

## A HORA DAS ESTRELAS DE CLARICE LISPECTOR E SUZANA AMARAL

Patrícia Bersch Barbosa (FURG)<sup>1</sup>

### RESUMO

Este artigo compreende uma breve análise comparativa entre a narrativa literária *A hora da estrela* (1977), de Clarice Lispector, e a tradução intersemiótica da novela clariceana, *A hora da estrela* (1985), de Suzana Amaral. A abordagem detém-se na interpretação de cenas da narrativa fílmica as quais intensificam significados presentes no código verbal ao mesmo tempo em que se alinha para o estudo do universo feminino apresentado em ambas as obras a partir de uma perspectiva da crítica literária feminista, concentrando a discussão na imagem da personagem Macabéa, principalmente no que tange a representação de seu corpo pela escritora e pela cineasta. No filme, Suzana Amaral se apropria da dupla metáfora da estrela presente na obra clariceana e constrói uma narrativa fílmica que, como a novela, se estrutura a partir de mecanismos metaficcionais, no caso, o código imagético, por meio da linguagem semiótica específica do cinema, criando objeto estético novo. No que tange a sexualidade de Macabéa, hipócrita e reprimida, mas também exteriorizada, lascívia, ao apresentarem essa temática na representação da personagem, Clarice Lispector e Suzana Amaral desenvolvem obras transgressoras, as quais encontram respaldo em *História da Sexualidade I: A vontade de saber* (1976), de Michel Foucault. O corpo magro, privado de carne de Macabéa opõe-se politicamente ao corpo sexualizado da mulher brasileira. A personagem Glória, ainda que repleta de “atributos” se comparada a colega sem carne que tem sua glória somente com a morte, conferindo-lhe o atributo de estrela, corpo celeste e estrela de cinema, também representa uma política do corpo. Glória é filha de açougueiro, criada na carne, enquanto Macabéa, corpo sem carne, deseja ser como Marilyn Monroe e pinta a boca de vermelho, borrando o batom para ocupar a boca carnuda que não possui. A analogia com a carne a partir das duas personagens é analisada nessa pesquisa através das elucidações de Foucault sobre como a carne, sob o prisma da tradição judaico-cristã, é relacionada com a origem de todos os pecados. E ainda para contemplar as proposições apresentadas nessa análise além das teorias da crítica literária feminista, o texto recorre às concepções de David Le Breton em sua *A sociologia do corpo* (1992).

**Palavras-chave:** Literatura. Cinema. Corpo. Macabéa.

---

<sup>1</sup> Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande – Doutorado em História da Literatura.

## INTRODUÇÃO

O filme *A hora da estrela* de Suzana Amaral é uma tradução do texto verbal de Clarice Lispector. No processo de leitura para o cinema, a partir da linguagem/código empregada, a narrativa fílmica se apresenta através de imagens as quais narram sua história, o código imagético cria objeto estético novo. A obra da cineasta brasileira é a tradução intersemiótica da novela clariceana. Porém, mesmo que toda a tradução seja a transcrição de objeto estético novo, na recriação de um código para o outro a narrativa fílmica se configura como atualizadora da obra literária, assim por meio de uma análise que compreende o diálogo entre *A hora da estrela* de Clarice Lispector e a de Suzana Amaral é notável cenas que ampliam significados partindo da leitura fílmica mediante um processo comparativo em relação à obra literária.

A narrativa metaliterária de Clarice Lispector apresenta uma trama que avança para a apreensão do significado da existência a partir da metáfora da estrela em que o significante “é o próprio significado da existência: a palavra” (CUNHA, 1999, p.144). A novela *A hora da estrela* permite uma abordagem crítica transversal a uma perspectiva metalinguística, social e filosófica. Nas diversas leituras plausíveis sobre as duas obras considera-se nessa análise interpretações sobre o código imagético que intensificam significados presentes no código verbal, bem como o registro de cenas em que a narrativa fílmica constrói um novo horizonte para a personagem Macabéa, principalmente no que tange a sua *hora de estrela*, conduzindo a discussão para a observação da construção das personagens femininas retratadas pela escritora e pela cineasta a partir de teorias da crítica literária feminista .

As Macabéas de Clarice e Suzana são datilógrafas que somente copiam sem dominar a escrita “Por ser ignorante era obrigada na datilografia a copiar lentamente letra por letra” (LISPECTOR, 1998, p.15). Além das cenas que se desenrolam no escritório em que a personagem trabalha, a sequência de imagens dos encontros entre Macabéa e o nordestino Olímpico ampliam esse significado da obra clariceana. No filme há uma passagem no metrô muito peculiar entre Macabéa e o namorado, na qual a nordestina pergunta os significados das palavras como cultura e Olímpico não sabe responder as interrogações da namorada, por meio desse olhar sensível da cineasta, Suzana aproxima os dois nordestinos simbolizando ambos como representantes de uma classe à margem o que expande esse significado presente sutilmente na narrativa de Lispector, pois, conforme discorre João Manuel da Cunha, na obra da escritora:

A explicitação das preocupações sociais da autora, embora se reconheça que a denúncia das desigualdades sócio-econômicas seja feita de forma “*sutil, arquitetada através da ironia e da inédita referência ao leitor*” Macabéa - que não detém a força da palavra - simbolizaria uma classe social à margem, despolitizada, sem história e sem inserção na História. Nesse sentido, portanto, a denúncia teria poder limitado, “*já que é a classe letrada que lê a obra*” e, por isso, esse segmento social não estaria disposto a “*rever sua posição frente ao problema*” da opacidade existencial dos miseráveis (CUNHA, 1999, p.136).

A partir dessa explanação se sugere que Suzana Amaral intensifica o sentido da representação de uma classe rejeitada abarcada de forma tênue pelo autor de Lispector recriando uma aproximação através da identidade nordestina do casal Macabéa/Olímpico o que se evidencia nos anseios dessas duas personagens diante do vulcão do centro urbano onde ambos desempenham papéis de subalternos, pois, ainda que Macabéa não se sinta no direito de desejar nada Rodrigo S.M. adverte: “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” (LISPECTOR, 1998, p.15).

Como informa o autor, Macabéa e Olímpico, por possuírem o sonho de ser alguém – ainda que Macabéa expresse seus desejos sutilmente, talvez por não se sentir no direito – relevam uma relação de identificação por meio de seus devaneios. Olímpico queria ser deputado:

- 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).

Quanto à personagem clariceana, mesmo sendo caracterizada por aquela que não deseja nada, é incontestável na narrativa a analogia com a *estrela de cinema*, “se conectava com o retrato de Greta Garbo quando moça” (LISPECTOR, 1998, p.64) para a surpresa do autor que “não imaginava Macabéa capaz de sentir o que diz um rosto como esse. Greta Garbo, pensava ela sem se explicar, essa mulher deve ser a mulher mais importante do mundo” (LISPECTOR, 1998, p.64). Porém, embora a conexão com a imagem de Greta Garbo, a aspiração da nordestina era parecer com Marilyn *Monroe*:

Mas o que ela queria mesmo ser não era a altiva Greta Garbo cuja a trágica sensualidade estava em pedestal solitário. O que ela queria, como eu já disse, era parecer com Marilyn. Um dia, em raro momento de confissão, disse a Glória quem ela gostaria de ser. E Glória caiu na gargalhada:

- Logo ela, Maca? Vê se te manca! (LISPECTOR, 1998, p.64)

A metáfora da estrela pode ser analisada na novela sob duas perspectivas “a partir do signo literário: a da “estrela de cinema” e a da “estrela celeste”” (CUNHA, 1999, p.137). Há várias explosões mencionadas ao transcorrer da narrativa, as quais também podem ser interpretadas como um *despertar da personagem*, já que acontecem sempre após um acontecimento que marca uma mudança no comportamento de Macabéa “Essa audácia lhe deu um inesperado ânimo para audácia maior (explosão): como o dinheiro era emprestado, ela raciocinou tortamente que não era dela e então podia gastá-lo” (LISPECTOR, 1998, p.71). Vista através desse prisma, a metáfora “no centro da obra, tornada elemento substancial de sua existência” (CUNHA, 1999, p.137) elucidada o sentido da escolha do título *A hora da estrela*, pois entre as trezes possibilidades é a única que converge para o simbólico da obra os outros, como *História Lacrimogênia de Cordel*, estão intimamente entrelaçados com os elementos da narrativa que permitem a análise das outras camadas de leitura presentes na novela como os nordestinos que vivem à margem da sociedade, no entanto o centro da obra é a metáfora:

Estrela-de-cinema-estrela-celeste para construir uma nova metáfora: Macabéa-estrela-celeste-estrela-de-cinema. O sentido dessa metáfora é o de desentranhar do destino (fado, estrela) da personagem o próprio sentido da condição humana no que ela tem de finitude e de persistência. Morre a estrela Macabéa/Rodrigo/Clarice. Persiste a escrita dessa trajetória, pelo signifiante que é o próprio significado da existência: a palavra (CUNHA, 1999, p.144).

Conforme discorre Cunha (1999) em “O jogo metaliterário no écran-éter de *A hora da estrela*” os indícios que contemplam a *metáfora da estrela* estão presentes desde o título até a dedicatória do

autor “Dedico-me (...) a todos esses que em mim atingiram zonas assustadoramente inesperadas, todos esses profetas do presente e que a mim me vaticinaram a mim mesmo a ponto de eu neste instante explodir em: eu” (LISPECTOR, 1998, p.9), bem como nas diversas *explosões* sempre expostas entre parênteses, o duplo significado da palavra estrela (celeste ou de cinema?), a primeira frase da narrativa “Tudo no mundo começou com um sim. Uma molécula disse sim a outra molécula e nasceu a vida” (LISPECTOR, 1998, p.11), as associações referentes a *Greta Garbo* e *Marilyn Monroe*, entre outras evidências como a estrela do Mercedes Benz, acidente que permite a Macabéa seu destino de *estrela*, pois “na hora da morte a pessoa se torna brilhante estrela de cinema, é o instante da glória de cada um e é quando como no canto coral se ouvem agudos sibilantes” (LISPECTOR, 1998, p.29).

No filme *Suzana Amaral* se apropria da metáfora de estrela presente na obra clariceana e constrói uma narrativa fílmica que, como a novela, se estrutura a partir de mecanismos metaficcionais, no caso, o código imagético, por meio da linguagem semiótica específica do cinema. Assim, as duas obras são metaficcionais. Se o autor de Clarice avança para uma narrativa metaliterária, Suzana Amaral constrói uma narrativa fílmica em que o cinema fala de si mesmo através de cenas emblemáticas como na final em que a técnica da câmera lenta, centrada em Macabéa correndo ao encontro do homem tão esperado após o atropelamento e a consequente morte da personagem, revela que tudo é mentira destinando ao filme um final onírico, a *hora de estrela* de Macabéa, *estrela celeste* – na obra de Suzana Amaral com vestido azul (azul celeste) e cabelo esvoaçante – e também *estrela de cinema*.

A personagem da cartomante também atua como símbolo metaficcional, aquela que mente, inventa, cria destinos e futuros. Na narrativa de Clarice Lispector, a cartomante só passa a mentir depois que Macabéa garante que pagará o trabalho até então “Quanto ao presente, queridinha, está horrível também. Você vai perder o emprego e já perdeu o namorado, coitada de voezinha. Se não puder, não me pague a consulta, sou uma madama de recursos” (p.76), porém, “Macabéa, pouco habituada a receber de graça, recusou a dádiva, mas com o coração todo grato” (p.76) a partir daí a cartomante inventa um futuro próspero e mentiroso para a nordestina.

A própria profissão de Macabéa, datilógrafa, pessoa que domina a técnica de escrever com máquina datilográfica, aquela que escreve, no caso da nordestina sem compreender o sentido das palavras o que também converge para uma discussão sobre a linguagem, significante/significado. Macabéa é a personagem que come papel na história de um livro que, como o próprio autor anuncia, “é feito sem palavras” (LISPECTOR, 1998, p.17).

É principalmente esse teor metaficcional que é abarcado no filme configurando o processo de recriação de um código para o outro. No quarto há uma cena singular na obra da cineasta brasileira que compreende o processo criativo de canibalização da obra clariceana por Suzana, pois, se na narrativa de Clarice, Macabéa come papel durante a noite para espantar a fome, no filme a nordestina come o resto de frango enquanto urina num penico, o que também valida a intertextualidade entre as obras, já que o animal, a galinha metafórica, tem presença constante nas narrativas de Lispector. A cena do gato comendo o rato no filme também amplia significados, enquanto Glória vai ao encontro de Olímpico e trai Macabéa o felino devora o outro animal, no final Macabéa morre e Glória vence. Há nesse processo, uma possibilidade de interpretação a qual, a partir de uma leitura da perspectiva da crítica literária feminista, concentrando a discussão na imagem da personagem Macabéa, principalmente no que tange a representação de seu corpo pela escritora e pela cineasta, permite um estudo do universo feminino apresentado em ambas as obras.

### **Literatura e Cinema: Macabéa e as personagens femininas de *A hora da estrela***

Tanto na narrativa de Clarice quanto na de Suzana Amaral, Macabéa é descrita como uma jovem que não conhece a si mesma e nem sequer o próprio corpo “trata-se de moça que nunca se viu nua porque tinha vergonha” (LISPECTOR, 1998, p.15) essa cena é recriada de forma original e cômica na narrativa fílmica através de uma sequência em que, diferente de suas companheiras de quarto repletas de desenvoltura, a nordestina veste-se por baixo do lençol como a tia puritana lhe havia ensinado. O símbolo da “pia imunda e rachada, cheia de cabelos” (LISPECTOR, 1998, p.25) entre tantos outros na narrativa literária que validam a vida desgraçada de Macabéa como uma jovem ferrugem, suja, desleixada, inócua também estão presentes no filme na imagem das unhas sujas, nas reclamações de Pereira, o chefe, sobre os documentos imundos datilografados pela nordestina, assim como no comentário das amigas de quarto que reclamam do cheiro de Macabéa.

Sobre as companheiras de quarto, Suzana Amaral desenvolve uma relação entre as moças não presente na obra de Lispector. Segundo Rodrigo S.M., o quarto era compartilhado com “quatro moças balconistas das Lojas Americanas” (LISPECTOR, 1998, p.30), todas Marias, “Maria da Penha, Maria Aparecida, Maria José e Maria apenas – não se incomodavam” (LISPECTOR, 1998, p.31) com a falta de sono de Macabéa nem com os ruídos do rádio da nordestina, estavam sempre cansadas do trabalho. No quarto da narrativa fílmica o universo feminino é expandido, há certa irmandade entre as moças, sendo possível perceber um zelo ou carinho das companheiras para com Macabéa. Numa conversa entre as personagens femininas há falas que denotam o machismo presente na sociedade “não vai se embonecar para ficar atrás de balcão” diz uma Maria ao imitar o que profere um homem conhecido e ainda ao escovar o cabelo da personagem negra ressalta que “Jacinto gosta dela com cabelo bem liso” e não só nas cenas do quarto, mas também na convivência entre Glória, a colega de trabalho, e Macabéa é aprofundada a questão do comportamento feminino. A própria figura de Macabéa nas duas obras – a qual arranca os piores adjetivos dos outros personagens frente à sua imagem nada desejada, muitas vezes comparada à de Glória que ao contrário da nordestina é filha de açougueiro e, portanto, criada na carne – pode ser objeto para um estudo aprofundado a partir de uma perspectiva da crítica literária feminista, já que a nordestina não contempla o corpo objetificado e sexualizado representativo do padrão estereotipado da mulher brasileira e inclusive o sentido de moça suja e desleixada pode ser debatido, pois conforme a teoria positivista a mulher deveria ser tão limpa quanto a sua moralidade. Limpa Macabéa não é e a imoralidade aparece principalmente através da conduta de Glória.

Ainda que no filme, Glória seja tratada como objeto pelos homens com os quais se relaciona, cometendo cinco abortos – situação que também confere um caráter dúbio a Glória, pois ao mesmo tempo em que ela é relacionada com a carne, mercadoria/alimento, há uma atmosfera em sua constituição que indica uma personalidade que domina o próprio corpo, sendo também, sua fonte de prazer – a personagem demonstra compreender o jogo das relações e por ser filha de uma família carioca que ocupa um lugar um pouco menos hostil, do que os nordestinos Macabéa e Olímpico, na sociedade, parece, segundo sugere a narrativa fílmica de Suzana, conquistar seu espaço enquanto Macabéa tem a sua *hora de estrela* somente através da morte em ambas as histórias. Nesse possível futuro para Glória, o casamento com um sócio de seu pai há, talvez, a intenção de uma crítica ao matrimônio em seu sentido de instituição, negócio, representada na cena em que o progenitor oferece a filha ao comparsa de trabalho no almoço de domingo em família “essa é a Glória, essa é que eu lhe falei, aproveita que é a única solteira (risadas)” (AMARAL, 1985).

Sobre a analogia da personagem Glória com a carne e do desejo de Macabéa em ter carne em seu corpo, como Marilyn Monroe, Glória está ligada ao pecado, possui vários homens, homens casados, faz abortos sem se sensibilizar, trai a colega de trabalho, já Macabéa está relacionada com o pudor, sente vergonha, é tímida, esconde o corpo e é recatada. Segundo Foucault:

Uma dupla evolução tende a fazer, da carne, a origem de todos os pecados e a deslocar o momento mais importante do ato em si para a inquietação do desejo, tão difícil de perceber e formular; pois que é um mal que atinge todo o homem e sob as mais secretas formas (FOUCAULT, 1988, p.23).

No entanto, o corpo ávido de carne da nordestina pudica mostra-se cambiante, tanto Clarice quanto Suzana, revelam nuances de Macabéa – que exigem um olhar mais atento de seus leitores – relevantes para a compreensão das obras. A nordestina das duas narrativas é sensual e mentirosa. No filme, durante a noite deitada em sua cama, Macabéa toca o próprio corpo e ao perceber sua sensualidade/sexualidade cobre-se enganando a si mesma. Em *A hora da estrela*, de Clarice, Rodrigo S.M. revela que “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” (LISPECTOR, 1998, p.61). Em outro momento, sonha “estranhamente” com 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). A cena do metrô em que Macabéa surge entre dois homens amplia esse significado da obra clariceana, já que a nordestina expressa sensação de êxtase ao sentir o cheiro másculo das duas figuras masculinas. Porém, no encontro com a cartomante, quando a personagem de Fernanda Montenegro pergunta se a nordestina já sentiu cheiro de homem, Macabéa mente dizendo “não senhora”, a mentira, como já mencionado neste texto, perpassa ambas as narrativas, acentuando o caráter metaficcional das obras:

Nada contou a Glória porque de um modo geral mentia: tinha vergonha da verdade. A mentira era tão mais decente. Achava que boa educação é saber mentir. Mentia também para si mesma em devaneio volátil na sua inveja da colega. Glória, por exemplo, era inventiva (LISPECTOR, 1998, p.69).

Sobre o lado sexual de Macabéa, no filme, Suzana constrói uma cena em que a nordestina come um cachorro quente numa padaria. Conforme engole vorazmente o lanche, a salsicha (enchido feito a partir de carnes e também símbolo fálico) escorrega do pão e concomitantemente a isso, a personagem, interpretada por Marcélia Cartaxo, encara em transe o homem que toma café no balcão e, em deleite, ficcionaliza que está sendo correspondida, porém, como em outros momentos da narrativa fílmica, o que acontece é um devaneio fruto do seu desejo carnal, o homem no caso da lanchonete é cego não possuindo condições de corresponder ao olhar e as expressões de Macabéa.

No que tange a sexualidade de Macabéa, “contida, muda, hipócrita” (FOUCAULT, 1988, p.9) reprimida, mas também exteriorizada, lascívia, ao apresentarem essa temática a partir da personagem, Clarice Lispector e Suzana Amaral desenvolvem obras transgressoras:

Se o sexo é reprimido, isto é, fadado à proibição, à inexistência e ao mutismo, o simples fato de falar dele e de sua repressão possui como que um ar de transgressão deliberada. Quem emprega essa linguagem coloca-se, até certo ponto, fora do alcance do poder; desordena a lei; antecipa, por menos que seja, a liberdade futura. Daí essa solenidade com que se fala, hoje em dia, do sexo. Os primeiros demógrafos

e os psiquiatras do século XIX, quando tinham que evocá-lo, acreditavam que deviam pedir desculpas por reter a atenção de seus leitores em assuntos tão baixos e tão fúteis” (FOUCAULT, 1988, p.12).

As personagens femininas clariceanas “colocam em jogo uma política do corpo e do desejo” (BORGES, 2013, p.37) Glória é *carne*, é pecado, seu *corpo* atua como sujeito e objeto, Macabéa possui vergonha do próprio *corpo* ao mesmo tempo em que, sem querer, é sensual, as duas estão inseridas numa *política do corpo*. Na obra de Lispector o “corpo metaforiza o social e o social metaforiza o corpo” (BRETON, 2020, p.70), *corpo* que também se apresenta como elemento social e cultural transgressor, de “uma sociedade para outra, a caracterização da relação do homem com o corpo e a definição dos constituintes da carne do indivíduo são dados culturais cuja variabilidade é infinita” (BRETON, 2020, p.30), assim o *corpo* de Macabéa, “que lhe faltava gordura e seu organismo estava seco que nem saco meio vazio de torrada esfarelada” (LISPECTOR, 1998, p.38), magro, privado de *carne* opõe-se politicamente ao *corpo* sexualizado da mulher brasileira. Glória, ainda que repleta de “atributos” se comparada a colega, que tem sua *glória* somente na morte que lhe confere o atributo de *estrela, corpo celeste*, também representa uma *política do corpo*.

Para Olímpico, Glória “Pelos quadris adivinhava-se que seria boa parideira. Enquanto Macabéa lhe pareceu ter em si mesma o seu próprio fim” (LISPECTOR, 1998, p.60), no entanto, em *A hora da estrela*, de Suzana Amaral, a filha do açougueiro confronta seu *corpo* com aquele que, segundo uma *sociologia do corpo*, “carrega em si a criança que coloca no mundo e em seguida aleita” (BRETON, 2020, p.65) cometendo cinco abortos. Na novela de Lispector, Glória também apresenta peculiaridades que lhe conferem caráter dúbio, como Macabéa não atende “as condutas de higiene e as relações imaginárias de limpeza” (BRETON, 2020, p.57) da sociedade brasileira “Glória roliça, branca e morna. Tinha um cheiro esquisito. Porque não se lavava muito, com certeza. Oxigenava os pêlos das pernas cabeludas e das axilas que ela não raspava” (LISPECTOR, 1998, p.63).

O *corpo* de Macabéa não corresponde àqueles *corpos marcados pela feminilidade*, não contempla as expectativas do conjunto social, sua performance não coincide com o desejo masculino de Olímpico, nesse sentido o *corpo da personagem clariceana* em *A hora da estrela* não se configura como objeto. Luciana Borges em *O erotismo como ruptura na ficção brasileira de autoria feminina: um estudo de Clarice Lispector, Hilda Hilst e Fernanda Young*, ao discorrer sobre a autoria feminina e sobre como escrever a mulher, analisa o estudo de Georges Duby, no qual o historiador francês aborda “os três vícios apresentados por Étienne de Fougères, bispo de Rennes, no *Livro das Maneiras*” (BORGES, 2013, p.73) que designam os defeitos na conduta das mulheres segundo a Igreja Católica no século XII, sendo o primeiro o seguinte:

Desviar o curso das coisas equivale a desviar a si mesma (o autor cita até o uso da maquiagem como sendo um modo de falsear sua imagem, enganando os homens; cita a interrupção da gravidez mediante o aborto), ou, por outras palavras, serem, em si-mesmas, seres desviados. Sendo seres de desvio, as mulheres conspurcam tudo que tocam, alterando o curso dos acontecimentos e a constituição dos objetos. Assim, a castração se estabelece como um desvio para a natureza masculina, ativa, dominadora do *virtus*, o atributo da virilidade, e comunica ao corpo masculino incompletude grotesca do feminino. Corpos desviados e desviantes, nesta tradição, as mulheres se situam mesmo no limiar entre o encantatório e o repelente, entre o monstruoso e o ornamental, entre o grotesco e o sublime (BORGES, 2013, p.73 e 74).

Macabéa deseja ser como Marilyn Monroe, pinta a boca de vermelho, borrando o batom para ocupar a boca carnuda que não possui. A *estrela* de Clarice não precisa “ser contida e controlada” (BORGES, 2013, p.73 e 74), não pertence a atmosfera de perigo e mistério, portanto, não exige a dominação do corpo masculino. Clarice Lispector estabelece uma *política do corpo* e como declara o autor “Eu não sou um intelectual, escrevo com o corpo” (LISPECTOR, 1998, p.16). Para Luciana Borges:

Clarice deseja escrever o corpo dos outros, mas, nesse processo, subscreve o corpo do seu próprio eu, do seu próprio desejo enquanto *persona autoral*, sendo esta tão ficcionalizada e encenada quanto as personagens que se propõe a expor (BORGES, 2013, p.37 e 38).

Para Foucault em *O que é um autor?* (2015) o nome autor não é um nome próprio e não se refere a um indivíduo concreto, pertence ao texto somente. São várias as características presentes na função autor, pois quando “nos referimos à tradição textual, o nome não é suficiente como marca individual” (FOUCAULT, 2015, p.52). O filósofo francês traça algumas características para analisar a função autor a partir de seu modo de existência, circulação e funcionamento no interior de uma sociedade. Um dos critérios discutidos por Foucault é o estilo que habitualmente se encontra nas obras de um autor.

O nome de autor serve para caracterizar um certo modo de ser do discurso: para um discurso, ter um nome de autor, o facto de se poder dizer “isto foi escrito por fulano” ou “tal indivíduo é o autor”, indica que esse discurso não é um discurso quotidiano, indiferente, um discurso flutuante e passageiro, imediatamente consumível, mas que se trata de um discurso que deve ser recebido de certa maneira e que deve, numa determinada cultura, receber um certo estatuto (FOUCAULT, 2015, p.45).

Um elemento recorrente na literatura de *Clarice* é a discussão sobre o *Autor* de suas obras. Em *A hora da estrela* o autor é Rodrigo S.M. “(Na verdade Clarice Lispector)” (LISPECTOR, 1998, p.9) em *A Via Crucis do Corpo* Lispector apresenta em texto intitulado “Explicação” mencionando a solicitação de um nome masculino para ocupar a capa do livro, no caso como *escritor*, “Então disse ao editor: só publico sob pseudônimo. Até já tinha escolhido um nome bastante simpático: Cláudio Lemos” (LISPECTOR, 2020, p.10).

A designação de Rodrigo S.M. como seu *Autor* e a advertência entre parênteses, *na verdade Clarice Lispector*, contemplam as proposições da professora e pesquisadora Luciana Borges e de Michel Foucault, a *persona autoral* de Clarice surge no processo de escrita, existe na escrita e pertence a ela. Ao escrever com *o corpo do seu próprio eu* a escritora é *ficcionalizada*. Essa questão da figura autoral, característica da obra clariceana, se observada a partir da perspectiva da Crítica Literária Feminista, no que tange as observações sobre uma escrita feminina, ratifica as suposições teóricas as quais discorrem sobre a polêmica em sistematizar possíveis diferenças entre uma escrita feminina e uma escrita masculina conceitualizadas através de aspectos biológicos:

A expressão “escrita feminina” surge um tanto relacionada ao corpo físico das autoras, uma vez que era preciso uma afirmação do diferencial que as mulheres-autoras poderiam constituir em relação ao cânone literário tradicionalmente composto por nomes masculinos. No entanto, uma das controvérsias geradas pelo uso do termo relaciona-se ao risco de se essencializar a escrita das mulheres, reduzindo aos aspectos biológicos e anatômicos a existência de uma linhagem



feminina de autoras que, nesse caso, seria diferenciada da linhagem masculina simplesmente por pertencerem ao sexo feminino (BORGES, 2013, p.27).

Quando inseridas num sistema literário, o nome das escritoras expressos nas capas dos livros implicam posicionamentos da crítica literária e do público leitor influenciando a percepção da recepção da obra a partir de segregações que tendem a estigmatizar temas específicos para “a mulher”, transversais a uma mentalidade patriarcal, pois, como declara Rodrigo S.M. “até o que escrevo um outro escreveria. Um outro escritor, sim, mas teria que ser homem porque escritora mulher pode lacrimejar piegas” (LISPECTOR, 2020, p.14).

## CONCLUSÃO

A partir da análise da novela e do filme mediante um processo comparativo entre a narrativa fílmica em contraste com a literária, Suzana Amaral, na sua tradução da obra clariceana, produz objeto estético novo por meio do código imagético. No processo de transcrição a cineasta atualiza *A hora da estrela*, de Clarice Lispector, ampliando significados já existentes na novela ao mesmo tempo em que constrói uma narrativa singular. Através da observação de cenas como a que Macábea come restos de frango à noite, ao contrário da personagem de Clarice que se alimenta de papel, é possível visualizar o exercício criativo de canibalização de Amaral.

Nessa perspectiva, na recriação de um código para o outro, essa interpretação procurou deter-se no estudo de cenas do filme que compreendem o processo criativo da cineasta brasileira e por meio da apreciação de elementos presentes nas duas obras, como a metaficção, o texto apontou como a transcrição de Suzana Amaral em sua composição se apropria desses componentes por via de recursos cinematográficos.

Na análise das personagens Marias mostrou-se como o filme constrói um horizonte não presente na novela, o qual permite uma leitura pautada nas teorias da crítica literária feminista. Na apreensão de Macabéa, principalmente no que tange a representação de seu corpo pela escritora e pela cineasta, mostrou-se como a partir de uma aparente fragilidade a personagem desenvolve em ambas as obras uma política do corpo principalmente quando observada por meio de sua relação com Glória.

Na análise da dupla Macabéa e Glória a investigação destacou como ambas representam uma analogia com a carne como fonte de todos os pecados. A personagem nordestina arquitetada por meio de um corpo desprovido de carne, frágil e de uma sexualidade reprimida revela-se lascívia como o próprio autor adverte e a narrativa fílmica mostra. Ainda que, a novela tenha sido publicada em 1977 e o filme em 1985 tanto *A hora da estrela* da escritora quanto a da cineasta mostram-se transgressoras quando lidas na atualidade, principalmente por construírem uma sociologia do corpo em suas narrativas e na representação de suas personagens femininas discutirem o tema da sexualidade sob o prisma de uma política do corpo.

## REFERÊNCIAS

**A hora da estrela.** Direção: Suzana Amaral. Produção de Kino International. Brasil: Embrafilme, 1985. YouTube.

BORGES, Luciana. **O erotismo como ruptura na ficção brasileira de autoria feminina: um estudo de Clarice Lispector, Hilda Hilst e Fernanda Young.** Florianópolis: Editora Mulheres, 2013.

BRETON, David Le. **A sociologia do corpo.** Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2020.

CUNHA, João Manuel. “O jogo metaliterário no écran-éter de *A hora da estrela*”. **Cerrados:** Revista do curso de pós-graduação em Literatura. Brasília: N° 9, Ano 8, p.135 – 146, 1999.

FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade I: A vontade de saber.** Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque e J.A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

\_\_\_\_\_. **O que é um autor?** Lisboa: Passagens, 2015.

LISPECTOR, Clarice. **A hora da estrela.** Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

\_\_\_\_\_. **A via crucis do corpo.** Rio de Janeiro: Rocco, 2020.