílmico. Este geralmente concebido como aquém daquele. Daí a atenção prioritária de parte da crítica em averiguar se o filme capta todos os elementos constitutivos da obra-fonte. Contudo, a pesquisadora menciona os deslocamentos que têm se processado mediante as concepções que envolvem a inter e transtextualidade presentes em todo texto, estabelecidas em íntima relação com textos predecessores, contemporâneos e sucessores.

Nesse mesmo sentido, Anelise Reich Corseuil (2005) reforça o fato de as múltiplas artes se relacionarem em rica tessitura. O cinema ilustra muito bem essa mescla artística, já que não raras as vezes incorpora elementos de tantas artes enquanto componentes ativos na produção do sentido a que a obra almeja. Filmes como *Cisne Negro* (2010), de Darren Aronofsky, e *Suspiria* (2018), de Luca Guadagnino, são exemplos por estabelecerem cruciais relações com a dança e a música para a composição da trama. Além disso, a pesquisadora reforça o fato de o cinema tanto ser fonte para a produção literária – caso do filme *O piano* (1993) adaptado para romance - como redimensionar a importância de obras menores quando transpostas para a arte cinematográfica.

Em defesa das adaptações, Bazin (1991) chama a atenção para o fato de os números de edições das obras literárias adaptadas terem crescido significativamente depois das exibições de filmes adaptantes. Isso representa não só um profícuo diálogo entre as duas artes, como também fomenta caminhos para inserção de novos leitores. Sobre esse debate, Brito (2006) ilustra muito bem o fenômeno que as estatísticas não desmentem:

[...] é ditado pelas estatísticas: acontece que a freqüência com que a grande literatura redonda em cinema menor é diretamente proporcional a que a literatura menor redonda em grande cinema. A nível recepcional, para cada insatisfeito com uma versão cinematográfica de Guerra e paz, de O vermelho e o negro, ou de Madame Bovary existe um deslumbrado com, digamos, Casa Blanca, Sindicato de ladrões e Um corpo que cai, um deslumbrado que provavelmente nunca sequer ouviu falar dos originais literários, e que, se os tivesse lido, com certeza preferiria os filmes - e isto, não porque é cinéfilo, mas porque os filmes são indubitavelmente superiores. As ingerências psicológicas e biográficas desse fato são muitas (os cineastas se intimidariam perante as obras primas da literatura? o desprestígio da sublitteratura os deixaria mais livres para ousar?), mas, no nosso entender, não escondem o que nos parece óbvio: é que, realização literária e realização fílmica correm em direções opostas, não porque uma seja melhor que a outra: simplesmente porque são semioticamente diferentes. (BRITO, 2006, p. 74-75).

Não se pode assim negar a existência de diversas formas de transposição de textos, as quais, por sua vez, estão para além de critérios como o de fidelidade e equivalência, conforme a crítica de certo tempo concebeu. Acerca dessa crítica, Diniz realizou um levantamento de alguns dos teóricos que, a partir de recursos narratológicos, adotaram o critério de fidelidade, como Geoffrey Wagner (1975) e Dudley Andrews (1984). A visão sobre adaptação assumida envolvia um processo de tradução intersemiótica, haja vista que uma determinada mensagem/história (literatura) constituída em determinado sistema é transmitida por meio de outro sistema sígnico (cinema). Na mesma esteira, teóricos como Stuart McDougal, Keith Cohen, Seymour Chatman realizaram estudos cujo método privilegia a análise de componentes equivalentes em ambos os textos, de modo a observar quais desses componentes – personagens, enredo, tempo, espaço, ponto de vista etc. – são transferidos para a obra fílmica. (DINIZ, 2005, p. 14).

Embora se tenha uma robusta crítica a considerar a adaptação fílmica como uma espécie de tradução e priorizar o critério de fidelidade, o aumento de críticos oriundos da esfera cinematográfica no estudo de adaptações – até então, uma crítica majoritária do âmbito literário – contribui para que houvesse uma alteração de perspectiva nos estudos sobre adaptações que, passam a evidenciar os componentes fílmicos quando comparados aos do texto literário, de modo a enriquecer a avaliação do filme e não o contrário. “A crítica passou a basear-se “na espécie de adaptação que o filme se propõe a ser” (McFarlane) e não na suposição de que só existe uma maneira de adaptar uma obra literária” (DINIZ, 2005, p. 15).

Diniz então apresenta-nos três enfoques de abordagem na pesquisa acerca da adaptação do texto literário para o texto fílmico. Um desses enfoques é o que visa ao estudo da adaptação como tradução. Esta está alicerçada na teoria desenvolvida por Brian McFarlane, cuja proposta segue o viés narratológico para o estudo das adaptações. Segundo Diniz, “McFarlane usa como



estratégia a descrição dos elementos facilmente transferíveis do romance para o cinema e dos que exigem maior criatividade [...]. Aí reside, segundo ele, a arte do cineasta” (DINIZ, 15, 2005).

Em seu método de análise, McFarlane analisa as adaptações fílmicas de obras literárias a partir das funções distribucionais e integracionais. As distribucionais (próprias) abarcam as ações, os fatos ligados enredados no texto, essas não dependem da linguagem, assim são diretamente transpostas para o filme. As distribucionais ainda se subdividem em dois grupos: funções cardinais e catalizadoras. As primeiras compõem a linha dorsal, estruturam o enredo, sendo, portanto, cruciais. As segundas são de importância menor, apesar de contribuírem para a coerência do discurso narrativo como um todo. Quanto ao segundo grupo, o das funções integracionais (índices), caracterizam-se por serem mais difusas, e não menos necessárias ao sentido da história. Trata-se das informações psicológicas e dados da identidade das personagens e ainda da atmosfera da obra. São essas funções relacionadas ao ser. Por sua vez, esse grupo também se subdivide em dois: funções-índice (a psicologia das personagens e a atmosfera narrativa) e funções-informante (dados puros de significação imediata). “As transferências mais importantes ocorridas entre os dois sistemas acontecem dentro das funções distribucionais e definem a obra fílmica como adaptação, embora possa acontecer também com algumas funções integracionais” (DINIZ, 2005, p. 20). Contudo, são essas últimas, mais específico, as funções-índices, que revelam o talento e a criatividade do adaptador.

André Bazin coaduna com este entendimento de McFarlane e como ele também refuga o critério de fidelidade no estudo tradutório. Bazin assevera que estilo se define pela junção de forma e fundo e endossa que as diferenças de estruturas estéticas tornam a busca por equivalências um árduo trabalho. Por outro lado, quando essa dificuldade resulta em uma adaptação que “restituiu o essencial do texto e do espírito”, se esses equivalentes cinematográficos adicionados para dar conta do não literal são eficientemente expressivos, quer dizer que o cineasta adaptador que pretendia de fato à similaridade com a obra-fonte foi inventivo e imaginativo o bastante, o que permite o considerar tão talentoso quanto o escritor da obra-fonte. (BAZIN, 1991, p. 95-96).

De outro ponto, Xavier assevera que, diferente de se examinar aspectos relacionados ao enredo, forma narrativa - eixo comum entre literatura e cinema -, aspectos acerca do estilo não são tão pacíficos de sistematização, por estarem muito atrelados à percepção subjetiva, à sensibilidade de cada um. O que torna complicada a busca por equivalências estilísticas, ou seja, equivalências entre palavras e imagens, entre ritmo musical e texto escrito, ou entre a tonalidade de um enunciado verbal e a de uma fotografia, Assim, partindo da ideia do romance

enquanto uma espécie de gabarito, e a filmagem como transplante de efeitos e de sentidos, “tomam o que é específico ao literário (as propriedades sensíveis do texto, sua forma) e procuram sua tradução no que é específico ao cinema (fotografia, ritmo da montagem, trilha sonora, composição das figuras visíveis das personagens)” (XAVIER, 2009, p. 63-64).

Sobre esse assunto, Diniz afirma que o discurso sobre adaptação precisa extrapolar a análise dos processos tradutórios no que tange às técnicas de enunciação. Um estudo híbrido, considerando não somente este aspecto, mas questões concernentes a fatores culturais, políticos e econômicos faz-se necessário. Essa assertiva nos encaminha para os outros dois enfoques respaldados pelas obras de Timothy Corrigan (1999) e James Naremore (2000). O segundo enfoque proposto por Diniz, defendido por Corrigan, segue uma abordagem mais culturalista, de modo que, para além de aspectos mais restritos em torno da tradução que o cineasta gerou, são elencados “a contextualização histórica, a questão das hierarquias culturais tradicionais, o processo de adaptação em si e a intertextualidade” (DINIZ, 2005, p. 16). O terceiro enfoque sugere uma análise de adaptações que abarque atividades como reciclagem ou quaisquer outras formas de recontar. A proposta é de James Naremore, para o qual “a adaptação é um processo multidirecional, dialógico e intertextual. O autor propõe que a análise se baseie no que ele denomina dialogismo intertextual” (DINIZ, 2005, p. 17).

Cabe explicitar que esse terceiro enfoque elencado na abordagem de Diniz, e claro, proposto por Naremore, coaduna com os estudos de Robert Stam, que lança mão do conceito de dialogismo cunhado por Mikhail Bakhtin para dar destaque à ideia do autor enquanto “orquestrador de discursos pré-existentes”, aquele que se insere em “território inter-individual”, e para atestar que a criação artística compõe um fluxo contínuo de textos precedentes. Nesse sentido, “a adaptação, também, deste ponto de vista, pode ser compreendida como uma orquestração de discursos, talentos e trajetos, uma “construção híbrida”, mesclando mídia e discursos” (STAM, 2006, p. 23).

Além do dialogismo, Stam também utiliza como aporte teórico os cinco tipos de relações transtextuais desenvolvidas por Gérard Genette; em especial, a “hipertextualidade”, por entender ser a mais elucidativa para o estudo. A transtextualidade diz respeito a todas as relações, manifestas ou não, que podem existir entre um texto e outro; já a hipertextualidade refere-se às transformações que um texto realiza, o “hipertexto”, a partir de um já existente, o “hipotexto”: “As adaptações cinematográficas, nesse sentido, são hipertextos derivados de hipotextos pré-existentes que foram transformados por operações de seleção, amplificação, concretização e efetivação” (STAM, 2006, p. 33).

Diniz, como Stam, também lança mão das noções de intertextualidade, transtextualidade e hipertextualidade, sugeridas por Genette, por serem muito úteis nos estudos sobre adaptações. No caso das duas últimas perspectivas de abordagem da pesquisadora essas noções são basilares. Obviamente que os três enfoques são de grande importância quando se trata do estudo da adaptação cinematográfica; no entanto, como afirma Diniz, o texto-filme a ser analisado, em sua relação direta com o texto de partida, sinaliza, a sua maneira, o tipo de adaptação a que “o filme se propõe a ser”. (DINIZ, 2005, p. 15). Tais indícios são preciosos por oferecerem ao crítico o percurso e o método para a compreensão e análise do processo de transposição.

De acordo com Diniz, a concepção de tradução enquanto produto derivado do original vem sendo substituída pelas noções de tradução como resultante de leituras diversas. Ideias como a do leitor enquanto construtor do texto e da existência do texto condicionada a sua leitura, contribuíram para se pensar a atividade do tradutor como uma atividade de leitura, a construir sentidos, e não somente atrelada à escrita, à produção. “O texto, como produto da tradução, contém implícita toda a história da sua leitura, por sua vez subordinada ao contexto cultural. Pode-se, portanto, definir texto como o conjunto de reativações de leitura e a tradução como uma delas” (DINIZ, 1999, p. 28). Essas leituras acionadas no processo de tradução passam a ser concebidas como signos icônicos<sup>2</sup> umas das outras. A tradução assim, pode ser compreendida como uma atividade semiótica de livre exercício criativo. (DINIZ, 1999, p. 30).

A tradução é assim resultado de um processo, havendo nela, necessariamente, alusão a outro(s) texto(s) com os quais mantém alguma relação. E é esta relação que interessa aos estudos da tradução pelo viés da semiótica. E embora esta tenha se ocupado das lições de Charles Peirce no que tange à natureza da representação e as ramificações e diferenças entre índice, ícone e símbolo em termos visuais, o campo da semiótica não se restringiu aos modelos estruturalistas, ampliando o foco para aspectos relacionados ao papel do leitor/espectador em relação ao texto. Trata-se de um campo extremamente vasto e diversificado, já que toda atividade humana, nas múltiplas práticas sociais, manifesta-se por meio de linguagens, que se constituem como atividades semióticas com um sistema de sentido próprio, seja na esfera da arte ou não.

Se temos como foco de pesquisa, em termos semióticos, a literatura e o cinema, o estudo envolve conhecer que tipo de signo cada um desses dois sistemas utiliza e como eles se

---

<sup>2</sup> Baseado nos postulados de Peirce, Júlio Plaza explica que “ícones são signos que operam pela semelhança de fato entre suas qualidades, seu objeto e seu significado. O ícone, em relação ao seu Objeto Imediato, é signo de qualidade e os significados, que ele está prestes a detonar, são meros sentimentos tal como o sentimento despertado por uma peça musical ou uma obra de arte” (PLAZA, 2003, p. 21-22).

organizam, para então compreendermos a distinta natureza artística de ambas. E perante esses dois textos, o fílmico e o romanesco, signos icônicos um do outro numa mesma cadeia semiótica, cada um deles pode ser compreendido como uma transformação, ou tradução do outro.

Dessa integração entre artes, e do interesse pelo estudo dessas inter-relações, a tradução semiótica buscará por equivalências entre esses sistemas, de modo que um elemento pertencente a determinado sistema de signos, na tradução, será substituído por outro elemento de um sistema de signos distinto, mas que possa exercer a mesma função. Não se tratando, assim, de uma busca por igualdade, que é sempre inexistente. Assim, “a equivalência não pode ser identificada como identidade de sentido – nem do sentido que o texto faz surgir, nem do sentido de seus elementos e subtectos” (FISCHER-LICHTE, 1987 *apud* DINIZ, 1999, p. 32). Não se trata, pois, de uma relação existente a ser percebida objetivamente. A percepção da equivalência é resultado de um processo, produto da relação entre leituras e os sentidos que são delas resgatados. O objetivo da tradução intersemiótica é analisar o sentido oriundo desse processo, sem, contudo, se restringir aos sistemas como produtores de signos e às suas equivalências. É, pois, necessário considerar aquilo que emoldará essas equivalências e, claro, a experiência do leitor/espectador inserido em determinado contexto-histórico-cultural. Como esclarece Diniz:

A tradução se define como um processo de transformação de um texto, construído através de um determinado sistema semiótico, em um outro texto, de outro sistema semiótico. Isso implica que, ao decodificar uma informação dada em uma “linguagem” e codificá-la através de um outro sistema semiótico, torna-se necessário modificá-la, nem que seja ligeiramente, pois todo sistema semiótico é caracterizado por qualidades e restrições próprias, e nenhum conteúdo existe independentemente do meio que o incorpora. Esse conteúdo não pode, por isso, ser transmitido, ou trazido, ou transposto, independentemente de seu sistema semiótico. (DINIZ, 1999, p. 33).

Nesse sentido, é preciso, pois, estudar as condições que possibilitaram a transformação de um texto em outro. Para além das descrições de semelhanças e diferenças entre texto-fonte e texto-adaptado, a historicidade dos meios de produção e reprodução e os aspectos culturais requerem atenção e devem estar atrelados aos estudos linguísticos.

No estudo da adaptação homônima de Suzana Amaral (1985) acerca de *A hora da estrela* (1977), de Clarice Lispector, essas questões envolvendo a historicidade e seus desdobramentos nas leituras realizadas por agentes produtores de novos textos tomam grande relevância. Visto que a interpretação do leitor/artista, suas percepções de mundo, atreladas a

um contexto histórico-político-cultural no qual se está inserido, leitores e produtores artísticos, muito influenciam em suas escolhas criativas ao realizar a transmutação da obra em adaptação fílmica. Sobre isso, Ismael Xavier endossa:

Afinal, livro e filme estão distanciados no tempo; escritor e cineasta não têm exatamente a mesma sensibilidade e perspectiva, sendo, portanto, de esperar que a adaptação dialogue não só com o texto de origem, mas com o seu próprio contexto, inclusive atualizando a pauta do livro, mesmo quando o objetivo é a identificação com os valores nele expressos. (XAVIER, 2003, p. 62).

Na década de 80, vivia-se um período de redemocratização no país após vinte anos de ditadura militar. O período de repressão e a decorrente luta por liberdades individuais, bem como outras mobilizações de ordem econômica e social e que muito contaram com a militância das mulheres, fomentaram uma mobilização em prol de pautas feministas. Nesse sentido, “o feminismo foi se expandindo dentro de um quadro geral de mobilizações diferenciadas” (SARTI, 2004, p. 40). As mulheres brasileiras, já atuantes naquele cenário que exigia engajamento político e social por parte de todos, frente à ausência de direitos e desigualdades, oriundas dos papéis demarcados de homens e mulheres, se lançam em batalhas próprias. Cynthia Sarti descreve o cenário brasileiro no que tange ao amadurecimento do movimento feminista no decênio de 80:

Nos anos 1980 o movimento de mulheres no Brasil era uma força política e social consolidada. Explicitou-se um discurso feminista em que estavam em jogo as relações de gênero. As ideias feministas difundiram-se no cenário social do país, produto não só da atuação de suas porta-vozes diretas, mas também do clima receptivo das demandas de uma sociedade que se modernizava como a brasileira. Os grupos feministas alastravam-se pelo país. Houve significativa penetração do movimento feminista em associações profissionais, partidos, sindicatos, legitimando a mulher como sujeito social particular. (SARTI, 2004, p. 42).

Sobre isso, há de se considerar que Suzana se detém no drama da personagem Macabéa e seu contexto social, inserindo na trama as implicações político-sociais concernentes a seu tempo e suas concepções acerca dele. O filme explicita o contexto de reivindicação de direitos da mulher brasileira na sociedade da década de 80. Há neste projeto fílmico de Susana muitas das problemáticas discutidas pelo movimento feminista brasileiro desse período. Época “de maior efervescência do movimento feminista, denominado de segunda etapa, quando as principais bandeiras de luta entre as mulheres eram as questões referentes à sexualidade, saúde, violência doméstica, creches, entre outros” (VALENTE, 1995 *apud* PAIVA, 2012, p. 81).

Desenvolvida em uma atmosfera bem realista, a história de Macabéa é estruturada com enredo e tempo lineares, além de se excetuarem experimentações formais que no texto-fonte se fazem presentes. Traduzidos em uma linguagem que pratica, vemos a condição do migrante nordestino buscando adaptar-se à metrópole e às opressões renovadas naquele espaço de massificação cultural, do capital que a tudo reifica. Macabéas e Olímpicos são os migrantes estrangeiros às margens da pretensa modernização para a qual caminha a cidade paulistana. Desenraizados e desalojados, são um contraste ao moderno, em meio a massa da população pobre. Sua marginalização é a dos retirantes estigmatizados pelo discurso preconceituoso que os denomina “raça anã”, o retrato vivo do subdesenvolvimento que o país quer superar.

Em ensaio, João Manuel dos Santos Cunha (2017) analisa os três longas-metragens de Suzana sob a luz do que se pode denominar de “estudos de mídias”, um campo teórico-crítico elaborado a partir de teorias da linguagem do século XX, identificando entre os filmes uma unidade de intenção no que tange ao projeto cinematográfico de Suzana.

Se o conjunto dos três filmes for observado desde um eixo temático posicionado em transversal, no entanto, poderão ser vistos como constituintes de um projeto lítero-filmográfico que revelaria a postura autoral da cineasta ao tratar do tema da árdua tarefa de traduzir o mundo pela linguagem e da trágica condição humana, determinada pela impossibilidade de conexão do sujeito não só com “o outro”, personificado como “o próximo”, a “alteridade”, mas com a radicalidade de um “outro”: o mundo em si, continente da “diferença”, a vasta pergunta sem resposta. (CUNHA, 2017, p. 170)

Para Cunha, os três longas compõem a “trilogia do outro”, ou seja, a tradução e a incorporação do outro como projeto comum nas três adaptações. Cunha entende que Clarice Lispector, assim como os outros escritores, são tradutores do mundo, e que Suzana, metaforicamente, realiza uma “retradução” ao transmutar os textos literários para a linguagem fílmica. (CUNHA, 2017, p. 171).

Quando pensamos em *A hora de estrela*, de Clarice, cuja temática central se desenvolve a partir dos conflitos e reflexões do escritor burguês em crise, frente ao desafio de dramatizar, “traduzir”, a vida da mulher pobre e nordestina; e nos remetemos ao trabalho de “retradução” de Suzana - conforme palavras de Cunha -, podemos concluir que a cineasta transfigura os silêncios das personagens, traduz em linguagem fílmica os silêncios que estão representados no intervalo, “mediador(es) entre a busca existencial e a tentativa de compreensão dos elementos sociais que determinam os comportamentos humanos” (KADOTA, 1997, p. 39). Em outras palavras, o drama da linguagem - utilizando as palavras de Benedito Nunes (1989) - nesta ficção, reside na busca por palavras, por uma expressão que dê conta do silêncio da mulher que

objetiva representar. Para traduzi-la ou representar o “fracasso de sua literatura” - nos termos de Vilma Arêas (2005) – Clarice faz uso de mecanismos de silêncio enquanto recurso estético, como se vê, em exemplo, na figura de seu fraturado criador-narrador Rodrigo S. M. Este que diante da dificuldade de traduzir Macabéa em linguagem, de atribuir-lhe existência: “Olhou-se maquinalmente ao espelho [...]. Pareceu-lhe que o espelho baço e escurecido não refletia imagem alguma”; “Quer dizer não sei bem quem eu sou” (LISPECTOR, 1998, p. 25 e 56). Desse modo, Rodrigo consubstancia sua existência na dela, acaba por mesclar em Macabéa, parte de si e seus conflitos existenciais: “É paixão minha ser o outro. No caso a outra.”; “A ação desta história terá como resultado minha transfiguração em outrem” (LISPECTOR, 1998, p. 20 e 29).

O retrato, ou *flashes*, de Rodrigo são reconfigurados na trama de Suzana. Ao desentranhar Macabéa da tessitura narrativa de Clarice, convertendo o não dito em expressão audiovisual, Suzana oferece à narrativa contornos mais nítidos, que mais adiante serão explicitados. Cunha comenta sobre essas mudanças que são esperadas quando se realiza a tradução fílmica de textos literários. O tradutor-interpretador fílmico irremediavelmente terá como resultado uma mistura de linguagens, de discursos, de suportes; inclusive entre muitas mãos, pois o trabalho com cinema dá-se necessariamente de forma colaborativa. Com relação a essas metamorfoses, Cunha trata em especial das alterações nas personagens, que em *A hora da estrela* de Suzana dá-se de forma muito sentida:

[...] a condução dos personagens de um a outro lugar ficcional: transferidos de seu lócus hipotextual, eles ganham uma outra vida em uma outra diegese. Figurados por meio de uma outra linguagem, são instalados em um outro tempo e em um outro espaço: traduzidos-metaforizados em outros, mas sendo ainda eles mesmos, como já apontara George Bluestone em sua já célebre conclusão sobre o destino das personagens em trânsito das folhas de papel em branco e preto das narrativas literárias para o *écran* de luz e sombra das salas de cinema. (CUNHA, 2017, p. 167).

Desse modo, apesar de estarem intimamente relacionadas adaptação fílmica e a obra literária fonte, o filme de Suzana e o livro de Clarice são inteiramente independentes. Ao realizar a tradução, Suzana faz escolhas, recortes, acréscimos submetidos ao texto original, que expressarão a sua tomada de partido dentro das possibilidades de comunicação da arte do cinema. Dentre as alterações mais sentidas, encontra-se uma nova figuração da personagem, ou seja, uma refiguração.

Este ser ficcional guarda em si tensionado um caráter imanente e transcendente: immanentemente por manter-se naturalmente retido na obra, mas tendendo a transcendê-la, a ultrapassar as fronteiras da ficção. O personagem tem a natureza de mover-se no sentido da autonomização. Atos de leitura/tradução são eficientes em promover essa transcendência. (REIS, 2015, p. 126). E quando essa tradução envolve sistemas semióticos distintos, têm-se então uma refiguração de personagem transformadora. Ou seja, trata-se de um personagem recriado, que requer novas leituras. Nesse sentido, cabe analisar as mudanças que na transmutação de Suzana se deram na personagem Macabéa, tornada outra na recriação de Suzana em diferente linguagem intersemiótica.

## 2.2. Outra trama, outra Macabéa

Oito anos passados da publicação de *A hora de estrela*, a cineasta Suzana Amaral reaquece a leitura da obra literária de Clarice Lispector e acrescenta importante saldo para a arte cinematográfica brasileira, com sua adaptação fílmica homônima de 1985. Essa fatura ainda se desdobra nas possibilidades de leitura e interpretações que não só a recriação audiovisual, enquanto obra autônoma, enseja; mas as decorrentes da relação entre obra literária e sua tradução/adaptação em obra fílmica. Esta que não é uma imitação daquela, mas com a qual mantém íntima ligação, a gerar importantes debates e estudos em torno dessas práticas discursivas intertextuais inscritas em determinado contexto histórico-cultural.

Roteirista e cineasta, Suzana Amaral produziu em torno de 55 documentários e três longas-metragens: *A hora da estrela* (1985); *Uma vida em segredo* (2001), *Hotel Atlântico*, (2009). Filmes roteirizados a partir de obras literárias de mesmo nome dos escritores Clarice Lispector (1977), Autran Dourado (1964) e João Gilberto Noll (1989). Segundo a cineasta, em entrevista mediada pela jornalista Flávia Guerra e o roteirista Ricardo Tiezzi, ao tratar de seu processo de criação comenta sobre sua preferência por partir de obras literárias para engendrar seus roteiros. Para ela, afeita ao pragmatismo, o livro já carrega uma potência, é uma “semente” a partir da qual se pode extrapolar: “Eu prefiro pegar uma obra e ver como eu me encontro naquela obra e transmutar, não é adaptar. O que eu faço é uma transmutação. Eu pego a obra e a transformo à minha imagem e semelhança.”.

Quanto à opção estética adotada por Suzana na sua produção de *A hora da estrela* – filme, pode-se concluir que envolveram escolhas tão ousadas quanto conservadoras. Ousadas



porque Suzana elimina de sua recriação a espinha dorsal da obra de Clarice, a história que trata do próprio processo de tentar criar uma personagem, a nordestina Macabéa, envolvendo, intrinsecamente, o debate sobre o lugar e o papel do escritor em contexto de opressões políticas e mazelas sociais. E conservadoras, pelo fato de a cineasta optar pelo realismo – ou história naturalista, em outros termos, referindo-se à história que finge andar sozinha - em detrimento da autorreflexividade, suprimindo assim o modernismo do texto-fonte.

Digo conservadora, porque seguiu a tendência do cinema, sentidamente, da adaptação cinematográfica, de não incorporar as mudanças artísticas que se procederam no romance moderno no início do século XX, que se consolidou como uma arte não-representativa, anti-realista, de caráter abstrato e fragmentário, com o implemento de narradores “intrusos”, que demarcam suas opiniões e interpelam o leitor. O cinema, por outro lado, herdou as aspirações miméticas do realismo do século XIX, vertente que privilegiou a história que corre sem interferências, com narradores discretos, a gerar a impressão de que a narrativa tem autonomia e evolui por si mesma. As “formas dominantes do cinema eram, assim, “modernas” em sua atualização tecnológica e industrial, mas não modernistas em sua orientação estética” (STAM, 2008, p. 34). Brito (2006), ao explicar sobre as heranças da literatura para o cinema, comenta sobre a questão:

[...] pois quando o cinema surgiu e ensaiava seus primeiros passos semióticos, todas as outras artes já eram caducas, e pior, vivenciavam, com as vanguardas do começo do século XX, uma grave e generalizada crise da representação. Ao invés de seguir essas vanguardas, o cinema ficou na retaguarda e preferiu seguir o modelo convencional do romance do século anterior, contando uma estória com começo meio e fim, e assumindo ser três coisas, ao mesmo tempo: ficcional, narrativo e representacional. (BRITO, 2006, p. 4-5).

O cinema, na verdade, engendrou uma maneira muito particular de organizar o tempo e o espaço, priorizando a aparência de continuidade advindas da manipulação desses elementos narrativos, que se dá por meio de técnicas específicas da cinematografia. Estabelecido por Hollywood, bem como a indústria correspondente de outros países, o modelo que passou a vigorar constituiu uma estética normativa a exigir que os filmes encobrissem quaisquer interrupções no fluxo narrativo em nome dessa continuidade. “A estética hollywoodiana convencional promoveu o ideal não somente de enredos lineares, coerentes de causa-efeito, que giram em torno de “conflitos maiores”, mas também de personagens motivados e críveis” (STAM, 2008, p. 30).

Segundo Ismail Xavier, muitos cineastas, como o russo Eisenstein e o dinamarquês

Theodor Dreyser, defenderam a busca por inovações estéticas no cinema que corresponderem às empreendidas pela literatura moderna, no sentido de desenvolver métodos que explorassem mais a subjetividade, os pensamentos, o drama interior das personagens. (XAVIER, 2003, p. 70). A indústria cinematográfica foi pouco receptiva para com o experimentalismo. Apesar disso, o cinema modernista foi se apresentando a partir de experiências exitosas. O problema mostrou-se mais significativo nas adaptações fílmicas, por não assimilarem as inovações estéticas de romances modernistas tidos como fonte. Stam ilustra o desajuste:

Não é de se admirar que os maiores desapontamentos, por parte dos leitores letrados, tenham a ver com adaptações de romances modernistas como os de Joyce, Woolf e Proust, exatamente porque nesses casos a lacuna estética entre fonte e adaptação parece ser estupefacente, menos por causa das falhas inerentes ao cinema do que devido à opção pela estética pré-modernista. (STAM, 2008, p. 34).

A despeito dos insucessos de tais adaptações para o cinema, Stam analisa o bom desempenho na adaptação homônima de *Memórias Póstumas de Bras Cubas* (2001) do cineasta brasileiro André Klotzel. Como é sabido, esse romance de Machado de Assis é fortuito exemplo de obra autoconsciente. Nela o narrador anatomiza sua própria expressão, abundando no uso criativo de técnicas reflexivas. Em sua adaptação, Klotzel consegue materializar muitas das insinuações reflexivas que enriquecem o romance. “Ao contrário de muitos adaptadores de romances reflexivos [...] Klotzel não pega o caminho mais fácil de simplesmente confiar na história, [...] vê o romance por aquilo que ele é – um artefato linguístico/estilístico autoconsciente” (STAM, 2008, p. 177).

Como já comentado, Suzana mantém a tradição da narrativa cinematográfica de cunho realista ao descartar a reflexividade densamente presente na obra de Clarice, o que conseqüentemente, a leva a eliminar do filme o narrador intradieético e autorreferente Rodrigo S. M., reivindicando para si a condição de “grande narradora”<sup>3</sup>. A cineasta inclusive é veemente

---

<sup>3</sup> O termo remete aos estudos de André Gaudreault e François Jost na obra *A Narrativa Cinematográfica* (2009) em que desenvolvem uma teoria narratológica própria para a arte do audiovisual, explorando as particularidades que há no cinema. De acordo com os teóricos, para além do que mostra a imagem audiovisual e do que se verifica na diegese, atuam múltiplos domínios a cumprir o papel de narrar. Haveria assim um grande narrador a acionar procedimentos na execução fílmica. Conforme elucidam os pesquisadores: “No decorrer dos eventos que formam a trama narrativa, os atores de cinema, ao contrário dos de teatro, não são, então, os únicos a emitir ‘sinais’. Esses outros sinais, que vêm pelo viés da câmera, são plausivelmente emitidos por uma instância situada de algum modo acima dessas instâncias de primeiro nível que são os atores; por uma instância superior, portanto, que seria o equivalente cinematográfico do narrador escritural. É essa instância que Laffay aponta quando fala de “seu grande imagista” e que encontramos novamente, nomeado diferentemente [...] e que imputam a responsabilidade de tal ou tal narrativa cinematográfica seja ao “narrador invisível” (ROPARS —

em sua rejeição a reflexividade, ao explicar sobre as razões de excluir o narrador, apontando para os problemas da inserção da metalinguagem na produção fílmica.

A metalinguagem não funciona. É apenas uma questão de linguagem fílmica. Os filmes que falam sobre filmes, histórias embrulhadas dentro de histórias, todas essas construções mise-en-abyme. Achei que tudo isso era muito complicado para o nosso público. As pessoas não entenderiam. Portanto, decidi contar a história diretamente, ‘direto ao ponto’, como se diz em inglês. Em outras palavras, eu eliminei o narrador porque, no meu entender, eu era o narrador. (ROSSBERG apud STAM, 2008, p.323).

Assim, Suzana suprime o reflexividade da obra-fonte e concentra-se na história de Macabéa, no dado de denúncia e crítica sociais que sua caracterização fomenta. E vale acionar as considerações de Xavier sobre a distinção entre fábula e trama. Para tanto, recuperemos o comentário de Clarice Lispector na mesma entrevista já mencionada neste trabalho sobre do que se trataria a obra que não tardaria em ser publicada: “A história de uma moça tão pobre que só comia cachorro-quente. Mas a história não é só isso, não. A história é de uma inocência pisada, de uma miséria anônima”. A escritora ainda acrescenta que a história se passa no Rio de Janeiro, e a protagonista em questão é uma nordestina, de Alagoas.

Trata-se de uma síntese oferecida pela escritora com a qual muito se assemelha tantos outros resumos que quase sempre introduzem esplanções e estudos sobre *A hora da estrela*. Detalhe que se justifica pelo fato de se tratar da fábula sobre a qual a obra é arquitetada. Os dois outros eixos que engendram *A hora da estrela* são construídos da esfera da trama. A escolha de um narrador, convertido também em personagem e escritor da ficção, inserido ainda como um autor interposto, enseja o modo como Clarice constrói esta obra. O caráter metalinguístico operando por meio de uma linguagem figurativa, de peculiar expressividade, evidenciam o estilo dessa escritora. Em outras palavras, a trama dessa narrativa de Clarice se caracteriza pela forma metaficcional de cunho reflexivo, que mescla e confronta a história e condição da personagem Macabéa à existência discursiva desse narrador.

Ismail Xavier, ao elucidar sobre elementos que perpassam qualquer discurso narrativo, seja um romance, um conto ou um filme narrativo-dramático, explica a diferença entre o fabular e o tramar, e as implicações disso quando se pensa em adaptações. Enquanto a fábula diz respeito à história, descrita a partir de seus elementos constitutivos (como o lugar, espaço, as

---

WUILLEUMIER, 1972), ao “enunciador” (CASETTI, 1983, GARDIES, 1988), ao “narrador implícito” (JOST, 1988), ou ainda ao “meganarrador” (GAUDREAULT, 1988). (GAUDREAULT; JOST, 2009, p. 41).

personagens etc.), a trama envolve o modo como a história se corporifica e é apresentada ao leitor/espectador. Assim “uma única fábula pode ser construída por meio de inúmeras tramas” (XAVIER, 2003). O teórico ainda explica:

Em verdade, o que um filme, um romance ou uma peça me oferecem é a trama, pois não posso me relacionar senão com a disposição de relato tal como ele me é dado. E é a partir daquilo que me oferece – a trama – que deduzo a fábula, que refaço a vida das personagens em minha cabeça. E não o contrário. Narrar é tramar, tecer. E há muitos modos de fazê-lo, em conexão com a mesma fábula. Isso implica propor muitos sentidos diferentes, muitas interpretações diferentes a partir do mesmo material bruto extraído de uma sucessão de fatos, de um percurso de vida. (XAVIER, 2003, p. 66).

Xavier assevera que um cineasta pode preocupar-se em ser fiel à trama de um livro ou, de forma mais livre, atentar-se apenas à fábula de uma obra e tramá-la a seu modo, alterando “o sentido, a interpretação das experiências focalizadas” (XAVIER, 2003, p. 66). Suzana, assim, atém-se à fabula descrita pela própria Clarice, para então compor, a seu modo, uma distinta trama, como ventila enquanto possibilidade, o teórico Xavier (2003).

E nessa decisão, a cineasta é ousada, como já tido, pois retira a substancialidade mais expressiva da obra. No filme se ausenta o questionamento perene, a inquietude que perpassa a busca do escritor de, pela palavra literária, constituir um outrem cuja a existência se configura em vida, de modo tão diverso. Como figurar uma individualidade, uma vida enquanto potência, quando se manifesta na insígnia da precariedade, na negação de tudo o que se poderia ser? E em quem, tendo ainda assim mesmo que ser, torna-se? Segundo Santos, *A hora da estrela* de Clarice é uma “autobiografia imaginária e literária. Egoografia do escritor, de sua atividade, de suas dúvidas, de seu modo de produzir, de sua relação com a literatura” (SANTOS, 2007, p. 1). O modo como Clarice cria sua ficção e suas personagens foge ao *modus operandi* da emolduração de fatos e eventos, a exterioridade factual; mesmo quando a intenção é explorar a desigualdade social, o subdesenvolvimento do país. Ao retratar o social a partir da desvalida Macabéa, a escritora não se esquiva do seu traço característico, o da sondagem interior; e se não vislumbra a possibilidade do mergulho, do enfoque denso na individualidade de sua personagem, de modo a deflagrar o impacto da realidade social sobre sua existência, opta por encenar a dificuldade de se fazer isso e o impasse do escritor, entre o papel de dar voz aos oprimidos pela pobreza e ignorância e o gesto arrogante e hipócrita de se achar apto para esse propósito. Desse modo, o mergulho introspectivo dar-se-á pelas vias do narrador, o personagem-escritor por meio do qual também se encena a escritora.

Pelo viés do narrador Rodrigo S. M. – espécie de *alter ego* de Clarice – será revelada a matéria social e, concomitantemente, a construção da personagem Macabéa. Mas essa materialidade social, como afirmado, não se apresenta pelo simples relato de fatos, no tramitar de ações, podendo ser reconhecida somente pela perspectiva marcadamente subjetiva desse narrador, na fruição de suas reflexões e digressões ao narrar mais sobre si que sobre sua personagem. É o seu olhar que fará transparecer a realidade social. Ao narrar seu processo criativo de constituição da personagem, o social transparece na visão preconceituosa que atravessa a figuração da mulher, nordestina, podre e sem instrução. Na produção do discurso desse narrador estão incorporados o intelectual, que se supõe detentor do saber e da cultura muito distintos da população massificada e ignorante; o burguês da classe-média urbana do sudeste-sul do país, a estigmatizar o Nordeste, a cultura dos que ali constituíram sua história; o sujeito masculino forjado na estrutura patriarcal que pela linguagem falocêntrica demarca espaços e práticas sociais de domínio dos homens. É esse olhar clivado de preconceitos que intenta traçar a fisionomia de Macabéa.

Um narrador absurdamente parcial, e sua suspeição exige um leitor não apenas arguto, mas que conscientemente se posicione frente às questões que perpassam a realidade social, problematizados ou não na matéria narrada. Regina Dalcastagnè comenta sobre esse “leitor compromissado” que os narradores contemporâneos suspeitos reivindicam.

Em meio a um emaranhado de discursos, somos levados a optar pelos que nos convêm e, é claro, a arcar com a responsabilidade da escolha. Esses narradores confusos, obstinados, quando não abertamente mentirosos, estão aí nos convidando a tomar partido e, assim que o fazemos, nos exibem quem somos. (DALCASTAGNÈ, 2000, 84).

Ao suprimir a figura de Rodrigo S. M., Suzana não só elimina a problemática relação social, existencial e representacional intrínseca entre o narrador e sua protagonista, mas o elemento estrutural que instiga o espectador a refletir sobre a perspectiva do discurso dominante, do burguês intelectual, visto que as tensões das diferenças sociais entre Rodrigo e Macabéa se dissipam ou são sentidamente reduzidas ao plano das personagens, cuja diferença social não se sobreleva de forma significativa. Assim, o espectador constrói suas impressões sobre Macabéa de modo menos consciente, pois o que vê são as discrepâncias da personagem com relação aos comportamentos socialmente estabelecidos já pactuados, previamente assentidos pelo público.

Importa atentarmos para as transformações que se processam na constituição da personagem Macabéa a partir da ausência do narrador-personagem Rodrigo. Como já explanado no capítulo anterior, a figuração de Macabéa na obra-fonte se constituiu a partir de um jogo de identidades em que se conjugam Clarice/ Rodrigo/Macabéa. Identidades intercambiantes em constante deslocamento e em confluência a tornar Macabéa menos passível a fixações ou caracterizações simplistas. Ora, Clarice se ficcionaliza enquanto autora e compete com seu personagem-autor e narrador, Rodrigo S.M., a criação de Macabéa. Esta se configura enquanto criação de Rodrigo, um construto de Clarice, o que a leva a relacionar-se com Macabéa também a partir dessa conjugação (Clarice/Rodrigo).

Dessa relação imbricada, a implicação mais direta e notória reside no fato de que a Macabéa do livro só pode ser pensada a partir de sua relação com esse narrador-autor. Macabéa enquanto criação de Rodrigo é parte dele, de sua subjetividade; este por sinal, tem sua existência e funcionalidade na trama condicionada ao processo inventivo dessa personagem.

É este narrador-autor o responsável pela sondagem íntima da protagonista e sua gradativa personificação realizada em um processo experimentado por esse personagem-autor. É ele quem revela, no movimento da introspecção, questões de cunho existencial e filosófico que atravessam sua personagem em saltos, flashes; dispersos e associados aos conflitos desse narrador que, inclusive, dizem respeito ao processo mesmo de criação literária. A partir dele, Macabéa vai se erigindo; nela, Rodrigo vai se transfigurando.

Mas deste narrador sobrepuja a performatização do seu próprio eu, a nos alertar constantemente de sua constituição suspeita; sua ambivalência, suas contradições, permeadas por medos, culpa, presunções, vaidades, que tomam forma num discurso acrobático, materializado na ironia; por vezes mordaz, zombeteira, cínica, paródica. Rodrigo nos instiga sempre a desconfiar e a pensar Macabéa na diferença do que é dito por ele. E se ela é escorregadia para seu autor, tanto mais ele induz que também seja para o leitor.

Mas qual autor? Certamente Clarice. Ela traça o ponto de fuga para que se possa ver além do discurso dominante do intelectual burguês. A autora que se encena chama a atenção para o silêncio que se instaura no não dito, nas lacunas, no que Rodrigo deixa antever pelo seu discurso em que mais se expõe do que afirma sobre a personagem. Obviamente que é muito tênue, por vezes, a elaboração a ser atribuída da relação de Macabéa enquanto construto de Clarice via Rodrigo, e o que ela elabora na personagem para além das dimensões que constrói sobre a figura de seu narrador-personagem.

O fato de o narrador ter uma constituição suspeita possibilita pensar a caracterização de Macabéa de forma problematizada. A série de predicções negativas são relativizadas pela

filiação da personagem com seu Rodrigo. Além disso, essa negatividade identificada na caracterização da personagem retira dela uma materialidade espacial, contribui para sua invisibilidade, não apenas em termos sociais, mas no sentido de torná-la de difícil apreensão, quase fantasmagórica. Imagem sem reflexo no espelho: “Pareceu-lhe que o espelho baço e escurecido não refletia imagem alguma. Sumira por acaso a sua existência física?” (LISPECTOR, 1998, p. 25).

Essa negação, esse “banhar-se no não” (LISPECTOR, 1998, p. 19), o desfigurar, também se atrela a um processo de desnudamento que Clarice empreende para se checar ao essencial mais elementar. Assim diversos elementos linguísticos que aludem ao negativo nos diversos predicados atribuídos à Macabéa alcançam variados efeitos de sentidos: “ela que de aparência era **assexuada**” (LISPECTOR, 1998, p. 34); “Era **apenas** fina matéria orgânica” (LISPECTOR, 1998, p. 39); “a moça **não** tinha” (LISPECTOR, 1998, p. 25); “**Não** sabia que era **infeliz**” (LISPECTOR, 1998, p. 26); “**Não** tinha aquela coisa delicada que se chama encanto” (LISPECTOR, 1998, p. 27); “Esse **não**-saber (LISPECTOR, 1998, p. 29)”; “**não** sentia **nada** e as divindades lhe eram estranhas” (LISPECTOR, 1998, p. 29); “ela **não** sabia qual era o botão de acender” (LISPECTOR, 1998, p. 20); “**nunca** tinha tido floração” (LISPECTOR, 1998, p. 31).

No filme, Macabéa recupera essa espacialidade garantida pela própria especificidade e alcance da iconicidade da linguagem audiovisual e o corpo físico de Macabéa é restituído de traços que a identificam. Contudo, o aspecto pejorativo que as negativas de Rodrigo imprimem em Macabéa são mantidas, sem os desdobramentos da linguagem metafórica e os efeitos de sentido. Restando potencializado as marcas da miséria, da estigmatização, da crueza na existência subalternizada de Macabéa.

Com a supressão de Rodrigo no filme, não há espaço para essa relativização, e Macabéa, despreendida de Rodrigo (e de Clarice), fica diretamente encerrada nas adjetivações negativas. Muito do que compõe a figuração ofertada por Rodrigo pela palavra escrita, Suzana converte para uma complexa diegese cinematográfica (interpretação de atores, trilha sonora, iluminação, voz etc.) a narrar de forma pseudo-objetiva, estando Macabéa por ela mesma representando um estereótipo social.

Outro aspecto associado é o de Macabéa constituir-se enquanto um ser-linguagem, discursivamente materializada na palavra e de latente expressividade poética. Pensá-la como ser-linguagem envolve considerar o estatuto de personagem como atributo da Macabéa no universo metaficcional, assim como Rodrigo tem enquanto autor. Nessa perspectiva, é possível pensar Macabéa em processo de constituição muito atrelada à linguagem poética. Em sua

elaboração, a existência da protagonista vai sendo consubstanciada num entrecruzamento, num amálgama da exegese destinada à personagem e a perscrutação dirigida à linguagem.

Como decorrência, Macabéa não é inteiramente exposta, sua figuração é instável. Materializada em texto pela palavra poética, não se deixa fixar; sua significação é fluida, vaga, imprecisa; plurissignificativa como a palavra poética permite que seja. Já no filme, Macabéa se estabiliza numa conformação. Os silêncios são dissolvidos, o figurativo sobrepõe-se às abstrações; e o ser-linguagem que o traço poético clariceano imprimia em Macabéa, é suplantado pela imagem, imperiosa, que fixa Macabéa em contornos bem definidos.

Saul Cabral Gomes Júnior, em análise sobre a protagonista de Clarice, filia Macabéa à imagem anti-heróica do homem moderno *gauche* que sugere o *Poema sete faces* de Carlos Drummond. Essa personagem clariceana acumalaria em si sete atributos canhestros que, sobre certa perspectiva, faz com que seu desajuste, sua inabilidade e distanciamento de formas aceitáveis de ser e existir em sociedade, se aproxime do descompasso em que vive o ser humano na modernidade. Sua miséria tão totalizante, a degradação a que está sujeita de modo a aproximá-la do grotesco, recebe um tom universalizante – Todos somos em desajustes, condenados a viver com nossas mazelas -, e Macabéa acaba por gerar certa identificação. Esse aspecto é garantido pela sondagem introspectiva por meio da qual se realiza a performance de Rodrigo, no aproximar-se e distanciar-se de sua personagem, em digressões em que se apresentam conflitos desse narrador ambivalente mesclados ao processo e figuração da personagem. Essa mescla entre narrador-autor e personagem faz, inclusive, com que o modo grotesco como Rodrigo retrata Macabéa seja problematizado, servindo para revelar esse grotesco no olhar preconceituoso do narrador, da escritora e do próprio leitor frente à Macabéa: “Quem já não se perguntou: sou um monstro ou isto é ser uma pessoa?” (LISPECTOR, 1998, p. 15). Na ausência de Rodrigo essa universalidade a conferir outro tom às debilidades da personagem se esvai, e o espectador observa as ações de uma nordestina marginalizada e estigmatizada, reforçando o caráter da miséria social brasileira. Sobre esse aspecto, Lígia Guidin faz a seguinte leitura:

Mais do que “inocência pisada” como quis Clarice, a moça assemelha-se a um ser “estrangeiro” para o público e, por isso, pitoresco, risível, desculpável. Não só na Europa, onde o filme foi premiado, mas também no Brasil letrado, que foi ao cinema e assistiu ao filme. Risos e repulsas são provocados pela visão da diferença. Dentre as personagens, o patrão, as Marias, a dona da pensão, a cartomante, Glória, Olímpico – subordinados e miseráveis – todos sentem pela moça uma piedade enjoada, que os leva a adotar um tom pedagógico de superioridade diante dela. (GUIDIN, 1994, p. 76).



Macabéa assim, fora da tríade, desligada de Rodrigo, mas ainda submetida ao que por ele foi traçado para seu enredo, tem sua autonomia no centro urbano marcada pela marginalização e cruza depositada em todos os espaços e personagens com quem interage na trama. Espaços degradados e violências simbólicas nas críticas e escárnio nas inócuas relações. Sua nordestinidade agora materializada pela força da iconicidade presente na interpretação da atriz Marcélia Cartaxo que imprime voz, modos e aparência que dá o tom da estigmatização conferida aos nordestinos. Sua forma de ser mulher é rechaçada pelas determinações dos padrões da feminilidade compulsória.

Para ilustrar esse movimento criativo realizado pela cineasta, seguimos analisando alguns fotogramas em sequências de cenas, ou agrupados conforme certos aspectos de relevância quando pensamos nas escolhas realizadas por Suzana em sua criação.

### 2.2.1. Releituras na refiguração de Macabéa

Figura 1- Metáforas e metonímias na significação do tempo.



Fonte: *A hora da estrela* (1985), de Suzana Amaral.  
Respectivamente aos: 06min e 10s; 05min e 08s.

Em várias passagens do livro, Rodrigo realiza reflexões sobre fluxo temporal da vida. O narrador ao referenciar temporalmente sua personagem, ele próprio e mesmo seu romance, reforça o fato de eles se situarem num eterno presente: “Quero acrescentar, à guisa de informações sobre a jovem e sobre mim, que vivemos exclusivamente no presente pois sempre e eternamente é o dia de hoje e o dia de amanhã será um hoje, a eternidade é o estado das coisas neste momento” (LISPECTOR, 1998, p.18).

O tempo pretérito anula-se pelo caráter de imprecisão, de indefinição, que conota no livro de diferentes formas: quando o narrador não consegue definir o início da história, “Como começar pelo início, se as coisas acontecem antes de acontecer?” (LISPECTOR, 1998, p.11);

quando caracteriza Macabéa enquanto sujeito sem memória, “Mas vivia em tanta mesmice que de noite não se lembrava do que acontecera de manhã” (LISPECTOR, 1998, p.33).

O futuro também inexistiu a não ser quando tomado em relação ao passado, enquanto sentimento nostálgico: “E agora só queria ter o que eu tivesse sido e não fui” (LISPECTOR, 1998, p. 21); “O caos imundo dava-lhe saudade do futuro” (LISPECTOR, 1998, p.30); “Eu vou ter tanta saudade de mim quando morrer” (LISPECTOR, 1998, p.53).

Esse tempo sempre presentificado, expresso no texto de diferentes maneiras pela enunciação de Rodrigo e pelo modo como ele conduz a narrativa, suscita distintos alcances semânticos. Expressa, por exemplo, o método do narrador-autor que opta pela não linearidade do texto ficcional e por escrever seu romance na hora mesma em que é lido: “Acabo de descobrir que para ela [...]” (LISPECTOR, 1998, p.34); “Esqueci de dizer que tudo o que estou agora escrevendo [...]” (LISPECTOR, 1998, p.22); “Vejo agora que esqueci de dizer que por enquanto [...]” (LISPECTOR, 1998, p.23). Além disso, Rodrigo sugere o peso da estrutura político-social reificante que destitui de sujeitos como Macabéa sua história e a prospecção de um futuro transformador.

Suzana Amaral, que focaliza o universo ficcional na figura de Macabéa, recupera e redimensiona essa presentificação do tempo e suas reverberações que tangenciam diretamente a personagem em sua realidade social. Na tradução intersemiótica que a cineasta realiza, o relógio se apresenta como signo icônico que será utilizado para compor imagens expressivas em fotogramas, tanto em termos visuais como sonoros. Isso porque o som do relógio remete a passagem do tempo, que é recuperada por sons similares produzidos por outros elementos, como a máquina datilógrafa.

Tem-se essa tradução intersemiótica na própria montagem - que diz respeito a edição, ordenação de planos etc. -, já que a cena se inicia com o tic-tac do relógio a ancorar a personagem no mundo físico; também na conjugação de outros elementos como a performance da atriz Marcélia Cartaxo, o cenário etc., a criar o que se apresenta nos fotogramas.

O filme inicia-se com a locução da Rádio relógio a informar as horas “Vinte e três horas, dois minutos, zero segundo.”, ao som monódico dos ponteiros de um relógio. Acima, as duas imagens apresentam Macabéa encerrada logo abaixo, nos limites de relógios no escritório onde trabalha. Na primeira mostra-se inclusive encolhida, presa às extensões de um relógio antigo, e na segunda, Macabéa interrompe os passos logo abaixo de outro, antes que a cena se altere para um outro plano. Esses elementos nos encaminham para a seguinte análise: apesar de o filme ter organizado a história de Macabéa em uma sequência linear de vida até a morte, seu enredo explicita a irrelevância do tempo passado ou futuro na vida da alagoana. Vive às vésperas. Num

presente perene, sem um dever significativo para a existência parca da protagonista. Na metrópole paulistana, suas origens parecem ter sido apagadas. Além de não possuir família, ou qualquer lembrança de infância afetiva em terras alagoanas, também é destituída de qualquer expectativa quanto ao futuro. Não há projeções para o por vir. A marcação do tempo cronológico do ordinário relógio que regula a vida das sociedades mecanizadas parece ser o único marcador da passagem temporal de uma vida inócua desprovida de sentido. Macabéa gosta do barulho dos segundos, da passagem mecânica do tempo - o que inclusive é explicitado por ela em um diálogo com Olímpico no metrô - porque preenchem o silêncio do vazio das horas. Vida sem substância, a modernidade, o progresso não a alcançam, e ela mantém sua precária formação herdada da desestruturação sistêmica e histórica de uma região não assistida pelo Estado, o Nordeste. Na contramão de qualquer desenvolvimento humano, Macabéa é engolfada pela lógica da estrutura capitalista que a encarcera ainda mais na condição de alienada. Suzana dá relevo inclusive a essa condição que é apontada no livro: “Nem se dava conta de que vivia numa sociedade técnica onde ela era um parafuso dispensável. Mas uma coisa descobriu inquieta: já não sabia mais ter tido pai e mãe, tinha esquecido o sabor. E, se pensava melhor, dir-se-ia que havia brotado da terra do sertão em cogumelo logo mofado” (LISPECTOR, 1998, p. 29).

Na mudança do sistema semiótico da obra literária para a fílmica, não houve um mero transporte de significados. A cineasta, ao alterar a natureza da linguagem, o sistema de signos; realiza uma recriação a partir dos iconicidade interpretante.

Figura 2 - Cena inicial em que se verifica a desumanização de Macabéa em seu espaço de trabalho



Fonte: *A hora da estrela* (1985), de Suzana Amaral.

Respectivamente aos: 03min e 58s; 04min e 04s; 04min e 06s; 04min e 10s; 04min e 12s; 04min e 18s.

Há uma série de procedimentos especificamente cinematográficos utilizados na tradução intersemiótica. Trata-se de sistemas de signos que operam em subconjuntos então

agrupados com vistas à função que desempenham: o trabalho da câmera; a junção de planos; e o sistema de signos da edição, em especial, a operação da montagem. Na tradução de Suzana, o filme confere uma espacialidade à Macabéa, que contribui para ampliar a dimensão de miséria e precariedade a que está sujeita a personagem

A sequência de imagens acima explicita escolhas estilísticas da diretora Suzana. Na obra literária, a presença efetiva de Macabéa é revelada depois de muitas páginas de reflexões e rodeios de Rodrigo S. M. A cineasta, por outro lado, nos coloca na presença da personagem já nas primeiras cenas. O filme tem seu início com uma imagem rasteira, “o chão da fábrica”, o espaço é enclausurante, não há sons extradiegéticos e a presença de Macabéa é sugerida pelo som monódico de sua datilografia, no fora-de-campo<sup>4</sup>. Assim, diferentes elementos são acionados para que a atmosfera de pobreza agônica se instaure já no início do filme. Sobre a ação conjunta desses componentes da semiótica cinematográfica Diniz explica:

Os diferentes sistemas de signos enumerados nunca são percebidos isoladamente. Fazem parte de um todo orgânico em que os sistemas interagem, reforçam uns aos outros, criam novos sentidos a partir de seu contraste irônico ou sua tensão interior. O sentido global de uma representação dramática emerge do impacto total dessas estruturas complexas de significados interrelacionados de um único momento. (DINIZ, 1999, p. 71).

Um plano-sequência que se inicia com o foco da câmera em um gato, no qual se detém, até chegar a um campo de visão que nos mostra Macabéa. Esta, por sinal, ainda se encontra em segundo plano, já que há uma espécie de guarda-corpo, que inclusive sobrepõe a imagem do rosto de Macabéa. As tomadas de média distância são privilegiadas na sequência para que o foco esteja na composição geral do espaço em que está inserida a personagem. O espaço é inteiramente criado pela tradução intersemiótica realizada por Suzana, visto que não há referências objetivas desses espaços na narrativa de Rodrigo; no entanto, para além de localizar Macabéa em um espaço físico, são interpretantes que contribuem para se pensar a condição de Macabéa em termos sociais e existenciais. Como Rodrigo procura fazer no romance.

O espaço é escuro, repleto de arquivos e pastas, no qual a nordestina se integra como mais um objeto a compor o cenário desordenado e pouco acolhedor de um escritório decadente. Detalhe reforçado pelas roupas de Macabéa que são de tons frios e opacos como todo o ambiente. A paleta de cores escolhida tem o efeito de "camuflar" Macabéa no ambiente, como "uma coisa" em meio a outras coisas. Os sons que ouvimos são de miados, da máquina de

---

<sup>4</sup> Fora-de-campo constitui os elementos não vistos (situados fora do quadro), mas que se ligam a campo (plano de filme delimitado pelo quadro), por um vínculo sonoro, narrativo ou visual. (AUMONT, MARIE, 2006, p. 132).

datilografia e dos sons produzidos pelo gesto de assoar o nariz da datilógrafa. O plano-sequência evidencia a desumanização de Macabéa em estado de degradação e crueza. Se o espaço agonizante em que está inserida nos leva a compaixão gerada pela reificação e sua condição de trabalho, a empatia é minada pelo seu gesto de pouco asseio ou civilidade, conforme os padrões de comportamentos culturalmente convencionados.

Figura 3 - A atuação de Marcélia Cartaxo na figuração da subalternidade e exploração do trabalho.



Fonte: *A hora da estrela* (1985), de Suzana Amaral.  
Respectivamente aos: 06min e 10s, 06min e 15s, 06min e 14s.

Na sequência acima, Pereira (Denoy de Oliveira), em conversa com Raimundo (Umberto Magnani), demonstra intolerância e aborrecimento diante das folhas datilografadas por Macabéa, que ouve tanto sobre a desqualificação do que realiza, como também sobre o fato de ser explorada com o salário inferior ao mínimo a ser garantido por leis trabalhistas. A sequência é um dos acréscimos da recriação de Suzana com relação a obra-fonte. Tanto a cena, quanto o personagem Pereira inexistem no livro. Da passagem “avisou-lhe com brutalidade (brutalidade essa que ela parecia provocar com sua cara de tola, rosto que pedia tapa), com brutalidade que só ia manter no emprego Glória” (LISPECTOR, 1998, p. 24), a brutalidade que no livro é conferida ao senhor Raimundo, no filme é projetada em Pereira. Com isso, Suzana confere a Raimundo uma compaixão para com Macabéa que não se altera nas vezes em que se dá sua presença. Além disso, Suzana pôde com a cena explorar de modo mais explícito certos problemas sociais a partir do contraponto que Raimundo instaura no diálogo com a figura do patrão Pereira; já que Raimundo questiona as exigências de Pereira frente ao salário que este dispõe a pagar.

A feição da personagem captada pela câmera em primeiríssimo plano revela sentimentos e emoções que estão no âmbito da tradução intersemiótica, cujo alcance expressivo é fruto da especificidade do sistema semiótico cinematográfico. Bálars discorre sobre a potencialidade de sentidos que se verifica na captação expressiva do rosto humano:

[...] mais importante do que a descoberta da fisionomia das coisas, foi a descoberta da face humana. A expressão facial é a manifestação mais subjetiva do homem, mais subjetiva até mesmo que a fala, pois tanto o vocabulário quanto a gramática estão sujeitos a regras e convenções mais ou menos válidas universalmente, enquanto que a combinação das feições, como já foi dito, é uma manifestação não governada por cânones objetivos, embora seja principalmente uma questão de imitação. Esta, que é uma das manifestações humanas mais subjetivas e individuais, é concretizada no close-up. (BALARS, 2003, p. 93).

Desse modo, apesar de não haver o mergulho introspectivo de Rodrigo, que por vezes nos oferece vislumbres de Macabéa, pela tradução intersemiótica, os close-ups permitem que parte desse universo interior seja traduzido por interpretantes de signos audiovisuais.

A interpretação de Marcélia Cartaxo imprime à figura da personagem a aceitação e o desconcerto. Os gestos contidos, a mansidão constrangida no olhar apreendido na terceira imagem expõem a opressão e a depreciação sobre sua existência. A subalternidade a que está sujeita a personagem neste contexto denuncia também a realidade da mulher no mundo do trabalho. Apesar de ser necessária aos meios de produção que abrem as portas para vida pública, a atividade que a mulher realiza é inerentemente desvalorizada pela sociedade de domínio masculino, sendo estabelecido enquanto prática os salários sempre menores do que os dos homens. Nesse sentido, mesmo recebendo o salário miserável, Macabéa não oferece o mínimo aceitável para o que se espera dela, e por isso será despedida por sua incompetência ainda no período de experiência profissional.

O alcance da linguagem audiovisual permite que as ausências do que confere ao ser humano significado e valor em quanto ser racional e sensível, munido de saberes que se desenvolvem e se exteriorizam nas práticas sociais sejam expostas em um grau de crueza desconfortável. Vemos na atuação de Marcélia Cartaxo a expansão dos significados do “não ter” dito de tantas formas por Rodrigo S. M. Ressoam na performance minimalista da atriz, nos gestos, no olhar, nas roupas opacas, toda a carência e a falta captadas pela câmera de forma realista e desnudada. Como Rodrigo S. M., o expectador é compelido a compaixão, gerada não propriamente pela figura de Macabéa, que não requer do espectador uma identificação, mas pela estrutura reificante.

Figura 4 - Ridicularização e ingenuidade na tentativa de se comunicar.



Fonte: *A hora da estrela* (1985), de Suzana Amaral.  
Respectivamente aos: 22min e 32s, 22min e 40s, 23min e 08s.

As cenas criadas para o espaço do metrô e estação foram interessante alternativa a que Suzana lança mão em substituição aos passeios de domingo pelo porto. Como as filmagens ocorreram na capital paulista, o porto não seria um cenário possível. Assim a cineasta cria uma solução coerente e explora muitas cenas e espaços que possibilitam enriquecem os sentidos da obra fílmica.

Para Márcia Lígia Guidin, a história da “Macabéa-filme” “parece a história da busca de um príncipe encantado, busca essa que passa pela cruel cena do cego no bar, por Olímpico, até o delírio com o homem louro, predito pela cartomante” (GUIDIN, 1994, p. 78). De fato, as questões atreladas à busca por enlances românticos parecem ser o argumento a conferir certo fôlego a parca trama da história de Macabéa que se desenrola no filme; seja nas tentativas frustradas de contato com o sexo oposto, seja nas alegrias ou frustrações em torno do namoro de Olímpico, ou em momentos em que sozinha sonha com a realização matrimonial.

Suzana explora muitas cenas no espaço da estação ou no metrô. Símbolo do moderno e avançado da realidade metropolitana que contrasta com o diferente estágio de desenvolvimento no qual se encontra norte/nordeste do país. Não por acaso, na cena anterior à acima ilustrada, Macabéa rejeita ir ao zoológico com as companheiras de quarto, para seu passeio de domingo rotineiro pelo metrô, sem um destino certo.

Parece haver certo encantamento diante da grande máquina metálica capaz de vencer longas distâncias em curto espaço de tempo. Além disso, o ambiente do metrô configura-se como um espaço público democrático, que de certo modo, equaliza as pessoas mesmo na diversidade, sem exigir requisitos, a não ser o valor do bilhete. Em meio à desolação, às inúmeras situações de exclusão e rejeição na grande cidade; o metrô na perspectiva de Macabéa, mostra-se acolhedor e ambiente propício a interações sociais.

Contudo não há exceções para Macabéa, “incompetente para a vida. Faltava-lhe o jeito de se ajeitar” (LISPECTOR, 1998, p. 24), e suas necessidades básicas também compõem suas faltas, suas carências que, somadas a uma ingenuidade, são convertidas no risível. Na cena,

Macabéa acredita ser observada com interesse pelo funcionário da estação. Este na verdade observa que moça não está seguindo orientações de segurança, negligenciando a faixa amarela limite. O olhar de reciprocidade e contentamento pela falsa impressão, somado à quebra de expectativa no momento em que é repreendida pelo rapaz a expõe ao patético. Suas interações com o mundo não são bem-sucedidas, mesmo as mais banais. Sempre ridicularizada ou oprimida pelo deboche, a rudez ou o escárnio alheio.

Contudo, o matrimônio enquanto realização da mulher é problematizado no filme, tanto que não só Macabéa alimenta tais aspirações na trama. Na verdade, o ideal romântico de relações amorosas que culminam no casamento está presente no imaginário coletivo e é fomentado sobretudo pelo aparato midiático. Além disso para muitas mulheres de classes marginalizadas o casamento é a possibilidade de uma independência do pai ou segurança material. Macabéa, com todas as suas carências e solidão, não estaria excluída dessa coletividade. Esse anseio é retratado em passagens do livro: “Muitas vezes ele não aparecia no ponto do ônibus. Mas pelo menos era um namorado. E Macabéa só pensava no dia em que ele quisesse ficar noivo. E casar. (LISPECTOR, 1998, p. 59); “ela ficou boquiaberta e pensou: quando nos casarmos então serei uma deputada?” (LISPECTOR, 1998, p. 40).

Nas cenas recriadas, fica latente a comicidade e o caricatural presente no comportamento e nos equívocos de Macabéa ao interpretar as reações do outro. A tolice que Rodrigo atribui a Macabéa é contrabalançada ou mitigada pelas contradições do narrador-autor, por sua performance que o leva a ridicularizar a si mesmo. Importa considerar que muito do que envolve a figuração de Macabéa na obra literária fica restrito ao plano da enunciação, ao discurso de Rodrigo, que não os consolida em fatos ou diegese de personagens. No filme, por outro lado, além da ausência de Rodrigo a retirar esses desdobramentos oriundos de sua atuação discursiva, as ações que se materializam pela iconicidade audiovisual exponencializam o burlesco, o cômico da refiguração de Macabéa na tradução intersemiótica.

Faz-se profícuo observar ainda que a análise possibilita remetermos à tradução cultural de que trata Diniz, já que Suzana ao realizar sua recriação, imprime a sua obra relevantes aspectos intimamente associados ao contexto cultural em que está inserida. No livro, Rodrigo afirma “A pessoa de quem vou falar é tão tola que às vezes sorri para os outros na rua. Ninguém lhe responde ao sorriso porque nem ao menos a olham” (LISPECTOR, 1998, p. 16). De certo modo, Macabéa demonstra a mesma empatia ingênua e vã para com desconhecidos. Contudo, como no filme essa empatia está associada a interesses de cunho amoroso, a rejeição ou indiferença ganha outro peso, já que culturalmente uma rejeição amorosa, o não ser



correspondido atesta ausência de qualidades de aceitação, de aprovação social. A rejeição amorosa, pode ser sinônimo de debilidade, sobretudo se ela não é percebida. E o caráter ridículo atribuído a essas noções é dado cultural. Diniz explora a relação existente entre cultura e tradução:

Se a tradução é um interpretante, ela engloba o cultural, não levado em consideração nas abordagens tradicionais. A tradução, portanto, nunca acontece num vácuo onde se pressupõe que as línguas se encontram, mas no contexto da tradição de todas as literaturas, no ponto de encontro entre os tradutores e os escritores, que é cultural. Os tradutores se apresentam, pois, como os mediadores entre as tradições literárias, entre culturas, não com o intuito de trazer o original à tona de maneira neutra e objetiva, mas para torná-lo acessível em seus próprios termos. [...] A tradução, pois, não é produzida em perfeitas condições de laboratório, esterilizado e neutro, e sim no entrelugar de várias tradições, culturas e normas. Toda a tradução é, portanto, uma tradução cultural. (DINIZ, 1999, p. 36).

Figura 5 - O patriarcado e o Capitalismo que alimentam a noção do matrimônio como realização feminina.



Fonte: *A hora da estrela* (1985), de Suzana Amaral.  
Respectivamente aos: 33min e 10s, 33min e 26s, 33min e 36s.

A sequência acima comunica-se com o seguinte excerto do livro: “Vez por outra ia para a Zona Sul e ficava olhando as vitrines faiscantes de joias e roupas acetinadas – só para se mortificar um pouco. É que ela sentia falta de encontrar-se consigo mesma e sofrer um pouco é um encontro” (LISPECTOR, 1998, p. 35).

Vê-se que os dois recortes exploram a situação corriqueira de Macabéa vendo vitrines deixando-se envolver pelo fetiche da mercadoria a despertar desejos e forjar necessidades. Na intermediação de Rodrigo, a experiência recebe um trato psíquico mais intimista: ver vitrines e sofrer por não poder ter coisas leva a personagem a sentir-se viva. Na tradução intersemiótica, os gestos corporais da atriz, suas feições em close-up no terceiro fotograma, redimensiona a experiência psíquica que Rodrigo explora, sendo convertida em situação cômica, quase patética. Além disso, no filme os anseios mantêm-se restritos a questão do matrimônio e problematizam situações mais específicas quanto a realidade social na qual se insere Macabéa. Faz-se útil a análise de dois importantes aspectos.

O menos óbvio reside no fato de Macabéa mimetizar a postura do manequim, uma cópia inautêntica e inexpressiva da figura humana, produzida em série para fins mercantis. Ao tentar imitar o manequim, Macabéa copia o que já é cópia, simbólico para expressar o grau de desumanização a que está submetida, graças a uma miséria antiga e sempre renovada em sua subsistência. Sendo desprovida de condições materiais e imateriais que a permita escapar da alienação e alheamento social, Macabéa imita, reproduz o que está a sua volta. Sendo uma analfabeta funcional, na datilografia também é uma copista, transcreve letras, palavras, frases. Reproduz o que ouve na rádio, ou seja, suas informações aleatórias e desvinculadas da realidade. Inclusive em parte dos enunciados da personagem, Macabéa também imita a mentira de Glória para escapar de um dia de trabalho.

Importa pensar que, o que detém Macabéa de frente à vitrine não é exatamente o vestido, mas a ideia do matrimônio. Este desperta-lhe anseios vinculados àquilo que a mulher foi reduzida a desejar: o casamento. Ainda que haja uma empreitada já consolidada na década de 80 por maior atuação da mulher nos espaços públicos, por igualdade de direitos perante aos homens; a estrutura patriarcal aliada ao sistema capitalista reproduz e atualiza no imaginário coletivo a ideia do matrimônio como a grande realização da mulher. Como lembra Anália Cardoso Torres “As mulheres são pessoas sempre com família – ou não são bem mulheres... – os homens são sempre homens sozinhos” (TORRES, 2001, p. 25). Esse ideário é perceptível na conduta das personagens em muitos momentos do filme.

Em determinada cena, Olímpico declara que em algum dia no futuro seria deputado da Paraíba, no que Macabéa pergunta-lhe se mulher de deputado é deputada. A pergunta de Macabéa ilustra a percepção da mulher como projeção do homem, o matrimônio como forma de a mulher conquistar dignidade, lugar e valor social. Glória, apesar de seus comportamentos libertários, vive enquanto drama no filme a busca por um casamento. Seu insucesso, conclui ela, deve-se ao fato de manter uma vida sexual ativa, o que a desmerece diante de homens quanto a um possível matrimônio. Essa percepção da personagem Glória advém de uma concepção genderizada daquele período.

[...] havia uma pressão social para um modelo de mulher constituído pela mistura da imagem da mãe piedosa, divulgada pela igreja; a mãe educadora, imposta pelos valores positivistas; a esposa dedicada, companheira de aparato médico higienista; e a virgem pura sexualmente pronta para casar. (PAIVA, 2012, p. 79).

De fato, esse discurso é recorrente e a virgindade preservada é prova de valor a ser ofertada. Também vemos esses valores arraigados na sociedade, na cena em que duas das Marias, companheiras de quarto da Macabéa, conversam numa manhã de domingo. Enquanto uma alisa o cabelo da outra, comentam sobre Carmélia, vaidosa com o cabelo sempre alisado, e seu casamento futuro com o namorado que a maltratou. Este não a deixará trabalhar nunca mais; pois, segundo palavras dele “Imagine se vou deixar minha mulher se embonecar toda para ficar detrás de um balcão” (AMARAL, aos 21min e 20s). Nessa cena são exploradas problemáticas acerca de pautas femininas no contexto de recepção do filme; problemas como a violência doméstica contra a mulher; a apropriação dela enquanto posse do homem, legitimada pelo casamento; a mulher condicionada aos espaços privados; e a heteronormatividade compulsória que engendra formas ver e do desejo masculino sobre a mulher, determinando comportamentos e a aparência do feminino frente a esse olhar masculino.

Esses aspectos acima elencados reforçam o fato de que a criação fílmica de Suzana é atravessada por concepções concernentes às lutas sociais e políticas da militância feminina. Essa constatação se mostra ainda mais notória quando pensamos nos novos contornos e destaque conferido a Glória no filme. Vê-se que são numerosas as cenas em que aparece no convívio Macabéa, dada a sua importância no projeto fílmico. Por meio dessa personagem Suzana explicita pautas de grande importância naquele momento. Glória é uma mulher desprendida de certos valores morais de seu tempo. Trabalha, possui diferentes parceiros e não há no filme qualquer marca que indique incômodo com relação à opinião alheia. Nas cenas em que se vê em dificuldade ou conflito com seus parceiros, sua postura é de enfrentamento não se submetendo às conveniências dos homens com quem se relaciona fugazmente.

Por meio da personagem Glória, Suzana leva para o plano da narrativa fílmica uma questão ainda polêmica na sociedade brasileira: os direitos da mulher sobre o próprio corpo. Mais especificamente trata do direito da mulher de interromper, a sua escolha, uma gestação que não deseja. No filme, Glória afirma com naturalidade e despreocupação, já ter realizado cinco abortos, chegando a comparar com a retirada de um dente. Afirma não acreditar que possa ser pecado sua atitude, mas que acha importante a interrupção de gestação não desejada acontecer em lugar seguro. Essas declarações fazem parte de uma cena em que Glória almoça com Macabéa em uma lanchonete, e tem grande relevância pois colocam em xeque, em explícita crítica, a atuação da Igreja e seus aparatos para fortalecer o patriarcado e manter sobre controle as mulheres. Também há crítica ao Estado, na figura do poder legislativo que mantém no código penal brasileiro o crime do aborto, impelindo mulheres aos perigos da clandestinidade.

Glória é a antítese de Macabéa em diversos níveis. Ela representa a parcela social brasileira desenvolvida desde sua origem, “carioca da gema”; Macabéa corresponde ao atraso do país, à parcela da sociedade historicamente renegada ao subdesenvolvimento e ao preconceito projetado na figura do nordestino. Glória possui além do traquejo social, a feminilidade socialmente construída; é voluptuosa, sensual e potencialmente fértil. Macabéa, por outro lado, tem dificuldades de socialização, não possui adjetivos que atraem o desejo, o olhar masculino (“é assexuada”), com suas roupas de cores pasteis e conservadoras. Possui “ovários murchos”, portanto é desprovida de potencial para ser mãe. Essas características estão na enunciação de Rodrigo, por meio da qual é denunciado o machismo na sociedade: não despertar o desejo masculino, se não ter potencial para ser mãe, faz de Macabéa menos mulher.

Essas questões que envolvem os problemas de gênero encontram-se mais expandidas na elaboração da cineasta. Enquanto Rodrigo S. M. estabelece em sua enunciação, por meio dos retratos fraturados que intercala no confronto com a protagonista que pretende figurar em sua narrativa, Suzana enxerta a história com situações em que por acréscimos na diegese há alusão à diversas questões que perpassam a miséria de mulheres como Macabéa que são reconfiguradas em situações vivenciadas na relação com outras personagens inseridas de forma mais consistente.

Figura 6 - A restituição do desejo



Fonte: *A hora da estrela* (1985), de Suzana Amaral.  
Respectivamente aos: 25min e 48s, 25min e 50s, 25min e 56s.

O desejo/corpo em Macabéa é espaço interdito no discurso de Rodrigo. A manifestação do desejo limita-se a apelos do corpo que à moça, destituída de racionalidade, é negado a possibilidade de atribuir sentido a seu próprio desejo, torná-lo inteligível. No trecho “Ela sabia o que era o desejo — embora não soubesse que sabia. Era assim: ficava faminta, mas não de comida, era um gosto meio doloroso que subia do baixo-ventre e arrepiava o bico dos seios e os braços vazios sem abraço” (LISPECTOR, 1998, p. 45), a aparência assexuada que

Rodrigo atribui à personagem remete-nos ao corpo não desejável ao olhar do outro, que determina como sendo um corpo também não desejante. Para Judith Butler:

[...] o discurso natureza/cultura normalmente concebe que a natureza é “feminina” e precisa ser subordinada pela cultura, invariavelmente concebida como masculina, ativa e abstrata. Como na dialética existencial da misoginia, trata-se de mais um exemplo em que a razão e a mente são associadas com a masculinidade e a ação, ao passo que corpo e natureza são considerados como facticidade muda do feminino, à espera de significação a partir de um sujeito masculino oposto. (BUTLER, 2021, p. 74-75).

Mesmo sendo destituída da possibilidade de significar seu desejo, e por conseguinte apoderar-se dele, Macabéa se excita, sente desejo, mas acompanhado pela culpa despertada pelo prazer: “sonhava estranhamente em sexo, ela que de aparência era assexuada. Quando acordava se sentia culpada sem saber por quê, talvez porque o que é bom devia ser proibido. Culpada e contente” (LISPECTOR, 1998, p. 34). Esse comportamento toca em importantes debates em torno da feminilidade, visto que nos remete ao discurso falocêntrico que relega à mulher o sexo para fins estritamente reprodutivos. O desejo é de domínio masculino, ou seja, apenas ao homem é destinada a possibilidade de vivenciar o prazer. Este, se manifesto em corpo de mulher é associado ao pecado, a culpa, graças a uma das ferramentas de controle mais poderosas: a moral cristã. Fato que é reforçado no trecho:

Macabéa, esqueci de dizer tinha uma infelicidade: era sensual. Como é que num corpo cariado como o dela cabia tanta lascívia, sem que ela soubesse que tinha? Mistério. Havia, no começo do namoro, pedido a Olímpico um retratinho tamanho 3x4 onde ele saiu rindo para mostrar o canino de ouro e ela ficava tão excitada que rezava três pai-nossos e duas ave-marias para se acalmar. (LISPECTOR, 1998, p. 61).

Os fotogramas acima ilustram uma das expansões que Suzana realiza ao inserir Macabéa em experiências mais concretas que podem ser relacionadas aos excertos citados. Contudo, Macabéa gozando da autonomia da voz de Rodrigo, atua com mais consciência frente ao desejo de seu corpo e as possibilidades de se apoderar dele.

O desejo aparece como uma questão reconfigurada e emancipatória na figura de Macabéa na cena acima. Nessa sequência, a personagem está retida entre dois homens que conversam sobre futebol, alheios a excitação que provocam em Macabéa. Esta mostra-se lasciva ao sentir o odor dos corpos e o toque permitido pelo metrô em movimento. Dessa forma, Suzana

restitui a Macabéa o direito ao desejo sexual, e seu corpo desejante diferente de outras cenas não gera o riso ou é motivo de ridicularização.

Figura 7 - O enquadramento de cenas como metonímias para o aprisionamento estrutural a que estão sujeitas as personagens.



Fonte: *A hora da estrela* (1985), de Suzana Amaral.  
Respectivamente aos: 12min e 52s, 1h21min e 12s, 1h21min e 10s.

Os fotogramas acima relacionados são úteis para demonstrar os alcances profícuos dos signos interpretantes criados pela iconicidade da linguagem audiovisual manipulada na tradução intersemiótica da cineasta. As linhas, sejam verticais, horizontais ou diagonais, são base para qualquer representação visual. Molduras muitas vezes são úteis para enquadrar e dar unidade à imagem representada. Suzana utiliza esses recursos de modo a dilatar seu alcance expressivo como nas imagens acima ilustradas.

Suzana que notadamente trata de forma mais explícita os problemas sociais, ainda aplica recursos imagéticos expressivos a gerar efeito estético, como o faz a poesia pela linguagem verbal. Obviamente que se trata de efeitos distintos correspondentes às semioses diferentes. O fato é que assim como na obra-fonte emprega-se efeitos expressivos no uso da linguagem poética; também na adaptação de Suzana, há o uso criativo dos recursos próprios da semiose audiovisual, ainda que não sejam equivalentes, nem no tipo de alcance semântico, nem nos momentos em que são mais ou menos acionados no enredo. Nessas cenas, as personagens estão encerradas em molduras quadriculadas que remetem a um aprisionamento, à condição de pobreza e marginalização a que estão sujeitas as personagens suburbanas da grande São Paulo, aprisionadas pela estrutura social reificada, da qual não escapam. Na primeira cena, Macabéa e suas companheiras de quarto acompanham a transmissão da novela pela televisão de algum vizinho.

Suzana, em sua recriação, oferece mais relevo aos problemas sociais que assolam parcela significativa da sociedade, dando destaque maior à condição da mulher nesse contexto. Assim como Macabéa, não recebem educação de qualidade, ou usufruíram de condições mínimas a que ofereçam possibilidades de um futuro promissor. Trabalham até a exaustão por

indignos salários e vivem amontoadas em cortiços, quartos de pensão de periferias sem possibilidade de qualquer mudança.

Rodrigo afirma que como a nordestina, há milhares de moças espalhadas por cortiços, vagas de cama num quarto, atrás de balcões trabalhando até a estafa. Não notam sequer que são facilmente substituíveis e que tanto existiram como não existiriam. No filme, Suzana extrapola a exploração dessa condição feminina inclusive no uso criativo de procedimentos da linguagem cinematográfica.

Figura 8 - A figuração de Macabéa e Olímpico nos espaços públicos.



Fonte: *A hora da estrela* (1985), de Suzana Amaral.

Respectivamente aos: 01h00min e 48s, 55min e 08s, 1h25min e 20s, 09min e 39s, 09min e 01s, 09min e 08s.

Também vale mencionar que as tomadas à longa distância realçam a pequenez e a insignificância desses sujeitos, facilmente substituíveis.

Nas sequências e cenas com o uso de planos gerais e abertos, Suzana explora a condição de deslocamento da retirante na metrópole. Os espaços públicos da cidade são muito bem explorados de modo a despertar o sentimento de solidão, de deserção. Nos dias de feriado ou domingos em que Macabéa e Olímpico se encontravam em praças ou lugares descampados, esses amplos espaços vazios parecem reforçar a sensação de desolamento e desolação, de condição de abandono frente a um destino malfadado. Na primeira imagem, sentados abaixo da grande estrutura de concreto que se impõem sobre os dois, as vias se distanciam em sua trajetória e nos adiantam a inevitável separação do casal, ambos subjugados a uma realidade que os sabotam. Em outras cenas, como nas duas últimas imagens, a figura de Macabéa é um acidente a se figurar por traz de linhas desordenadas, de modo a reforçar sua invisibilidade, seu anonimato. Vê-se que há uma série de recursos e procedimentos especificamente

cinematográficos que traduzem certas ideias contidas no texto quando não as extrapolam, ou ofertam novos sentidos, ou seja, outros interpretantes.

Figura 9 - Traços das emoções e subjetividade de Macabéa.



Fonte: *A hora da estrela* (1985), de Suzana Amaral.  
Respectivamente aos: 28min e 34s, 28min e 53s, 29min e 06s, 29min e 08s.

Embora Suzana tenha suprimido Rodrigo de sua criação, a sondagem interior da personagem não é negligenciada na obra fílmica, mas é desvinculada da sondagem que Rodrigo faz de si mesmo quando encena desvendar Macabéa. Pelo movimento da câmera, aliado a elementos relacionados ao espaço da cena, à performance de Marcélia Cartaxo, Suzana consegue imprimir traços importantes das emoções desencadeadas por situações da realidade atreladas às condições da subjetividade de Macabéa.

A movimentada vida de relações furtivas de Glória se choca com a vida inócua e solitária de Macabéa, esse contraste realça as carências da nordestina, fazem com que elas se façam mais percebidas e sentidas. Na sequência acima, Glória confirma por telefone um encontro às cegas e recolhe o hibisco a adornar a mesa de Macabéa. Ela o coloca entre os seios para ser reconhecida pela nova conquista e sai em seguida. Numa passagem lenta, olhar vazio de Macabéa se fixa no copo com a água. Com a saída de Glória e a ausência da flor, resta um ambiente sem cores vibrantes e sufocante. O copo com água é sobretudo um copo sem flor, desprovida de vida e beleza. A sequência dá relevo ao impacto emocional que sua condição de vida exerce sobre sua existência. Nesta e em outras cenas em que o rosto de Marcela Cartaxo é



trabalhada em primeiro plano, o expectador é capaz de captar o desconcerto de Macabéa, traços de sua subjetividade.

**Figura 10** - A dimensão interior de Macabéa e o rendimento estético nos espelhamentos.



Fonte: *A hora da estrela* (1985), de Suzana Amaral.  
Respectivamente aos: 28min e 34s, 28min e 53s, 29min e 06s, 29min e 08s.

O jogo de identidades intercambiantes, importante procedimento adotado por Clarice, a manter sob tensão o par identidade/alteridade, é representado em algumas passagens do livro por meio da metáfora do espelho/espelhamento, em que Macabéa ora vê seu reflexo através da ferrugem do espelho a “oxidar” a visão de si, ora não se vê refletida, num claro apagamento de sua identidade, ora é a imagem de Rodrigo que se mostra - -, num movimento em que o espelhamento não anula a alteridade entre narrador e personagem, antes formaliza a opacidade de Macabéa. Trata-se da relação de identificação e inquietação do autor-narrador com e sobre sua personagem: “Vejo a nordestina se olhando ao espelho [...] no espelho aparece o meu rosto cansado e barbudo. Tanto nós nos introcamos” (LISPECTOR, 1998, p. 22)

Na adaptação de Suzana, essa relação entre narrador e personagem é suprimida, mas a metáfora do espelho é reconfigurada para a relação da personagem consigo mesma. A dimensão interior de Macabéa e sua relação consigo é então largamente explorada num rendimento estético alcançado com o uso frequente de espelhos, em que diferentes reflexos de Macabéa desdobram-se em muitos sentidos. O trabalho criativo na tradução intersemiótica de Suzana atesta seu valor artístico enquanto obra autônoma no processo de reinvenção pelo uso de outro sistema de signos estéticos. Haroldo de Campos concebe a tarefa de tradução como exercício essencialmente recriador, a requerer do tradutor o manuseio inventivo do sistema de signos de que lança mão.

Tradução de textos criativos será sempre recriação, ou criação paralela, autônoma porém recíproca. Quanto mais inçado de dificuldades esse texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação. Numa tradução dessa natureza, não se traduz apenas o significado, traduz-se o próprio signo, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma (propriedades sonoras, de imagética visual, enfim tudo aquilo que forma, segundo Charles Morris, a iconicidade do signo estético, entendido por signo icônico aquele "que é de certa maneira similar aquilo que ele denota"). (CAMPOS, 1992, p. 35).

Nas três primeiras cenas retratadas, tem-se imagens de fundo escuro, e o reflexo da personagem é comprometido pela ferrugem do espelho, ou pela imagem desfocada no vidro de uma janela. As cenas podem suscitar uma ânsia por uma consciência de si, aliadas à trilha sonora agonizante, compõem sequências que geram tensão inquietante, um desassossego da personagem no confrontar-se consigo mesma e com seu “oco de alma”.

A quarta imagem faz parte de uma sequência em que Macabéa não vai trabalhar e consegue rara privacidade de ter o espaço do quarto só para si. Em devaneios alegres, ela dança uma valsa matrimonial, improvisa o véu e diante de seu reflexo duplicado constrói uma pseudoconsciência e totaliza-se: “Sou datilógrafa, sou virgem e gosto de Coca-Cola”. A visão que tem sobre si mesma é reduzida pelas forças da estrutura de dominação que deturpa o entendimento sobre a realidade e sobre si: a datilografia remete à exploração de trabalho e a sua instrução precária; a virgindade, além de poder ser atrelada à destituição de afeto, ao corpo não desejado, faz alusão aos valores morais disseminados pela Igreja, em consonância com o patriarcado, a destituir mulheres de liberdade e estimulando sua subserviência; a coca cola é símbolo do capitalismo imperialista que reifica o humano e converte tudo em consumo.

O quinto reflexo de Macabéa também é bastante simbólico. Enquanto Madame Carlota (Fernanda Montenegro) inventa um futuro para a moça alagoana, a cena apresenta a imagem de seu reflexo invertido em um círculo. A cartomante oferece uma narrativa de progresso e uma ilusão clichê que Macabéa jamais viveria. E ironicamente é atropelada pelo suposto “gringo” em um Mercedes. A sexta imagem apresenta a cena de Macabéa provando um novo vestido após receber da cartomante um futuro até então inexistente. Repleta de si, a personagem se vê e sua imagem transborda em muitos reflexos.

**Figura 11** – A transcodificação do grotesco



Fonte: *A hora da estrela* (1985), de Suzana Amaral.  
Respectivamente aos: 13min e 38s.

O fotograma acima pertence a uma das sequências expandidas por Suzana, não sendo verificada no livro. A imagem da personagem urinando ao lado da cama enquanto come é capaz de gerar repulsão, estranhamento no espectador por se afastar das convenções sociais que tornam o homem civilizado, apto e aceitável ao convívio social, conforme os valores da sociedade, em especial a do centro-sul do país, se pensamos na crítica que o romance fomenta a partir do discurso do Rodrigo. Para Guidin, esse aspecto é evidenciado no filme, e a refiguração de Macabéa “marca com dureza naturalista um perfil nordestino não integrado as convenções urbanas do sul do país” (GUIDIN, 1994, p.76).

O retrato da nordestina de hábitos pouco higiênicos, de unhas roídas, sua feiura, sua pele e roupas careadas compõem uma figura grotesca que no filme estão mais latentes pela força que a visualidade do cinema oferece. Enquanto pela palavra, pelo signo linguístico, o leitor é levado ao exercício da imaginação; a imagem em movimento gera um impacto mais imediato e impositivo. Se na obra literária a construção rarefeita de Macabéa, sua criação pela linguagem poética torna seu grotesco mais palatável e com ares de sublime; no filme, a concretude da imagem e sua crueza não deixa espaço para abstrações, para a intervenção subjetiva. Todo o aparato da linguagem cinematográfica, manipulados pela diretora, corrobora para reforçar o repulsivo, o estranho, o bizarro em torno na refiguração de Macabéa em sua desumanização provocada pelas condições sociais periclitantes.

Na obra literária, há uma passagem em que certos elementos poderiam nos remeter à cena criada por Suzana. Em passeio ao zoológico com Olímpico, Macabéa experimenta o

espanto e o medo ao se deparar com um rinoceronte, a ponto de urinar na roupa, em mais uma reação puramente fisiológica sobre a qual não tem controle.

E uma vez os dois foram ao Jardim Zoológico, ela pagando a própria entrada. Teve muito espanto ao ver os bichos. Tinha medo e não os entendia: por que viviam? Mas quando viu a massa compacta, grossa, preta e roliça do rinoceronte que se movia em câmara lenta, teve tanto medo que se mijou toda. (LISPECTOR, 1998, p. 55).

Há uma variedade de textos da autora em que os animais aparecem, sendo que o conto *O búfalo*, de *Laços de família* (1960), também se ambienta em uma visita ao zoológico. O conto apresenta uma mulher que busca experimentar o sentimento de ódio a partir da selvageria e da irracionalidade feroz que deseja encontrar nos animais confinados. Do encontro com o búfalo, a mulher vive a experiência epifânica – característica da ficção clariceana – a partir do contato visual entre os dois, em que ela percebe ser olhada pelo animal com a mesma racionalidade e intensidade com que é olhada por ele, é que desencadeará uma experiência profundamente psíquica, de revelação íntima da personagem.

Do encontro com o rinoceronte, Macabéa teria uma experiência catártica correspondente, mas por vias opostas, visto que sua catarse se dá por reações orgânicas, que se opõem ao que seria do domínio da inteligibilidade, da consciência psíquica, muito distinto do que ocorre com a mulher em contato com o búfalo. O comportamento da personagem a aproxima mais da animalização e pode ser filiada ao grotesco, e ousar dizer que se a cena fosse convertida em sequência fílmica causaria mais estranhamento do que causa pela narrativa de Rodrigo.

**Figura 12** – Dos finais hollywoodianos



Fonte: *A hora da estrela* (1985), de Suzana Amaral.  
Respectivamente aos: 01h, 33min e 55s, 01h, 34min e 07s.

O gringo na Mercedes, a estrela dourada que atropela Macabéa é o lance irônico final a reafirmar as ambiguidades do narrador. Por um lado, vemos representada a aniquilação de

Macabéa a retomar um fim que sempre se repete, o passado que não passa, a história dos vencidos sendo esmagados pela força da classe dominante, do homem, do branco, do capital estrangeiro. Como apontou Solange Ribeiro de Oliveira em análise sobre a mulher no romance do Clarice:

É difícil deixar de ver aqui uma sugestão: na sociedade capitalista, o sexo, a raça e a classe social são usados para manter a hegemonia das classes dominantes. Macabéa busca refúgio no sonho de encontrar um “gringo” rico, portador de amor e riqueza. Ironicamente, a triste Cinderella nordestina morre atropelada, precisamente por um “gringo”, homem de olhos azuis – instrumento de morte e não de vida. Macabéa torna-se então um símbolo de todos os oprimidos – incluindo-se aqui as culturas dominadas do terceiro mundo, exploradas pelos “gringos” das culturas hegemônicas. O esmagamento da nordestina pelo estrangeiro resume o de todas as categorias oprimidas: pretos, mulheres, as classes trabalhadoras e as culturas dependentes. Não é difícil vislumbrar, na confluência desses grupos, de alcance internacional, uma metáfora da “cadeia de associações coloniais, através da qual culturas inteiras são “feminizadas”, “enegrecidas” e “empobrecidas”. (OLIVEIRA, 1989, p. 103).

É ainda apresentada a paródia do *granfinale* anunciado pelo narrador no início da trama e preconizado pela cartomante. Enfim o encontro com o príncipe de olhos claros e a notoriedade ao chamar a atenção de pessoas a observar no palco da sarjeta a estrela hollywoodiana às avessas.

No livro, a narrativa do momento da morte de Macabéa é saturada por divagações de Rodrigo, num encadeamento de discursos entrecortados e dispersos, e que assumem um ritmo mais vertiginoso, enquanto é adiado o anúncio da morte, assim como se deu no início a apresentação efetiva da personagem.

No filme Suzana antecipa os elementos envolvidos no momento da morte de Macabéa durante a consulta à cartomante. Na montagem, realizada com o uso do corte seco, diferentes cenários são apresentados em sequência fragmentária: a Cartomante preconizando o destino da alagoana; um cavalo branco em movimento (figura presente no livro, mas desligada das ações narradas); o gringo com o cavalo provavelmente em um aras; em outra rápida tomada, na Mercedes em trânsito; Macabéa comprando vestido, se arrumando, numa preparação para seu grande momento. São rápidas tomadas que além de gerar o efeito de ações ocorrendo paralelamente, geram certa expectativa pela atmosfera de suspense acerca de um iminente acontecimento. Sob certa perspectiva, os cortes secos, a rápida troca de diferentes planos, alude ao discurso fragmentário de Rodrigo ante a morte próxima da personagem.

Mas a despeito da proposta realista que nega a reflexividade, a ambiguidade – sobretudo pela suspensão de Rodrigo -, Suzana cria um final ambíguo e reflexivo. No final após o fim, diferente do livro, o narrador-câmera e Macabéa vivem por meio da imagem que se salva, o significativo fílmico. No último fotograma do filme (acima, à direita), a imagem flutuante de Macabéa é congelada ao som de “Una furtiva lacrima”, vivendo sua “hora da estrela”, passando a ser em plenitude existencial.

Há de se pensar também que o final criado por Suzana toma a forma metafílmica ao satirizar certa tendência do cinema hollywoodiano que explora a fantasia romântica associada ao consumo. Conforme os fotogramas acima ilustrados, a cineasta reproduz o já exaurido clichê do casal correndo um em direção ao outro de abraços abertos, em câmera lenta cinematográfica. Inclusive, a preparação para esta cena é apresentada como em um *making of*: Macabéa compra o vestido, deixando inclusive suas roupas na loja, e arruma os cabelos para seu momento.

Esse acréscimo reforça a liberdade a que se propõe Suzana em recriar uma obra autônoma a partir de sua tradução intersemiótica que parte de sua interpretação e domínio criativo do código que exercita.

### 2.3. A sobrevida de Macabéa

Dentre as categorias da literatura, a personagem é a que se aproxima do leitor de forma quase imediata. Antônio Cândido comenta que dentre os componentes centrais de um desenvolvimento novelístico “avulta a personagem, que representa a possibilidade de adesão afetiva e intelectual do leitor, pelos mecanismos de identificações, projeção, transferência etc. A personagem vive o enredo e as idéias, e os torna vivos” (CANDIDO, 1976, p. 54).

Há de se considerar, contudo, que essas “pessoas de livro” – como denominou Maria Sara, personagem de *História do Cerco de Lisboa* (1989) de José Saramago – para que pareçam pessoas, munidas de uma existência essencial ainda que fictícia, necessitam que os outros elementos que compõem a narrativa integrem-se numa construção que possibilite que a obra como um todo viva, posto que a personagem se constitui inseparável desses elementos e depende deles para adquirir seu pleno significado.

Carlos Reis (2015) recorda o conceito de “vida da obra”, de Ingarden, enquanto predicado a ser atribuído a um texto literário e que pode aprofundar um percurso vivo a seus

personagens, de modo que estes prevaleçam e perdurem para além do universo ficcional do qual surgiram. Fenômeno provável quando:

1. A obra literária ‘vive’ na medida em que atinge a sua expressão numa multiplicidade de concretizações.
2. A obra literária ‘vive’ na medida em que sofre transformações em consequência de circunstâncias sempre novas estruturadas convenientemente por sujeitos conscientes” (INGARDEN, 1973, p. 380 apud REIS, 2015, p. 34).

Assim, quando uma obra ressoa em leituras que se realizam em diferentes contextos, culturas e histórias; ou quando ela se altera a partir da ação de leitores agentes inscritos em sempre renovadas conjunturas sociais; seus personagens podem se erigir e conquistar autonomia a partir de refigurações e transcodificações – interpretações iconográficas, ou seja, refigurações processadas em outra linguagem e/ou suporte - que estes podem evocar. Personagens como Dom Casmurro, Anna Karenina, Dom Quixote confirmam esse entendimento, pois transcendem o texto em que foram criados, tendendo a universalizar os sentidos intrínsecos à sua condição de pessoas de livro.

Sobre essa natureza dinâmica da personagem, Reis afirma que “o autor pouco sabe das suas personagens e reconhece mesmo que elas têm um futuro que ele não controla” (REIS, 2015, p. 120). Essa afirmação nos encaminha a pensar que as personagens, pessoas de livro, são potencialmente destinadas a uma sobrevida, para além dos limites do universo ficcional do qual se originaram, e, conseqüentemente, do contexto de produção de que parte a obra. A respeito da noção de sobrevida, Carlos Reis explica:

Refiro-me ao conceito de sobrevida e aludo, deste modo, àquelas práticas em que reconhecemos a personagem como entidade refigurada. Isso acontece por vezes em contextos e em narrativas literárias, por exemplo, na paródia, na citação ou na incorporação de uma personagem numa narrativa subsequente àquela em que originalmente existiu; mas a sobrevida da personagem torna-se, a meu ver, especialmente interessante, em contextos e em linguagens narrativas não-literárias. [...]; essas sobrevidas prolongam a existência da personagem para além do romance em que primeiro habitou e dependem de uma fenomenologia da recepção e de atitudes cognitivas que fazem dela uma entidade dinâmica e suscetível de refiguração. (REIS, 2017, p. 129-130).

Caso exemplar do quanto uma personagem pode se “libertar” de seu autor e desgarrar-se da obra é a sobrevida adquirida pelo personagem Dom Quixote, da célebre obra homônima (1605) de Miguel de Cervantes. Fato que ficou irremediavelmente demarcado na própria língua, com o adjetivo quixotexto, já amplamente difundido, graças a um dos grandes intérpretes dessa

obra-prima, o ensaísta Miguel de Unamuno, que em prólogo de ensaio inscreve o personagem Quixote no mesmo plano que seu autor, como figuras desvinculadas e de mesma natureza, optando por identificar-se com o personagem.

Não acho que devo repetir que me sinto mais quixotesco do que cervantista e que pretendo libertar Dom Quixote do próprio Cervantes, permitindo-me discordar de algum tempo da maneira como Cervantes entendeu e tratou seus dois heróis, especialmente Sancho. (...) E eu acho que os personagens fictícios têm dentro da mente do autor que os finge uma vida própria, com certa autonomia, e obedece a uma lógica íntima que não é inteiramente consciente ou disse o próprio autor.<sup>5</sup> (Tradução nossa).

Dom Quixote é, pois, excelente exemplo de sobrevida adquirida por personagem, ou seja, quando este adquire uma existência para além do universo ficcional que lhe deu origem, vivendo, à revelia dele, uma sobrevida. Excelente por possuir “vastíssima exegese, talvez a mais ampla, diversificada e fecunda que alguma vez contemplou uma personagem” (REIS, 2015, p. 137); e também, pelos inúmeros processos de transcodificação de que foi alvo a personagem, ou seja, “a vasta história iconográfica que fez de Dom Quixote provavelmente a mais desenhada, pintada, esculpida e filmada figura de toda a literatura mundial” (REIS, 2015, p. 138).

Dito isso, podemos concluir que há dois fatores que contribuem para, ou mesmo confirmam a sobrevida de uma personagem: a fortuna de leituras a promover vasta exegese sobre a personagem e suas refigurações, incluindo a refiguração por transcodificação, como já dito, as refigurações que se processam por outra linguagem e suporte.

No entanto, a despeito de a transcodificação potencializar a possibilidade de um personagem adquirir uma sobrevida; o fenômeno é por vezes polêmico pois ao se atribuir uma imagem a uma personagem, o potencial imaginativo é comprometido, e as inúmeras leituras e imagens mentais são extirpadas pela imagem engessada. Gustave Flaubert é exemplo de escritor que se manifestou contrário à ilustração de suas personagens. Em carta mostra-se adverso à edição ilustrada de Salammbô (1862):

Nunca na minha vida serei ilustrado. A partir do momento em que um tipo é fixado pelo lápis, ele perde o caráter da generalidade, essa concordância com

---

<sup>5</sup> Los datos para pintar a Don Quijote hay que ir a buscarlos en la obra de Cide Hamete Benengeli, dentro de ella y fuera de ella también; en la obra de Cide Hamete por haber este sido su biógrafo; dentro de ella se descubren honduras que el buen biógrafo no calló siquiera; y fuera de ella, porque fuera de ella vivió y vive el ingenioso hidalgo. (UNAMUNO, 1914, p. 7 *apud* REIS, 2015, p. 141).



mil objetos conhecidos que fazem o leitor dizer: 'Eu vi isso' ou 'Tem que ser'. Uma mulher desenhada parece uma mulher, só isso. A ideia é, portanto, fechada, completa, e todas as frases são inúteis, enquanto uma mulher escrita faz mil mulheres sonharem. (...) Resumindo: sou inflexível quanto às ilustrações.<sup>6</sup> (Tradução nossa).

A despeito da veemente recusa de Flaubert por interpretações iconográficas a oferecer a suas personagens uma imagem, existem inúmeros rostos da personagem Madame Bovary criadas em diferentes modalidades artísticas. Só de adaptações cinematográficas são vinte, entre as quais estão a dos cineastas franceses Jean Renoir (1933) e Claude Chabrol (1991), e a do americano Vicente Minelli (1949). Comprovando que “as pessoas de livro [...] surgem, àquele autor de circunstância, “diferentemente livres”, projetadas para um destino transficcional e transliterário que o autor não domina” (REIS, 2015, p. 121).

Quando pensamos em Macabéa, personagem a figurar o impasse agônico do(a) escritor(a) frente a dificuldade de criar a pessoa de livro marginal e silenciada pela estrutura social, cuja essência não se vê capaz de ficcionalizar; sua sobrevida ironicamente parece se realizar como um paradoxo.

Fato é que Macabéa tem sua sobrevida materializada na vasta fortuna crítica que a inscreve no centro de discussões; está presente nos versos da canção de Caetano Veloso e Maria Bethânia, a cantar que “Toda mulher tem sua hora/Tem sua hora da estrela”(VELOSO, 1984); na poesia de Conceição Evaristo, a torná-la palavra de ação contínua: “Onde estiveste à noite, Carolina?/Macabeando minhas agonias, Clarice” (EVARISTO, 2017, p. 96-98). Macabéa foi para o cinema, pelo foco da câmera de Suzana Amaral; também esteve em programa de TV, e com ela muitas outras Macabéas que contracenam o real. Foi ainda reescrita em contos que a reinventaram em seu universo ficcional. Trata-se de uma teia de leituras que se entrecruzam, atualizando abordagens, debates, emancipando vozes, discursos inaudíveis, que tomam forma de novos textos “não como ressuscitação de palavra original, mas como volta num processo dialógico em andamento” (STAM, 2008, p. 21).

Na concretização dessas leituras e reescrituras que a autonomização da personagem se firma, “contribuindo para incutir sentidos renovados ao texto e atualizando-o, na esfera das preocupações, dos anseios e das experiências de vida do leitor.”(REIS, 2015, p.126). Dessas considerações, cabe analisar o modo como se dá a sobrevida de Macabéa a partir de suas

---

<sup>6</sup> Jamais de mon vivant, on ne m'illustrera. Du moment qu'un type est fixé par le crayon, il perd le caractère de généralité, cette concordance avec mille objets connus que font dire au lecteur: 'J'ai vu cela' ou 'Cela doit être'. Une femme dessinée ressemble à une femme, voilà tout. L'idée est dès lors fermée, complète, et toutes les phrases sont inutiles, tandis qu'une femme écrite fait rêver à mille femmes. (...) En résumé: je suis inflexible quant aux illustrations. (FLAUBERT, 2014 *apud* REIS, 2015, p.138)

refigurações nos contos de Vera Duarte, *A redenção*, e de Conceição Evaristo, *Macabéa*, *Flor de Mulungu*. Ambos partícipes de um projeto da série personagens reescritos, de 2012, a contemplar personagens clariceanas. Além dessas obras ainda será analisada brevemente a adaptação televisiva de *A hora de estrela*, *Cena Aberta*, dirigido por Jorge Furtado, a fim de enriquecermos o leque de modos de sobrevivência da personagem Macabéa, potencializada pela transcodificação que o programa realiza.

### 2.3.1. A redenção

Vera Duarte é escritora e jurista cabo-verdiana, atuante no meio literário e em organizações políticas, na busca por espaço e formas de representação de mulheres das ilhas de Cabo Verde. Vera ressalta a perene condição de luta dessas mulheres lançadas nos espaços públicos, mas sob condições de desrespeito, destituídas de direitos. Trata-se da reiteração, de manutenção das mesmas estruturas de dominação atuantes na marginalização e segregação de povos, de mulheres. Conforme matéria publicada<sup>7</sup> por Álvaro Ludgero Andrade, em 28 de março de 2015, a trajetória de Duarte é similar à de tantas mulheres das ilhas de Cabo Verde: “foi mãe e pai, que enfrentou a emigração dos maridos, as fomes e a luta pela sobrevivência dos filhos” (ANDRADE, 2015, p. 1). Em seu conto *Redenção* (2012), a escritora reinscreve Macabéa em um outro espaço e contexto, em que as mesmas condições sociais injustas se materializam com distintos detalhes, conforme a especificidade daquela realidade social, apresentando então a mesma face da subalternização de mulheres.

Em *A redenção*, de Vera Duarte, o prefácio “Hoje é o primeiro dia do resto da minha vida. Nasci...” (DUARTE, 2012, p. 111) sugere o ponto de partida para se pensar a refiguração da Macabéa de *A hora da estrela*, a partir do instante em que é atropelada pela Mercedes e dá seu último suspiro. Derradeiro no hipotexto de Clarice, em *A redenção*, um início. O conto apresenta uma outra Macabéa que a partir da colisão com a Mercedes, agora vermelha - não amarela -, renasce para se converter em outra pessoa. Segundo o dicionário de símbolos, o vermelho é “universalmente considerado como o símbolo fundamental do princípio de vida”

---

<sup>7</sup><https://www.voportugues.com/a/vera-duarte-mulher-e-escitora-uma-carreira-de-afirmacao/2697126.html>. Visitado em 25/07/2022.

(CHEVALIER; GHEERBRANT, 1982, p. 994), o que reforça o caráter de renascimento que viria a partir da colisão.

A história de Macabéa é a mesma que se repete em tantos lugares. O conto reitera as condições sociais de marginalização e subalternidade a que está sujeita a personagem, inclusive o estigma dos que fogem da miséria, migrando de regiões pobres e desassistidas para centros urbanos em busca de sobrevivência. Macabéa é uma “pulguinha” em Mindelo, cidade de Cabo Verde, “das luzes e das oportunidades” (DUARTE, 2012, 113), pois é como são chamadas as pessoas que se deslocam de ilhas vizinhas em busca de trabalho, geralmente subempregos. Macabéa, assim, retirante da ilha de Santo Antão, “vinha pela mais pura pobreza” e era “a criatura mais insignificante que se poderia imaginar” (DUARTE, 2012, 114).

De outra ponta, o personagem Djosa também se identifica em espaço bem definido pela estrutura, sendo o típico *playboy*, que não tão aos montes, circulam pelas ruas em suas Mercedes a esmagar vidas sem valor como a de Macabéa.

Djozinha era um playboyzinho qualquer, filho de um casal de comerciantes bem-instalados no Minelo, mas completamente estragado pelos pais [...]. Estudara pouco, pois recusara-se a fazer uma faculdade ou qualquer formação profissional. Para quê? Iria ter sempre gente a trabalhar para ele. (DUARTE, 2012, 112).

A narrativa se inicia com Djosa atropelando Macabéa. E da colisão se inicia um processo de transformação que se opera nos dois personagens. Macabéa passa por uma transformação física. Seu corpo sem valor, irreconhecível, anônimo e invisibilizado pelo não lugar que ocupa na estrutura social tem essa condição reafirmada concretamente pelo acidente, de modo que o simbólico se constitui enquanto materialidade imediata. No hospital, inconsciente e brutalmente ferida, sem documentos e conexões, Macabéa tem seu corpo, sua imagem reconstituída a partir da foto de atriz Elizabeth Taylor que levava no bolso. O fato concreto, material, torna-se simbólico. Na condição de indigente, sua identidade desconhecida (irreconhecível) é convertida em modelo socialmente aceito e admirado, o da atriz hollywoodiana mundialmente conhecida.

A inconsciência em termos de alienação social e subjetiva atribuída à Macabéa pelo narrador Rodrigo S. M. na obra de Clarice, é reiterada no conto, porém como um imperativo de ordem orgânica, pelo coma em que se mantém praticamente em todo o enredo até quase seu desfecho. Desse modo, o foco narrativo em terceira pessoa privilegia o universo de Djosa em torno do qual as ações se concentram no presente. A transformação desse personagem dá-se em

outro nível. À medida que Macabéa vai sofrendo alterações na aparência com as cirurgias plásticas às quais foi submetida, Djosa gradativamente passa a enxergá-la e a desenvolver crescente afeto pela nova moça que vai se moldando a partir do modelo de beleza culturalmente estabelecido.

Outras mudanças, ainda, parecem operar-se no personagem. Uma delas é sugerida quando os pais se separam e a mãe se casa novamente: “alguma coisa começou a mudar no seu íntimo, sobretudo quando a mãe se veio a casar de novo” (DUARTE, 2012, p. 112). O acidente causado por ele também desencadeia uma consciência sobre seus atos levianos e o sentimento de culpabilidade e responsabilidade por eles surge em seu espírito, segundo o que sugere o narrador onisciente.

Era como se todas as leviandades que ele levava a vida fazendo, de repente, se levantassem contra ele e, encostando-o a parede a vida fazendo, de repente, se levantassem contra ele e, encostando-se a parede, o obrigassem a fazer um sentido mea-culpa. Pela primeira vez não gostou de que viu em si e sentiu vontade de se redimir. (DUARTE, 2012, p. 115).

Essas mudanças o teriam levado a não abandonar o local do acidente, a garantir o atendimento hospitalar de Macabéa e a visitá-la com alguma frequência. Transformações que culminariam na decisão de firmar relacionamento com Gisela, com quem tinha um relacionamento livre, e a pedi-la em casamento. Embora tenha posteriormente desistido desse casamento em nome da paixão que passou a nutrir por Macabéa.

Em paralelo, outros fatos se entremeiam ao enredo dissimulando uma aparente neutralidade. Um processo judicial fora movido contra ele por causa do acidente. Fato que é explicitado na narração, seguido pelo que parece representar o indício de uma tentativa de legitimar as reais transformações na personalidade de Djosa, desvinculadas de que qualquer interesse escuso quanto a um livramento de condenação.

O processo judicial movido contra Djosinha [...] estava praticamente parado. Ninguém testemunhara o acidente. A rua era secundária, a tarde caía, o escuro começara. A vítima deslocava-se sem fazer qualquer ruído, como se não tivesse presença. Apenas o barulho do freio pisado a fundo tinha atraído a atenção das poucas pessoas que estavam nas redondezas e logo acudiram a ver o que se passava. O condutor não fugira. Pelo contrário, procurara ajudar a acidentada. Não havia provas, quer de que este fora negligente, quer de que a vítima se atirara na frente do carro. As poucas evidências eram inconclusivas e testemunhas directas, oculares, não havia. (DUARTE, 2012, p. 115).

O longo trecho aponta para um empenho em desassociar o processo judicial como motivador para o envolvimento de Djosa com Macabéa. Chama a atenção também a mudança vertiginosa que a narrativa onisciente apresenta ao expor os pensamentos e emoções do personagem, mas que nos fatos perdem vigor: “Não assumira a culpa nenhuma perante as autoridades policiais e judiciais. Mas intimamente sentia-se responsável pelos destroços em que se transformara a silhueta [...] sem abrandar o ritmo da curva” (DUARTE, 2012, p. 115).

Djosa, depois de horas na delegacia para declarações sobre o acidente, seguiu para o tribunal com termo de identidade e residência, e logo em seguida foi para o hospital. Obviamente que havia o risco de ser responsabilizado judicialmente, mas a narrativa não explora as reverberações disso no personagem, ao que os fatos naturalmente o conduziram. Antes apresenta outros fatos com motivações e processos mentais forçosamente suspeitos:

Também se **surpreendeu ao ouvir-se a si próprio** perguntar para qual hospital tinham levado a vítima e, **sobretudo, por constatar que** em vez de ir para casa jantar e descansar do momento conturbado por que passara, encaminhava-se **decididamente** para o hospital para onde tinham levado o corpo. (DUARTE, 2012, p. 111-112, grifos nossos).

No trecho, em especial nas expressões destacadas, há um esforço aparente para que a ida ao hospital seja uma decisão motivada por empatia que se pretende verossímil pela estratégia de ele próprio se surpreender com seu comportamento incomum. Assim, o que parece se apresentar é uma narrativa que se pretende ambígua, contraditória, apesar da narração em terceira pessoa. Parece haver uma falsa imparcialidade deflagrada na enunciação narrativa ainda perceptíveis em lances que deflagram uma verdade insinuada e diferente do que se apresenta sobre o personagem Djosa: “Os dias foram passando, dando lugar a uma Macabéa cada vez mais bonita e um Djosinha cada vez mais responsável” (DUARTE, 2012, p 115).

Assim, enquanto Clarice se utiliza de um narrador suspeito, autodesmisficador, para deflagrar os silenciamentos e a marginalização a que estão sujeitas mulheres subalternizadas e miseráveis como Macabéa, Vera Duarte, em seu conto, nos provoca para que desconfiemos também da narração que se pretende imparcial e mantém Macabéas em silêncio, na inconsciência do coma, para depois se tornar a mulher que enfim possa ser vista e aceita. Para que pudesse renascer, foi preciso que as diferenças fossem apagadas e reproduzidos os modelos etnocêntricos.

Esses aspectos ficam evidentes quando Macabéa, após acordar do coma e renascer no corpo esteticamente aceitável, passa a ser “reconhecida” efetivamente por Djosinha, quando ela

assume a responsabilidade pelo acidente e inocenta quem passou a amar tão naturalmente: “Garantiu (Macabéa) assim não só a inocentação de Djosinha como, sobretudo, o seu eterno reconhecimento” (DUARTE, 2012, p. 117). Não gratidão, reconhecimento; além de bonita, dócil, devotada, repleta de perdão e passividade.

No desfecho, tudo se resolve no plano do sentimento amoroso. As questões sociais são dissolvidas. Afinal, Djosa só precisaria casar-se e constituir uma família, instituição nuclear burguesa, para alcançar sua redenção. Macabéa também conquistou sua redenção convertendo-se na mulher devotada e receptáculo do amor de Djosinha. Mas já não era Macabéa, tornara-se outra coisa e seu “oco de alma” era um vazio de outra natureza: “Nunca mais uma furtiva “lágrima” molhou seus olhos, e um batom vermelho vivante passou a habitar sua bolsa e cada dia de sua vida” (DUARTE, 2012, p. 117).

### 2.3.2. Macabéa, a flor de mulungu

**Figura 13** – Flor e árvore de mulungu



Fonte: [http://professoralucianekawa.blogspot.com/2014/06/erythrina-mulungu-mulungu\\_17.html](http://professoralucianekawa.blogspot.com/2014/06/erythrina-mulungu-mulungu_17.html)

O conto *Macabéa, Flor de Mulungu*, de Conceição Evaristo, é resultado de uma leitura revitalizadora, de uma escrita poética e de uma postura estético-política de representação condizente com o que a escritora denomina, no que tange ao exercício enquanto escritora intimamente atrelado ao exercício da vida, *escrevivência*, com o seu empenho em produzir uma literatura que se quer politicamente reflexiva e esteticamente sofisticada.

Nessa outra refiguração de Macabéa, Evaristo nos apresenta Béa, traçada não pela insígnia do trágico e do cômico; a pena, neste conto, realiza o traçado da esperança e do lirismo, que brota sobretudo da comunhão de todas que disseram ou poderiam ter dito, e daquelas que

dizem ou ainda vão dizer: “Macabéa sou eu”. Como disse Gustave Flaubert acerca de sua personagem Emma Bovary e que a narradora do conto não só retoma como também alarga o alcance do sentido ao completar: Macabéa “sou eu e são todos os meus” (EVARISTO, 2012, p. 16).

Macabéa é a flor de mulungu, metáfora que remete à resistência, à capacidade de renovação e a seu esplendor, sobretudo quando vista em conjunto, com todas as outras flores a se destacar nas cinzas galhas, a manchar de tons alaranjados e rubros a paisagem. Nativa das regiões Nordeste e Sudeste do país, a floração de mulungu acontece em meio a secura, antecipa-se na árvore completamente desprovida de folhas. Essa metáfora nos é apresentada no início do conto, quando a narradora se identifica em primeira pessoa como uma das transeuntes que se aproximam da figura quase sem vida de Macabéa no chão, após ser atropelada.

Já em suas primeiras palavras – “Desde quando vi e não só olhei de relance a moça Macabéa” (EVARISTO, 2012, p. 15) -, a narradora destaca seu ponto de vista sobre Macabéa, para quem não simplesmente olha, mas vê; com olhos repletos de reconhecimento e cumplicidade. Já de início, a narradora estabelece um diálogo com o discurso de Rodrigo S. M., de modo a contrastar com o ponto de vista dele, a partir do qual a protagonista Macabéa é figurada: “[...] peguei no ar de relance o sentimento de perdição no rosto de uma moça nordestina” (LISPECTOR, 1998, p. 12). Evaristo ressalta assim esse olhar de Rodrigo, um olhar externo, distanciado e comprometido por ser Rodrigo quem é e de que lugar parte para falar de sua personagem. Nesse sentido, Evaristo destaca que o ressurgimento de uma nova Macabéa, sua refiguração, dá-se a princípio em decorrência de um novo olhar a ela lançado, uma renovada perspectiva; sendo que a do conto é a que parte de dentro do universo da alagoana: feminino e subalterno: “eu vi a moça, a outra. Uma Macabéa outra” (EVARISTO, 2012, p. 15).

Essa nova Macabéa, Flor de Mulungu, principia sua floração a partir da desconstrução de inúmeras percepções que se foram acumulando sobre ela. A nova perspectiva que se adota para assim vislumbrar a Flor de Mulungu, a renascida Béa, concebe com estranheza esses olhares que significaram uma Macabéa muito distinta, que mortificaram mais o sujeito do olhar do que o alvo-objeto desse olhar:

De Macabéa todas as pessoas fantasiavam somente a braveza do desamparo dela. Para muitas, a moça padecia de solidão crônica. E ficavam a imaginar a solitária vida de Macabéa. Umavam achavam lágrimas em seu rosto. Viam punhados de águas secas. Outras assistiam sorrisos vazados de sua boca fechada a sete chaves, donde nem mosquito-riso passava. Muitíssimas ainda escutavam gritos que perfuravam o espaço do nada. Lugar no qual julgavam que ela nadava. E tantas eram as verdades inventadas acerca de Macabéa, que

se a pobre sofrente tomasse conhecimento de tudo que era criado a respeito dela, na certa não suportaria em si. Explodiria de tanto ser aquilo que ela nem sabia se era. [...] Creio que a sofrida invenção que criavam para Macabéa doía mais no criador e talvez, bem menos, na criatura. (EVARISTO, 2012, p. 15).

O trecho desestabiliza leituras que destoam da refiguração de Macabéa erigida no conto de Evaristo. Para tanto, a escritora utiliza variados termos linguísticos e expressões que remetem à narrativa de Rodrigo de modo a subvertê-la. Inclusive, os conflitos que giraram em torno das dificuldades de ele representar a personagem, seus excessos sobre si e a rarefação de Macabéa em seu discurso, são abordados no último período do trecho.

Diferente dessa imagem frágil, provinciana e rasa, Macabéa, Flor de Mulungu, é concebida, no conto, como sendo uma mulher forte, resistente e plena de sapiência. Uma constatação que advém do reconhecimento de uma ancestralidade comungada entre Macabéa, a escritora-narradora Conceição e todas as mulheres, em semelhança por ocuparem o mesmo *locus* de opressão engendrado pelo patriarcado, pelo afã colonialista:

De onde Macabéa, Flor de Mulungu, tirava suas sabedorias? De seus bons antecedentes. Sapiência ancestral. Aliás, era muito difícil, impossível quase, traçar com exatidão a árvore genealógica de Macabéa. As ramagens se embaralhavam. Procelas, invasões, travessias, exílios, batismos forçados, aldeias queimadas, tutela da igreja, muita água, quase mar, canoas sobre o Xingu. (EVARISTO, 2012, p. 17).

Conceição assim perfaz uma genealogia da Macabéa e oferta, por meio do resgate da ancestralidade, respostas para a força que a protagonista possui enquanto mulher, estabelecendo com ela íntima ligação, laços que a narradora condensa através da expressão “parecença-mulher”. Expressão que retoma uma trajetória compartilhada desde essa ancestralidade e reforça uma aliança, uma irmandade firmada a situar Macabéa não como uma representação de uma coletividade uniforme, compartimentada, sem diferença, sem alteridade, sujeita a estigmatizações homogeneizantes e a-históricas; mas, como *locus* feminino em que as dores do ser-mulher se interceptam. Conceição imprime à Macabéa a metáfora do enfraquecido rio que sobrevive, pelo qual escorre o choro em escassa correnteza, e por meio do qual se pode ouvir as margens que sussurram. Minguada, ela representa a marginalização e dialoga com essas vozes das margens.

E quem diria, pensava ela, que um tantinho de água arrastando num leito tão esmirradinho fosse capaz de oceanar as dores de sua segura. Ninguém diria. Mas o enfraquecido riozito anunciou a morte de suas águas. Quem passasse



pelas margens, podia ouvir, se quisesse, o líquido soluçar agônico de uma escassa correnteza. Era só colar o ouvido na terra. Era só ouvir as vozes das margens. Ah! Macabéa era minguinha também. Nascera raquítica e muito. Mas sobrevivera. Sobrevivera. Sempre. (EVARISTO, 2012, p. 17).

Conceição desmantela a figura construída por Rodrigo de uma Macabéa sem memória, oriunda de maus antecedentes e incompetente para a vida, ao restituir à Béa a história não contada, interdita, sufocada pela modernidade da grande cidade onde fora viver. Porque era “tão antiga que podia ser uma figura bíblica” (LISPECTOR, 1998, p. 31), confluíam na protagonista um emaranhado de diferentes povos. Mas nela se evidenciava a confluência de três mulheres a dar o tom da história e da cultura brasileira: “Uma jovem índia modelando uma jarra de barro. Uma mulher negra de pé, olhando as águas do mar, ao lado dela, um cesto coberto por uma toalha branca [...]. E uma velha portuguesa ocupada em servir o marido e os filhos” (EVARISTO, 2012, p. 17). Macabéa era cerzideira, parteira e conhecia as propriedades das plantas para o preparo de soluções que aplacavam moléstias. Graças à memória e aos dons oriundos dessa “trindade feminina” (EVARISTO, 2012, p. 17).

Assim, Conceição cria uma contranarrativa que se apoia na tradição dos seus, na ancestralidade, restabelecendo a identidade da protagonista, da Flor de Mulungu. Macabéa, neste conto refigurada, liberta-se do encaixe da morte, desde sempre a ela enunciada, e se vincula às potências da vida, parteira que era “[...] Flor de Mulungu conseguia vigiar o nascedouro das mulheres e buscar, com firmeza para a vida, o nascituro em sua explosão de viver” (EVARISTO, 2012, p. 19). Como cerzideira, restaurava o tecido da vida, fortalecia laços: “o afazer da moça não se resumia somente em restaurar os fios esgarçados. Era tudo o mais. Tratava-se de recompor, de devolver a vida que ali existiu” (EVARISTO, 2012, p. 18).

Ao situar Béa na cidade grande, Evaristo trata dos impactos da modernidade sob os imperativos da lógica capitalista a se impor sobre a existência da protagonista, sem distanciá-la ou destituí-la de sua memória, de sua identidade, antes aponta para as formas de resistência que a permite sobreviver. Na metrópole seus talentos não têm serventia, seus saberes não têm valor, sua linguagem não é audível aos ouvidos e mentes que legitimam unicamente a língua instituída, a linguagem técnica e convencionada. A esse respeito, Evaristo relativiza o discurso do opressor, cuja representação se dá sobretudo pela palavra escrita, além de questionar seu valor de verdade.

O termo “advogado” também lhe causava um mal estar. Como, sem suporte algum, uma letra sozinha podia significar um som inteiro na escrita? Ela não atinava como. A escrita é face falsa da palavra? E quando grafava esse tipo de

palavra, ficava achando que o som poderia sair capenga, mancando, pendendo. Era preciso consertar as palavras, assim como era preciso consertar, arrumar a vida e o mundo. (EVARISTO, 2012, p. 16).

O trecho redimensiona os sentidos acerca de Macabéa, que são destituídos da carga pejorativa que se extrai do discurso de Rodrigo ao descrever a parca instrução da personagem em trecho similar que Evaristo recupera. Ela, ainda, destaca o potencial das línguas menores, da oralidade responsável por manter viva as narrativas de oprimidos e vencidos que não tiveram espaço nas narrativas oficiais.

Voz e conteúdo de mensagem se transformavam em tec-tec-tec; tec-tec-tec; tec-tec-tec... Glória, sua companheira de trabalho, não tinha outro assunto a não ser tec-tec-tec. As balconistas das Lojas Americanas [...] tentativas faziam para arrancar a moça de seu mutismo e aliciá-la para o tec-tec-tec de vários assuntos. Mas o pior era a hora do encontro com Olímpico de Jesus. [...]. Dizem que o amor é cego, Macabéa queria que fosse também surdo. Tudo em Olímpico era tec-tec-tec e ele trazia em si um defeituoso dom, falava muito. (EVARISTO, 2012, p. 19-20).

O trecho explicita a noção de que a atitude de se manter calada é uma escolha de Béa, não uma incapacidade de comunicar-se. Além disso, a protagonista rejeita a linguagem corrente utilizada por aqueles com quem convive por não assimilar o discurso esvaziado de sentido e de subjetividade, uniformizado pela tecnologia, inautêntico. Contudo, o mutismo que nela identificam, também deve ser associado a falta de escuta dos invisibilizados e marginalizados. Evaristo confirma essa ideia por ela reforçada na refiguração de Macabéa, a Flor de Mulungu, ao afirmar que Macabéa falava por ela e para ela, sendo também porta-voz “de outras mulheres, iguais a elas, mesmo travestidas em Glórias. Também costuma ser intérprete das dores de homens, cabras-machos, vítima-algozes, como Olímpico de Jesus” (EVARISTO, 2012, p. 21). O excerto seguinte reforça a ideia do silêncio enquanto forma de significar, de resistir e transgredir o discurso opressor que tende a aniquilar a memória e matar a ancestralidade de minorias.

A bem da verdade, Macabéa residia na casa da linguagem, embora não fosse de muito dizer, de muito falar. Aprendera com os seus determinadas máximas. Em boca fechada não entra mosquito. Pouco errava em suas apreciações, não era dada à falação. [...] Entretanto, exercitava a linguagem e muito. Primeiro com ela mesma, depois com o mundo, isto é, as outras pessoas, os animais e as coisas em seus estados. Béa sabia que o mundo falava desde o seu silêncio. (EVARISTO, 2012, p. 15).

Evaristo reforça a ideia de que a linguagem praticada por Bêa lhe proporciona outras experiências, e não estão a serviço do discurso dominante, a gerar autômatos que reproduzem tagarelices. Há a dimensão do silêncio que significa, que tem a dizer para além das palavras. Estas por vezes abafam os sentidos, impedem que muitos possam então dizer, por vezes pelo silêncio.

### 2.3.3. Cena aberta

Macabéa reaparece refigurada em outra experiência de adaptação de *A hora da estrela* no programa *Cena Aberta*, da autoria de Jorge Furtado, Guel Arrais e Regina Casé. Composto uma dentre as quatro adaptações do projeto realizado em 2003, exibido na TV Globo. Essa adaptação tem um formato híbrido com elementos de gêneros jornalísticos como a entrevista. E como o nome sugere, *Cena Aberta* configura-se como um *making off* da adaptação da obra literária, portanto explora a autoreflexividade, o aspecto metalinguístico, componente crucial da obra de Clarice Lispector.

Ocupando o centro do programa, a atriz Regina Casé encena o papel de diferentes personagens da obra literária fonte: Se transveste de Rodrigo S. M., faz as vezes de Gloria e da Cartomante. E sob certa perspectiva, ela assume o papel de Rodrigo em todas as performances, já que este enquanto autor da obra em processo, personagem e narrador, transfigura-se em todas as suas criações. Entretanto, Casé representa a figura de Rodrigo sobretudo enquanto a grande narradora, como já mencionado anteriormente, ao desempenhar o papel do diretor da adaptação e no modo como expõe o processo criativo, assim como o faz Rodrigo S. M. Vários procedimentos criativos são adotados, explicitando as diferenças entre os sistemas semióticos - o da linguagem audiovisual e o da linguagem verbal -, os alcances e as implicações inerentes ao contar e ao mostrar. Regina Casé performa a leitura do texto que será adaptado, o processo de preparação e seleção da atriz que atuará como Macabéa, em ensaios.

O programa é constituído de cenas de ensaios, nos quais partes do enredo da obra literária são recuperadas; de representações do texto; de uma série de depoimentos da vida pessoal das candidatas a interpretar Macabéa. Sempre com a condução de Regina Casé a expor o processo criativo da adaptação no decorrer do programa, propondo mudanças, assumindo

diferentes funções; seja no nível da enunciação, enquanto narradora, seja no nível do enredo, enquanto personagem.

O programa fratura as fronteiras entre componentes que fazem parte do eixo da trama e aqueles que estão no eixo da linguagem, corroborando com a mescla entre a ficção e a realidade que a adaptação televisiva pretende gerar. Essa proposta desdobra-se em importantes efeitos de sentido na constituição da personagem Macabéa.

Como parte do desvelamento do processo de criação, várias jovens têm sua participação materializada enquanto candidatas no processo de escolha daquela que terá o papel e atuará como a Macabéa da história. Para corroborar com a intenção, assim como Rodrigo protela a identificação de sua protagonista, nesse projeto audiovisual, a imagem da candidata escolhida para interpretar o papel de Macabéa só é revelada aos trinta minutos de exibição do programa. Detalhe que é reforçado por cenas em que ela está contracenando com Regina Casé no papel de Carlota e seu rosto é omitido; e a mesma cena, ao final, é repetida com a revelação desse rosto. Em decorrência da estrutura reflexiva do programa, as candidatas são encenadas enquanto Macabéas e recebem provisório protagonismo. Isso porque o processo de *casting*, ou seja, o que envolve a escolha de um ator/atriz para interpretar uma personagem é exposto no procedimento anti-ilusionista a que se propõe essa adaptação. Aspecto positivo do projeto de Jorge Furtado, por oferecer tantas faces dessa personagem a representar uma coletividade.

**Figura 14** – O processo de *casting* na refiguração da personagem como parte da trama autorreflexiva.



Fonte: *Cena Aberta* (2013), de Guel Arraes, Jorge Furtado e Regina Casé.  
Respectivamente aos: 05min e 05s.

Outro ponto importante que se identifica no programa diz respeito ao estereótipo da nordestina problematizado durante uma cena por Regina Casé que, reunida com todas as candidatas, comenta sobre a obra literária e sua protagonista que elas vão interpretar. Regina Casé fala sobre o biotipo e o vestuário que caracteriza a figura da nordestina. Esta deveria ter “cara de pobre”, atributo atrelado ao biotipo característico do nordestino, além de a personagem usar vestidos de chita, também típico das nordestinas. Como provocação ao tema, Casé propõe

aponte as candidatas que não seriam nordestinas segundo o estereótipo disseminado no imaginário popular inclusive pelas representações vinculadas aos programas televisivos. Aspecto que fica claro quando Casé provoca ao dizer que as figuras públicas do meio midiático como Xuxa, Angélica ou Carolina Dieckmann “Não tem a menor cara de nordestina”.

**Figura 15** – As milhares de moças, Macabéas, espalhadas na cidade técnica, atrás de balcões



Fonte: *Cena Aberta* (2013), de Guel Arraes, Jorge Furtado e Regina Casé.  
Respectivamente aos: 06min e 24s, 06min e 29s, 06min e 31s; 07min e 02s, 07min e 19s, 07min e 24s.

São vários rostos e vozes para Macabéa, além de várias experiências e testemunhos de vidas reais que corporificam e se mesclam à personagem alagoana. As sequências de fotogramas acima agrupados, ilustram algumas das cenas que se repetem, embora contracenadas por diferentes mulheres que da vida real saltam para ficção como Macabéas. E esta personagem clariceana parece desprender-se da obra que a engendrou e ganhar autonomia, uma sobrevida a dialogar com o real. Sobrevida esta que, como já comentado, pode ser potencializada por transcódificações, por refigurações da personagem, conforme aponta Reis:

[...] toda a caracterização de personagem desafia e incentiva um preenchimento de vazios; esse preenchimento de vazios torna-se premente em atos transnarrativos e transliterários que trabalham a imagem (ilustrações de livros, por exemplo), bem como em processo de casting, enquanto escolha de um ator para interpretar uma personagem apenas (e às vezes de forma escassa) descrita verbalmente. (REIS, 2015, p. 16).

A primeira sequência apresenta a chegada de Macabéa ao Rio de Janeiro, ressaltando a condição de retirante da nordestina na grande cidade. Em alternância com essas cenas reconstituídas por diferentes mulheres, é oferecido o testemunho de muitas nordestinas sobre a experiência de estar longe de sua terra natal, estrangeira e diferente em sua nordestinidade.

A outra sequência agrupada também reconstitui cenas da obra-fonte na forma de ensaios com diferentes candidatas ao papel, de modo a reforçar o caráter reflexivo da obra, o diálogo com o texto-fonte e o caráter polifônico da obra na figura de Macabéa, que de forma mais efetiva passa a ter e a ser a voz de muitas.

**Figura 16** – Macabéa somos nós



Fonte: *Cena Aberta* (2013), de Guel Arraes, Jorge Furtado e Regina Casé.  
Respectivamente aos: 07min e 52s, 07min e 57s, 08min e 36s, 08min e 39s, 08min e 50s, 08min e 54s,

Os fotogramas acima, a mostrar em *close up* seis dentre tantas outras candidatas-atrizes, compõem os momentos do programa em que se dão entrevistas. Os comentários das “Macabéas” são depoimentos sobre temas de cunho filosófico-existencial. As mulheres em cena falam sobre o que vem a ser a vida, sobre felicidade, sobre relacionamentos, revelando dramas pessoais, de modo a criar uma articulação entre suas experiências de vida e as de Macabéa, aproximando-se da abordagem que o narrador Rodrigo realiza em sua enunciação, já que recorrentemente sua enunciação é marcada por reflexões que dizem respeito ao estar-no-mundo, a condição humana.

Como na adaptação de Suzana Amaral, Rodrigo é eliminado dessa produção e essas candidatas através de seu testemunho passam a ser sujeitos de suas próprias histórias e reivindicam para Macabéa seu protagonismo. Os tantos depoimentos encontram significativa ressonância com aspectos da matéria linguística que figurou Macabéa na obra de Clarice.

Nessa adaptação televisiva existe uma virtualidade polifônica que o livro de Clarice já prevê, devido ao aspecto anti-ilusionista a diluir fronteiras entre realidade e ficção, além de conferir mais significado à figura de Macabéa enquanto *lócus* feminino de confluência de vozes de mulheres subalternizadas e estigmatizadas na grande cidade. Aspecto que é reforçado pela refiguração icônica por meio da qual os recursos audiovisuais permitem que a ideia da personagem enquanto figura múltipla se adense em sentido. Além disso, a noção de múltiplas

vozes a desconstruir e subverter o silenciamento a que mulheres confluídas em Macabéa estão sujeitas reforçam o entrecruzamento de leituras a dialogarem e se complementarem, não apenas com o texto de Clarice. As Macabéas inscritas nessa adaptação televisa dialogam com a Macabéa, Flor de Mulungu, de Conceição Evaristo.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A trajetória da personagem Macabéa, figurada pelo autor interposto Rodrigo, e sua sobrevida nas distintas refigurações e transcodificações que aqui acionamos pelas construções de Suzana Amaral, Vera Duarte, Conceição Evaristo e Jorge Furtado junto à Regina Casé, apontam para os alcances da literatura ao dizer e significar a vida por meio de personagens enredadas em tramas, pessoas de livro, que se autonomizam através das nossas leituras e reescrituras. Contudo, essas leituras também devem apontar para reflexões acerca dos que estão no domínio da pena ou da câmera, narrando ou mostrando as histórias desses seres ficcionais a representar a vida e os sujeitos que compõem suas histórias nela. O personagem-autor Rodrigo S.M., sendo um narrador suspeito que insistentemente ratifica sua parcialidade na trama nos convoca a realizar essa reflexão necessária.

Esse narrador masculino, diante de sua incapacidade de representar uma personagem ficcional que lhe é completamente estranha, centraliza seu conflito na trama encenando a problemática da representação do marginalizado, ao esboçar uma Macabéa ora rarefeita, fantasmagórica, ora como o estereótipo de uma identidade presumida; e, que pelo discurso do poder, insistentemente é representada de forma distorcida e por isso silenciada. Apesar da representação em questão parecer operacionalizar um regime de visibilidade de uma mulher específica, enquanto normatiza uma linguagem a revelar ou distorcer a imagem da identidade representada; a trama de Clarice desconstrói essa fórmula narrativa desvelando os papéis discursivos imbricados no espaço textual.

A fundação da Macabéa parte, assim, de um paradoxo estabelecido pela ironia. Quanto mais objetifica, estigmatiza, desqualifica, animaliza, suplanta Macabéa, mais a performance ambivalente do narrador torna patente o silêncio que nos incita a buscar uma outra Macabéa, regida pelo silêncio, instaurada na polêmica velada.

Assim, a trama erigida por Clarice Lispector envolvendo recursos como a ironia, a metalinguagem, o autor-personagem e narrador autodesmitificador, contribuem para deflagrar os dilemas de representação, formalizados no construto do texto narrativo, inclusive no que tange aos limites específicos estabelecidos pelas interseccionalidades que se instalam na relação entre Clarice, Rodrigo e Macabéa, convertida em estratégia narrativa no jogo de identidade intercambiáveis a partir da qual Macabéa é constituída.

Menciono mais uma vez a presença do silêncio, que dentre tantos alcances instaura um espaço que visibiliza a dificuldade de representar o outro, convergindo conteúdo e forma;



materializando em expressão estética a problemática do silenciamento de minorias excluídas. Silêncio na figuração da protagonista que, instituída também enquanto personagem no interior da trama, revela sua constituição em ser-linguagem, forjada pela expressividade poética que não a apresenta de modo consolidado, definitivo, inalterável, como se dá na poesia. Macabéa é sugerida, fluida, instável. Propensa a multiplicidades.

Dessa sua constituição, trançada pela performance de um narrador dissimulado, Macabéa transcende para outros espaços e se filia a outras vozes que garantem sua sobrevivência. E a tradução desses silêncios se efetiva sobretudo por meio de uma narrativa de identificação, assim como também, por um ímpeto de afirmação do não silêncio/silenciamento. Suzana Amaral, Vera Duarte, Conceição Evaristo, Regina Casé e as atrizes da vida concreta, são essas identificações que se dão assim no espectro da feminilidade. São vozes que ecoam traduções do silêncio em Macabéa. Esta que congrega em si uma assembleia de mulheres.

## REFERÊNCIAS

A HORA DA ESTRELA. Filme. Direção: Suzana Amaral. Restaurado por Labo Cine entre jul. de 2008 e set. de 2009. Disponível em <https://youtu.be/MBxAMJvSip0>. Acesso em Ano: 16 de jul. de 2021.

ARÊAS, Vilma. *Clarice Lispector Com a Ponta dos Dedos*. 1ª Edição. São Paulo, SP - Brasil: Editora Companhia das Letras, 2005.

ASSIS, Machado de. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. 2ª Edição. São Paulo, SP - Brasil: Editora FTD, 1991.

AUMONT, Jacques. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Papirus Editora, 2006.

AZEVEDO, Luciene. *Representação e Performance na Literatura Contemporânea*. Revista Aletria, UFU, v. 16, p. 80-93, 2007.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoievski*. 3. ed. Trad. Paulo Bezerra, Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002

BALÁZS, Bela. Nós estamos no filme. In XAVIER, I (org.) *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilme, 2003.

BAZIN, André. Por um cinema impuro: defesa da adaptação. In: *O cinema, ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BRAIT, Beth. *A personagem*. Editora Atica, 1985.

BRITO, J. B. *Literatura no cinema*. São Paulo: Unimarco, 2006.

BUENO, Luís. *Uma história do romance de 30*. Edusp, 2006.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2021.

CAMPOS, Haroldo. *Metalinguagem e outras metas*. 4ª ed. revista e ampliada. São Paulo: Editora Perspectiva, 1992.,

CANDIDO, Antonio et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

CENA ABERTA: a magia de contar uma história. Produção: Casa de Cinema de Porto Alegre e Rede Globo. Intérpretes: Luís Carlos Vasconcelos e Regina Casé. Episódio As três palavras divinas. Direção: Guel Arraes, Jorge Furtado e Regina Casé. Roteiro Guel Arraes e Jorge Furtado. Música: Banda Metallica. Rio de Janeiro: Globofilmes, 2004. 1 DVD (133 min), son., color.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números.*(Trad.). Vera Costa e Silva. Rio de Janeiro, 1982.

CORSEUIL, Anelise Reich. "Literatura e cinema". In: BONNICI, Thomas; Zolin, Lúcia Osana (org). *Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 2ª. ed. rev. e ampl. Maringá: EdUEM, 2005.

CUNHA, João Manuel dos Santos. Traduzir o outro: a trilogia fílmica de Suzana Amaral. In: Alós, A.; Souto, A.; Felipe, R.. (Org.). *Figurações do imaginário cinematográfico na contemporaneidade*. 1ed.Santa Maria: Editora da UFSM/PPGL, 2019, v. 1, p. 155-181.

DA SILVA PAIVA, Carla Conceição. Cinema e história no filme A Hora da estrela (1985). *Sessões do Imaginário*, v. 17, n. 28, p. 76-84, 2012.

DA SILVA PAIVA, Carla Conceição. Cinema e história no filme A Hora da estrela (1985). *Sessões do Imaginário*, v. 17, n. 28, p. 76-84, 2012.

DALCASTAGNÈ, Regina. Contas a prestar: O intelectual ea massa em " A hora da estrela," de Clarice Lispector. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, p. 83-98, 2000.

DE ARAUJO CORTES, Cristiane Felipe Ribeiro. As pontas de uma estrela: poéticas do silêncio em Macabéa e Ponciá. 2016.

DE OLIVEIRA, Solange Ribeiro. Rumo à Eva do futuro: a mulher no romance de Clarice Lispector. *Remate de males*, v. 9, p. 95-105, 1989.

DINIZ, Thaís Flores Nogueira. *Literatura e cinema: tradução, hipertextualidade, reciclagem*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2005.

DINIZ, Thais Flores Nogueira. *Literatura e cinema: da semiótica à tradução cultural*. Editora UFOP, 1999.

DUARTE, Vera. *A Redenção*. In: GUIMARÃES, M. R.; MAFFEI, L. (Org.). *Extratextos 1: Clarice Lispector, personagens reescritos*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2012. p. 111-117.

ENTREVISTA com Suzana Amaral. Centro Cultural barco, de 13 de jul. de 2020. Disponível em <https://youtu.be/ohHP112EVnU>. Acesso em 17 de set. de 2021.

EVARISTO, C. *Macabéa, Flor de Mulungu*. In: GUIMARÃES, M. R.; MAFFEI, L. (Org.). *Extratextos 1: Clarice Lispector, personagens reescritos*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2012. p. 13-23

EVARISTO, Conceição. *Poemas da recordação e outros movimentos*. Rio de Janeiro: Malê, 2017.

FERREIRA, Rony Márcio Cardoso. *A Hora da Estrela de Cinema: A Narrativa Entre a Página e a Tela*. Revista Graphos, Vol. 20, nº 1, p. 75-97, 2018.

GAUDREAU, André; JOST, François. *A narrativa cinematográfica*. Brasília: UnB, 2009. 227 p.

GOMES JÚNIOR, S. C. *Macabéa frente ao espelho: dissonâncias prolíferas e ressonâncias do gauche drummondiano*. In: XV Congresso Internacional da ABRALIC, 2018, Rio de Janeiro. Anais eletrônicos do XV Congresso Internacional da ABRALIC. Rio de Janeiro: Editora da UERJ, 2017. v. 2. p. 3794-3805.

GOTLIB, Nádía Battella. A literatura feita por mulheres. In: BRANDÃO, Izabel; MUZART Zahidé Lupinacci (org.). *Refazendo nós: ensaios sobre Aletria*, Belo Horizonte, v. 31, n. 3, p. 167-186, 2021 185 mulher e literatura. Florianópolis: Editora Mulheres; Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2003. p. 19-72

GOTLIB, Nádía Battella. Macabéa e as mil pontas de uma estrela. *Personae : grandes personagens da literatura brasileira*. Tradução . São Paulo: Editora SENAC, 2001. Acesso em: 27 jul. 2022.

GOTLIB, Nadia. Quando o objeto, cultural, é a mulher. *A hora da estrela*: edição com manuscritos e ensaios inéditos. Rio de Janeiro: Rocco, p. 183-193, 2017.

GUIDIN, Márcia Lígia. *Roteiro de leitura: "A hora da estrela" de Clarice Lispector*. Editora Ática, 1996.

HEIDEGGER, Martin. *A caminho da linguagem*. Ed. Universitária São Francisco, 2003.

HOLANDA, Heloísa Buarque de (2005). A ficção da realidade brasileira. In: NOVAES, Aduato (Org.). *Anos 70: ainda sob a tempestade*. Rio de Janeiro: Editora SENAC, p. 97-159.

HOMEM, Maria Lúcia. *No limiar do silêncio e da letra: traços da autoria em Clarice Lispector*. 2011. Tese (Doutorado em Teoria Literária) - Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

KADOTA, Neiva Pitta. *A Tessitura Dissimulada: O Social em Clarice Lispector*. 2ª Edição. São Paulo, SP - Brasil: Editora ESTAÇÃO LIBERDADE, 1997.

LISPECTOR, Clarice. *A Hora da Estrela*. 1ª Edição. Rio de Janeiro, RJ - Brasil: Editora ROCCO Ltda, 1998.

LISPECTOR, Clarice. *A Maça no Escuro*. 1ª Edição. Rio de Janeiro, RJ - Brasil: Editora ROCCO Ltda, 2020.

LISPECTOR, Clarice. *A Paixão Segundo G.H.*. 1ª Edição. Rio de Janeiro, RJ - Brasil: Editora ROCCO Ltda, 2020.

LISPECTOR, Clarice. *Água Viva*. 1ª Edição. Rio de Janeiro, RJ - Brasil: Editora ROCCO Ltda, 2020.

LISPECTOR, Clarice. O Búfalo. IN: *Laços de Família*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2009.

LISPECTOR, Clarice. *Perto do Coração Selvagem*. 1ª Edição. Rio de Janeiro, RJ - Brasil: Editora ROCCO Ltda, 2019.

MORICONI, Ítalo. *A Hora da Estrela ou: A Hora do Lixo de Clarice Lispector*. In: CASTRO ROCHA, João Cezar de (Org.). *Nenhum Brasil existe – pequena enciclopédia*. Rio de Janeiro, RJ – Brasil. EdUERJ; Topbooks; UniverCidade, 2003. p. 719-728.

NUNES, Benedito. *O dorso do Tigre*. 1ª Edição. São Paulo, SP - Brasil: Editora PERSPECTIVA S. A., 1969.

NUNES, Benedito. *O drama da linguagem*. São Paulo: Editora Ática, 1989.

NUNES, Kenia Almeida. A hora da estrela: entre o masculino e o feminino. *Revista Inter-Legere*, n. 13, p. 46-63, 2013.

PAIVA, Conceição da Silva Paiva. *Cinema e história no filme A Hora da estrela (1985)*. Revista Sessões do Imaginário, Ano XVII, nº 28, 2012/2, Pontifícia Universidade Católica do Estado Rio Grande do Sul – PUC-RS, 2013.

PESSOA, Fernando. *Poemas completos de Alberto Caieiro*. São Paulo: Ática, 2013. 160 p.

PLAZA, Julio. *Tradução intersemiótica*. Coleção Estudos, nº 93. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003 (publicado anteriormente em 1987).

PORTELLA, Eduardo. O grito pelo silêncio. LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*: edição com manuscritos e ensaios inéditos. Rio de Janeiro: Rocco, p. 211-214, 2017.

REIS, Carlos. Para uma teoria da figuração. Sobrevidas da personagem ou um conceito em movimento. *Letras de Hoje*, v. 52, p. 129-136, 2017.

REIS, Carlos. *Pessoas de livro: estudos sobre a personagem*. Imprensa da Universidade de Coimbra/Coimbra University Press, 2015.

SÁ, Olga de. *A Escritura de Clarice Lispector*. 1ª Edição. Lorena, SP - Brasil: Editora VOZES Ltda, 1979.

SÁ, Olga de. *Clarice Lispector: A Travessia do Oposto*. 1ª Edição. São Paulo, SP - Brasil: Editora ANNABLUME, 1993.

SANTOS, Roberto. *A hora da estrela*: o papel e a tela. Graphos: Revista da pós-graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba. Vol. 9, n.1, 2007/ João Pessoa: 2007. Disponível em: <http://periodicos.ufpb.br/index.php/graphos/article/view/4707> Acesso em: 23 mar. 2017.

SARTI, Cynthia Andersen. O feminismo brasileiro desde os anos 1970: revisitando uma trajetória. *ESTUDOS FEMINISTAS*, UFSC, v. 12, n.2, p. 35-50, 2004.

SEGOLIN, Fernando. *Personagem e anti-personagem*. 2ª. ed. São Paulo: Olho d'água, 1999.

SILVA, Carlos Augusto Moraes. *A poética do silêncio em Vidas Secas e A hora da estrela*. Dissertação de Mestrado. Uberlândia: UFU, 2013.

SILVA, Kelle Cristina Pereira da. PATRIARCADO, CAPITALISMO, FEMINISMO E A POSIÇÃO POLÍTICA DA MULHER NA HISTÓRIA. *Pólemos*, v.7, n.13, p. 233-240, jun. 2018.

SONTAG, Susan. A "estética do silêncio". In: *A vontade radical*: estilos. Tradução: João Roberto Martins Filho. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p.11-40.

STAM, Robert. Teoria e prática da adaptação. *Revista Ilha do Desterro*. nº 51 – Jul-Dez 2006. Florianópolis, Santa Catarina.

STAM, Robert; E SILVA, Marie-Anne Kremer. *A literatura através do cinema: realismo magia e a arte da adaptação*. Ed. UFMG, 2008.

TAVARES, Clarissa Noronha Melo. A comunicação alternativa em Oaxaca/México: resistência, comunalidade e autodeterminação. 2010. 175 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Comparados sobre as Américas)-Universidade de Brasília, Brasília, 2010.

TORRES, Anália Cardoso. *Sociologia do Casamento - A Família e a questão Feminista*. Portugal: CELTA EDITORA, 2001.

VELOSO, Caetano. A hora da estrela de cinema. In: BETHANIA, Maria. *LP A beira e o mar*. Rio de Janeiro, Polygrama, 1984.

WALDMAN, Berta. O estrangeiro em Clarice Lispector: uma leitura de A hora da estrela. *Judaica Latinoamericana: Estudos Histórico-Sociales*, n. 4, p. 379-390, 2001.

XAVIER, Ismail. N. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In: PELLEGRINI, Tânia *et. al. Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Editora SENAC e Instituto Itaú Cultural, 2003.