

## Na hora de filmar, esqueça o livro



Por **UTE HERMANNS\***

*Comentário sobre o filme "A hora da estrela", dirigido por Suzana Amaral.*

O filme *A hora da estrela* de Suzana Amaral tem, por vários motivos, uma posição singular dentro da cinematografia brasileira. Foi filmado em 1985, adaptando um romance de Clarice Lispector de 1977. O filme passou em muitos festivais – entre outros no festival de Berlim de 1986, onde foi premiado com o Urso de Prata pela representação de Marcélia Cartaxo. Passou também em vários cinemas na Alemanha, dentro de mostras de cinema brasileiro, e na televisão. E foi muito bem recebido tanto pela crítica quanto pelo público.

Minha intenção nesta apresentação é mostrar porque esse filme, dentro da história das adaptações literárias do cinema brasileiro, pode ser considerado como momento chave. Vou tentar analisar quais foram os caminhos que ele forneceu para o futuro desenvolvimento do cinema brasileiro. Para tanto vou apresentar brevemente o romance *A hora da estrela* de Clarice Lispector, como também a motivação da diretora Suzana Amaral para rodar o filme. Pretendo dar, também, uma breve visão da história da literatura no cinema brasileiro. E ao finalizar, destacar aspectos do desenvolvimento cinematográfico mais recente.

Numa crônica que Clarice Lispector escreveu em 2 de novembro de 1968 – e que vocês podem ler no livro *A descoberta do mundo* – ela diz que sempre quis tomar posição ao lado do mais fraco da sociedade brasileira. Nesse mesmo comentário, ela questiona a si mesma, pergunta-se o que foi que aconteceu com ela. E responde para si mesma que estava precisando escrever aquilo que sente. Avalia isso como muito pouco. Nessa crônica pode ser observado o engajamento da autora ao lado do mais fraco na sociedade brasileira. Ela escreve isso num momento em que a oposição dos intelectuais brasileiros ao regime militar era muito intensa. Pouco tempo depois essa resistência foi violentamente reprimida pelo AI-5, de dezembro de 1968.

No romance *A hora da estrela*, Clarice Lispector retoma – nove anos depois – a intenção formulada em sua crônica de novembro de 1968 para contar a história da nordestina Macabea, que chega no Rio de Janeiro. Na Rua do Acre divide com mais cinco moças um quarto de pensão, trabalha numa pequena empresa como secretária, recebe menos de um salário mínimo. A sua alimentação é ruim e consiste em cachorro quente com Coca-Cola. Os contatos com as outras pessoas se limitam a Glória, a colega de trabalho que ensina a Macabea como se deve viver na grande cidade, e o namorado Olímpico. Esse tem grandes projetos: quer se tornar deputado para poder comprar uma dentadura decente, de ouro. Olímpico se apaixona por Glória e se separa de Macabea – “Você é um cabelo na minha sopa”. Ela decide procurar uma cartomante para saber do seu futuro.

Com muito esforço o protagonista-escritor Rodrigo S. M. é capaz de escrever a história de Macabea, cujo olhar triste e perdido o comoveu profundamente na rua, um certo dia. Como Macabea é um ser totalmente diferente dele, Rodrigo tem que se submeter a rituais até então desconhecidos para poder escrever sobre ela: não faz a barba durante dias, se alimenta só de frutas e vinho branco, não lê jornal, não sai mais de casa. Ele se sente obrigado a contar a história de Macabea – “Ela me acusa e o único meio para me defender é escrever sobre ela”.

Também o processo do ofício de escrever é muito importante nesse texto e pode ser considerado como segundo fio da narrativa. Um terceiro fio narrativo aborda a análise do processo de escrever que acontece na tensão entre vida e morte. Escrever na consciência de que a morte está bem perto é uma intenção da escritora que com *A hora da estrela* nos fornece

o seu testamento literário.

Dentro da literatura brasileira dos anos 1970 o romance tem um papel importante, pois a autora analisa o chamado discurso da “ficção brutalista”,<sup>[i]</sup> com os numerosos “anti-heróis do milagre econômico” que comparecem dinâmicos e ágeis na obra de Rubem Fonseca, Ignácio de Loyola Brandão e José Louzeiro. Clarice não se liga a esse discurso, pois mostra apenas uma anti-heroína que não sabe se defender. Num segundo plano ela desenvolve a figura do protagonista-escritor que sabe que esta anti-heroína pode apenas reagir.

Assim a autora mostra a fragmentação crescente de todos os setores da sociedade brasileira no tempo do milagre econômico. Os contos e romances de Clarice Lispector “atravessam a ditadura, chegando até o início do que se convencionou chamar de abertura democrática”.<sup>[ii]</sup> Clarice percebe ter vivido a sensação dos intelectuais dessa época, sensação que Walnice Nogueira Galvão descreve muito claramente: “Foi-se a utopia. Desfaleceu a fé na capacidade de criar o novo e a dimensão do coletivo. Em seu lugar, tem-se um país mais rico, de capitalismo selvagem e modernizado, a cultura recolhida a seus poucos bastiões e a televisão para todos numa sociedade com o consumo fetichizado e com a desigualdade maximizada”.<sup>[iii]</sup>

Clarice Lispector analisa também o artista e mostra que ele só pode fazer o papel de observador de seu próprio ambiente. O artista não tem possibilidades de interferir no decorrer das coisas. Entre o mundo do escritor Rodrigo S. M. e o da menina Macabea não existe nenhuma ligação. Destaquemos aqui que Clarice Lispector discute, no meio da literatura, o ponto de partida dos diretores do Cinema Novo que queriam contribuir para a formação de uma consciência dos problemas no Brasil, para poder resolvê-los. Clarice procura mostrar que na literatura a influência possível do artista sobre a realidade brasileira é quase zero. No centro da abordagem encontramos o universo reduzido e limitado dessa menina que sobrevive com Coca-Cola e cachorro quente. Além disto ela ofende todos os atributos do feminino: é feia, sem jeito, suja, não corresponde a nenhum padrão de beleza.

Quando Clarice Lispector morreu, no dia 9 de dezembro de 1977, Suzana Amaral vivia em Nova Iorque, onde estudava cinema. Ela ficou bastante triste ao saber da morte da Clarice e procurou um livro dela na biblioteca da faculdade. Encontrou *A hora da estrela*. Em 1985 ela rodou o seu primeiro filme de ficção com um orçamento de 150.000 dólares, o que já na época não era muito – comparado com o mercado internacional. A Embrafilme pagou setenta por cento do custo de produção. Suzana Amaral encara Macabea como protótipo do brasileiro: “Quando eu vivi fora do Brasil, descobri que os brasileiros são anti-heróis. No sentido de que os heróis fazem história e os brasileiros não fazem história. Os brasileiros sofrem história. O brasileiro não age, ele reage. Isso me interessava e sobre isso falo no meu filme”.<sup>[iv]</sup>

Para Suzana Amaral, Macabea realmente existe, podia ser uma doméstica, datilografa, uma vendedora. Essas mulheres são forçadas a reagir, sofrem vários mecanismos de repressão.

O texto literário aborda também o problema da escrita e da motivação para escrever, mas o protagonista do livro – escritor – no filme está completamente ausente. Suzana Amaral não pergunta nenhuma vez se é possível mostrar Macabea ou não. Macabea está diante da objetiva da câmera e pode ser mostrada. Como podemos ver no filme, essa ruptura com o original literário permite um livre acesso à obra. A literatura influencia o cinema com certos elementos, mas não propriamente com o texto. Para desenvolver um texto fílmico precisa-se encarar outros aspectos. O que é interessante é que a diretora se aproxima das mensagens do romance através de um procedimento próprio que apresentarei agora.

O texto literário contém muitos elementos de natureza visual, musical e local que vão sendo transformados em cinema: Macabea representa a nordestina que vem para a metrópole mas desconhece os códigos de comportamento da cidade. Sobreviver na cidade absorve tanta energia que ela quase não tem tempo de conhecer a si mesma. A ação do texto literário se passa no Rio. Para a filmagem Suzana Amaral escolheu São Paulo, pois segundo a diretora para a mensagem do filme o importante é que Macabea viva à margem de uma metrópole – qualquer uma.

Os lugares onde se passam os eventos são as estações de metrô, o quarto de pensão que Macabea divide com as meninas que se chamam todas Maria, o escritório da empresa Pereira Ramalho & Companhia, becos, viadutos, um jardim zoológico e um parque, além de botequins e ruas com um comércio de segunda categoria. Lugares que existem em qualquer parte do mundo. Suzana Amaral explica: “Maca deve sempre ser vista através do lixo industrial da grande cidade. É um universo urbano sem identificação específica de uma cidade. É uma qualquer cidade em qualquer lugar do mundo”.<sup>[v]</sup>

O protagonista-escritor do romance desenha seu personagem “em traços ríspidos de pintura” e chama o texto de fotografia, de história de chuva cinzenta. Na dedicatória ao leitor Clarice Lispector denomina o romance de história em tecnicolor, uma fotografia, um silêncio. Suzana Amaral aproveita essas instruções e as utiliza no filme: A imagem não contém cores gritantes. Tudo o que foi filmado na rua, filmado em exteriores, mostra um céu nublado, ou com chuva, ou com um sol que brilha parcamente. As cores mais presentes são o azul, o cinza e o marrom. O rosto de Macabea está sempre mostrado em *closes ups*, o temperamento dela é calmo, ela age devagar, demora muito em tudo que está fazendo. O espectador quase se irrita com a lentidão dela batendo à máquina com dois dedos sujos, gordurosos.

A dedicatória de Clarice ao leitor contém ainda duas referências à música clássica: uma delas é *An der schoenen Donau* (o *Danúbio Azul*) de Johann Strauss, que se repete como leitmotiv e é deformada eletronicamente quando se faz referência ao mundo da imaginação de Macabea. Sozinha no quarto ela escuta essa música, dança, e se olha no espelho bisotado que reflete sua imagem duas vezes – um índice visual para os dois níveis de consciência: a realidade e para o sonho. Ela se olha no espelho: “sou virgem, datilografa e gosto de Coca-Cola”. Na sequência seguinte nós a vemos diante de uma vitrine com um manequim que veste um vestido de casamento, índice para os desejos mais íntimos de Macabea. Quando ela escuta a ária *Una furtiva lacrima* de Donizetti, começa a chorar, indicação da sensibilidade de Macabea e da impossibilidade de ter acesso àquele mundo que a impressiona tanto. Nesse sentido as notícias da Rádio Relógio reforçam a situação alienada que ela está vivendo.

Suzana Amaral utiliza numerosos signos visuais – por exemplo: o gato e o rato, espelhos cegos, vidros de janelas, a estrela do Mercedes, fachadas desbotadas, lugares vastos e desertos em baixo de pontes, a sujeira da metrópole. Tudo isso forma um contraste com a flor vermelha, os vestidos de casamento e os batons que indicam os sonhos de Macabea. “Será que não vivemos apenas dentro de nossos sonhos”. Clarice e Suzana fazem a mesma pergunta.

O filme toma uma posição importante na história cinematográfica brasileira. Com poucos recursos tornou-se viável uma produção internacional que alcançou mais de 24 países. Com a sua leitura do romance, Suzana Amaral rompe com o original para conseguir adaptar, com humor, com detalhes e sem cair no grotesco – a intenção de Clarice Lispector.

“É criar uma nova linguagem a partir de uma outra linguagem. Você veja: a literatura, trabalho assim: eu leio, releio, vejo se gosto ou se não gosto, passo a me basear no que leio, mas mando o modelo para casa. Esqueço o livro. Trabalho como se fosse cinema, trabalho respeitando o *médium* cinema. Primeiro temos que respeitar o espírito do cinema (...) depois você não precisa respeitar os fatos escritos, mas é importante respeitar o espírito. Não vejo necessidade de respeitar fatos, nomes, detalhes concretos, mas a alma do livro tem que ser respeitada”.<sup>[vii]</sup>

Para ver o filme dentro da história das adaptações literárias feitas anteriormente queria levantar alguns dados sobre o cinema brasileiro: adaptações de autores clássicos da literatura brasileira existem desde que o filme foi descoberto pelo Brasil.

Porém uma discussão programática começa com o Cinema Novo no final dos anos 1950. Pouco antes da falência da Vera Cruz, em 1954, aconteceu o Primeiro Congresso Paulista do Cinema Brasileiro, onde Nelson Pereira dos Santos apresentou uma tese sobre possíveis caminhos do cinema brasileiro: produções baratas, sem grandes estúdios, sem técnica sofisticada: “Acho que um país como o Brasil devia dar mais valor ao conteúdo que à feitura de filme. Como os brasileiros gostam muito da própria história, literatura e folclore, o cinema devia adaptar algumas obras de autores clássicos da literatura brasileira ou eventos históricos importantes. Só um filme capaz de apresentar a própria cultura de um modo fascinante terá êxito no país de origem e consequentemente poderá interessar ao público internacional”.<sup>[viii]</sup>

Essas ideias foram realizadas pelo grupo do Cinema Novo. Jean-Claude Bernardet destaca três fases temáticas do Cinema Novo. Uma primeira ocupando-se com problemas do Nordeste do Brasil, uma segunda enfocando a cidade grande e uma terceira, chamada de Tropicalismo, dentro da qual se faz um cinema de metáforas com alusões à ditadura militar.

Desde a falência da Vera Cruz os cineastas começaram a lutar para que o Estado assumisse um engajamento na produção cinematográfica. E em resposta a essa luta, entre outros motivos, o Estado criou, em 1966, o Instituto Nacional de Cinema e, em 1969, a Embrafilme, que inicialmente funcionou apenas como distribuidora de filmes e mais adiante passou a se associar à produção. Os diretores do Cinema Novo, no começo, viam nessas instituições uma ameaça à produção cinematográfica, mas depois se utilizaram delas por razões pragmáticas.

Nos anos 1970 ocorreu uma relação mais estreita entre o Estado e os diretores do Cinema Novo. Os projetos destes diretores foram muitas vezes viabilizados pelas instituições oficiais. E diante de pressões da censura, uma possibilidade de manter um cinema de autor, veio com as adaptações literárias, especialmente adaptações da literatura a partir do modernismo. Mas as adaptações foram também um encontro natural – os filmes do Cinema Novo faziam, em suas imagens, o que os brasileiros tinham feito na literatura a partir do modernismo. E os livros adaptados eram como roteiros ideais. Produzidos sem uma estrutura industrial convencional, os primeiros filmes do Cinema Novo eram feitos mesmo com orçamentos mínimos, com uma ideia na cabeça e uma câmera na mão. Não existia nenhuma estrutura de produção de cinema com regras. Então os roteiros não foram utilizados como parte integrante de produção, como rígidos *shooting-scripts*. No momento da filmagem eram possíveis e frequentes improvisações, modificações nos argumentos.

Anos mais tarde, a maneira de trabalhar de Suzana Amaral, atende melhor às características desse meio de comunicação tão caro de produzir. Ela planejou o projeto, escreveu o roteiro, seguiu o roteiro durante a filmagem, eliminou pouca coisa, nada acrescentou. Rodou o filme inteiro em seis semanas, de acordo com o roteiro. Um filme bastante representativo em termos de produção eficiente.

O golpe de Fernando Collor de Mello contra a cultura em geral e o fechamento da Embrafilme em 1990 afetaram gravemente a produção cinematográfica. Por isso, no centenário do cinema o Brasil estava, de fato, recomeçando a produção cinematográfica do zero: procurava estabelecer uma nova estrutura econômica e uma nova estrutura dramática. Um exemplo excelente é *Veja esta canção* de Carlos Diegues, de 1994, quatro episódios do dia-a-dia, cada um deles baseado em músicas – de Chico Buarque, Gilberto Gil, Caetano Veloso e Jorge Benjor.

Quando na Alemanha foram apresentados novos filmes paulistas em janeiro de 1996, e em fevereiro último, quando se apresentaram oito novos filmes de longa-metragem no Festival de Berlin, eu pude observar o seguinte: Os filmes que trabalhavam com situações de *huis-clos*, como *Sábado* de Ugo Georgetti (1995), *Um céu de estrelas* de Tata Amaral (1996), *Como nascem os anjos* de Murilo Salles (1966) ou mesmo curtas como *O enigma de um dia*, de Joel Pizzini (1996), são bons exemplos de uma produção bem planejada e barata. Isto é bem evidente no caso de *Um céu de estrelas*, da Tata Amaral – com roteiro de Jean Claude Bernardet, Tata e Roberto Moreira adaptando o romance com o mesmo título de Fernando Bonassi. A produção foi ensaiada e planejada minuciosamente, reduzindo a história ao essencial, quer dizer: mostrar a violência nas relações humanas dentro de casa, como reflexo do mundo exterior.

Todos esses filmes têm em comum o contar uma história bem elaborada e o limitar-se a uma produção que não é muito dispendiosa, porém bastante elaborada e adequada. Esses diretores conseguiram fazer filmes que sobreviverão dentro da cinematografia brasileira. Com esses filmes eles convencem facilmente o espectador, mesmo aquele que vem de fora ou que mora num outro país. Esse caminho permite, a meu ver, prever que a médio prazo uma estrutura sólida de produção e de dramaturgia será estabelecida.

**\*Ute Hermanns** é tradutora e professora da Universidade Livre de Berlin.

Autora, entre outros livros, de *Schreiben als Ausweg, Filmen als Lösung?: Zur Problematik von Literatur im Film in Brasilien, 1973-1985* (Berliner Lateinamerika-Forschungen).

Publicado originalmente na revista *Cinemas* nº. 6, julho/agosto 1997.

## Notas

[i] Alfredo Bosi, *História concisa da literatura brasileira*, São Paulo, Cultrix, 1970.

[ii] Lígia Chiappini Leite, *Mulheres, galinhas e mendigos*: Clarice Lispector, Conto em confronto, São Paulo 1995.

[iii] Walnice Nogueira Galvão, *As falas, os silêncios, literatura e mediações: 1964-1988*, in *Brasil: O trânsito da memória*, organização de Saul Sosnowski e Jorge Schwartz, São Paulo, Edusp, 1994.

[iv] L. Damasceno: *Women – Both sides of the camera, Talk for Princeton Women's Center*, in *Series*, abril 1988, página 4.

[v] Alfredo Oroz e Suzana Amaral: roteiro de *A hora da estrela*, 1984, página 5. Original datilografado, não publicado.

[vi] Suzana Amaral, depoimento à autora in Ute Hermanns, *Schreiben als Ausweg, Filmen als Lösung? Zur Problematik von Literatur im Film in Brasilien 1973-1985*, Frankfurt am Main, Vervuert, 1993.

[vii] Nelson Pereira dos Santos, *O Problema do Conteúdo do Cinema Brasileiro*, comunicação ao I Congresso Paulista de Cinema Brasileiro in Jean Claude Bernardet e Maria Rita Galvão in *Cinema, repercussões em caixa de eco ideológica*, São Paulo, Brasiliense 1983.

A Terra é Redonda