



Formas Narrativas Fílmicas e o Olhar do Personagem: Cinema e Crítica Social em A Hora da Estrela¹

Anderson Gomes Paes BARRETTO²
Universidade Federal de Pernambuco, Recife, PE

RESUMO

Este artigo visa compreender a maneira através da qual os elementos formais do cinema (enquadramentos, planos, posicionamento dos personagens, direção de seus olhares em cena) contribuem para narrativa fílmica de modo a permitir leituras diversas, implícitas ou não. Para a análise fílmica, adotamos uma aproximação como modelo proposto por Nick Browne, utilizando como objeto, no nosso caso, o filme *A Hora da Estrela*, adaptação cinematográfica da obra de Clarice Lispector, realizada pela cineasta Suzana Amaral em 1985. A partir das imagens, verificamos a tentativa de manutenção, na narrativa fílmica, da crítica social já existente na obra literária.

PALAVRAS-CHAVE: análise fílmica; cinema; espectador; narrativa; crítica social.

Pensar a narrativa cinematográfica a serviço da construção de significado com base no olhar do espectador é certamente o modelo mais comum de produção no cinema. Isso significar dizer que a forma narrativa clássica parece ser aquela em que os planos filmados são capazes de dar ao leitor do texto fílmico alto nível de onisciência, algumas vezes superior à consciência dos próprios personagens. Nick Browne (2004) lembra que o cinema é feito de modo a garantir ao espectador uma leitura completa, global, por meio da narrativa cinematográfica. Nesse caminho, tudo aquilo o que é mostrado deve aparecer de forma intencionalmente clara para aquele que observa, de fora, já que a ação da cena é direcionada justamente a esse olhar externo.

Browne propõe a formulação de uma imagética fílmica mais adequada no sentido de resolver eventuais problemas de interpretação. Ele recomenda que a percepção visual cinematográfica esteja vinculada, ao mesmo tempo, não apenas ao olhar do narrador implícito na ação, mas também à própria ação imaginativa, uma espécie de soma do posicionamento do narrador com o olhar do espectador. Assim, Browne pretende “*explicar o funcionamento do narrador e a natureza e os efeitos do lugar do espectador*” (BROWNE, 2004, p.231). Fazer isso significa então descrever a

¹ Trabalho apresentado no DT 4 – Comunicação audiovisual do XVII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste realizado de 2 a 4 de julho de 2015.

² Mestrando do Programa de Pós-graduação em Comunicação da UFPE, email: anderson2805@hotmail.com.



relação entre o espaço literal e ficcional, ou seja, desvendar a própria origem da imagem fílmica a partir dos marcos narrativos. Diante disso, é válido compreender que essa proposta de estudo é coerente com a ideia de uma análise fílmica:

Pode-se considerar análise fílmica qualquer texto que fale de filmes e do que neles está contido, não importando propriamente o seu foco, alcance, profundidade e rigor, num arco que inclui desde o mero comentário, passando-se pela chamada crítica de cinema de tipo jornalístico, incluindo, por fim, até mesmo o estudo acadêmico, em toda sua variedade (GOMES, 2004).

Sendo assim, ao analisar o clássico *No tempo das diligências*, filme de John Ford lançado em 1939, Browne destaca a importância de entender não apenas a maneira como os personagens veem uns aos outros, mas também o modo como essas relações são transmitidas ao espectador, de forma que ele esteja posicionado dentro do texto fílmico. Para isso, é necessário haver uma vinculação do “estado mental” de um personagem, suas intenções e atitudes, a uma interpretação do enquadramento em si. Ou seja, é preciso que cada sequência de planos em cada pedaço de cena estejam de alguma maneira associados à atenção (visual ou intencional) dos personagens na história.

A partir do olhar das personagens Dallas e Lucy, Browne consegue perceber toda uma crítica social existente nessa obra de John Ford. Ou seja, o pesquisador traz a hipótese de, a partir da posição e do olhar das personagens, o filme representar não apenas uma “psicologia” dessas mulheres, mas, especialmente, todo um estado de coisas presentes no imaginário da sociedade da época como um todo.

Na cena da refeição da estação Dry Fork, há um embate silencioso entre Lucy, uma mulher distinta e defensora dos bons costumes, e Dallas, uma prostituta expulsa de sua cidade, que também havia embarcado na diligência. Esta relação entre “incluídos” e “excluídos” denota todo um contexto de antagonismo de posição social, em que a exclusão de determinado personagem no enquadramento da câmera revela uma espécie de isolamento também no que diz respeito à opressão da sociedade, no caso, sobre Dallas, a excluída, a não seguidora dos bons costumes (FIG. 1).



FIGURA 1 – A personagem Dallas (Claire Trevor) ao lado do fora-da-lei Ringo (John Wayne) em imagem de divulgação do filme No Tempo das Diligências (*Stagecoach*, 1939). Fonte: Google.

É importante ainda perceber que esse tipo de análise demanda um entendimento inclusive sobre a questão da identificação, sobretudo, para o espectador, uma vez que “*ocupamos formalmente o lugar de outro, estamos “no” filme, embora ao mesmo tempo estejamos “fora”, em nossa poltrona*” (BROWNE, 2004, p. 241). Assim, a imagem fílmica tem uma origem dupla, isto é, está centrada tanto no lugar literal ocupado pelo espectador quanto no lugar onde está a câmera no espaço imaginativo. Nesse sentido, vemos que a própria noção de “leitura” no cinema é atualizada, afinal, no que diz respeito à narração, ler pode ser considerado um processo de reencenação, através do posicionamento do espectador no lugar originalmente ocupado pelo narrador. (BROWNE, 2004)

É importante ressaltar que a noção de espectador é aqui analisada de forma equivalente à noção de observador, defendida por Crary (2012):

Obviamente, um observador é aquele que vê. Mas o mais importante é que é aquele que vê em um determinado conjunto de possibilidades, estando inscrito em um sistema de convenções e restrições. Por 'convenções' sugiro muito mais do que práticas de representação. Se é possível afirmar que existe um observador específico do século XIX, ou de qualquer outro período, ele somente o é como efeito de um sistema irredutivelmente heterogêneo de relações discursivas, sociais, tecnológicas e institucionais. Não há sujeito observador prévio a esse campo em contínua transformação. (CRARY, 2012, p.15)

Diante disso, agora já podemos nos debruçar sobre o nosso objeto de análise, o filme *A Hora da Estrela*, realizado em 1985 pela cineasta Suzana Amaral. O longa é uma adaptação da obra homônima de Clarice Lispector, publicada em 1977, e conta a



história de Macabéa, uma jovem retirante nordestina que tenta viver na cidade grande após a morte de sua tia. Entretanto, antes de aplicarmos uma espécie de aproximação metodológica com o modelo de análise proposto por Nick Browne, para o qual selecionamos algumas cenas do filme de Amaral, se faz necessário compreender um pouco mais sobre a personagem que é o centro de nossas observações.

Macabéa é a protagonista da novela de A Hora da Estrela da escritora Clarice Lispector (1920-1977). Neta obra, a autora atingiu um nível de consciência e crítica social jamais visto em suas obras, afinal, ao criar a história da personagem Macabéa, conseguiu representar o cotidiano de uma parcela da população migrante do Nordeste brasileiro que, submetida a variadas formas de exclusão (social, econômica, cultural), teve que tentar sobreviver nas metrópoles do sul. Ou seja, a personagem, uma jovem de dezenove anos, miserável e inocente ao extremo, representa o perfil dos migrantes nordestinos da década de 1970, perdidos na “civilização” e imersos na paisagem urbana e caótica das grandes cidades “em desenvolvimento”. Dessa forma, podemos dizer que Macabéa revela uma realidade presente no contexto de produção tanto do livro quanto do filme: a vida e a sobrevivência de parte dos brasileiros diante de um cenário socialmente desfavorável.

Macabéa atravessa os caminhos da cidade (no caso, Rio de Janeiro no livro e São Paulo no filme) e ninguém a enxerga. Ela é como um animal que, de repente, percebe o lugar ao seu redor, tomando fôlego da experiência nova que é viver num mundo diferente do seu. Ela é talvez a própria personificação da apatia, estrangeira num sentido além do geográfico, praticamente camusiana. Macabéa quase não reage a nada, pouco se expressa, é alheia a tudo, numa espécie de invisibilidade evidente até mesmo diante da câmera de cinema, em nossa percepção direta. É uma personagem simples que leva uma vida simples, não tem família, amores, amigos nem inimigos, ou seja, é uma mulher sozinha, perdida em todos os aspectos, inclusive num sentido metafórico e existencial, como boa parte das personagens clariceanas.

A simples ausência de sobrenome da personagem já indica uma condição compartilhada por tantos nordestinos na “cidade grande”, condição essa expressa em tom caricatural por Clarice Lispector, sob o disfarce do narrador Rodrigo S.M.:

[...] ela era incompetente. Incompetente para a vida. [...] Só vagamente tomava conhecimento da espécie de ausência que tinha de si em si

mesma. Se fosse criatura que se exprimisse diria: o mundo é fora de mim, eu sou fora de mim (LISPECTOR, 2008, p.24).

Suzana Amaral, na adaptação para o cinema, procurou manter esse universo da personagem, de modo a reafirmar questões já anunciadas por Lispector, especialmente no âmbito da exclusão social, em tom de denúncia e crítica. Analisando as relações da protagonista com os demais personagens da obra de Clarice, podemos perceber que no filme, essas relações foram mantidas. E mais, é possível identificar questões de poder entre Macabéa e outras figuras como o chefe do escritório onde ela trabalha, a sua colega Glória, a dona da pensão onde a jovem mora, além do próprio namorado Olímpico, e ainda a cartomante que prevê o seu futuro ao final da história. Em todas essas relações, vemos uma submissão de Macabéa e uma clara exclusão à sua figura nas mais diversas situações. E essa característica é percebida também em outras obras de Lispector, afinal:

De Joana a Macabéa, as principais personagens de Clarice Lispector estão fora do campo de exercício de poder constitutivo da sociedade brasileira, o patriarcado. Muitas delas se mostram com dificuldades de interagir com a realidade, por despreparo, desamparo ou fragilidade. Várias demonstram dificuldade em adequar sua experiência e seus valores às contingências externas (GINZBURG, 2003, p. 86).

Não é diferente no filme *A Hora da Estrela*, como veremos a seguir. Para a análise, foram selecionadas algumas cenas que exemplificam esse modelo de relação diminutiva e até excludente entre Macabéa (FIG. 2) e os demais personagens. Dessa amostra, que servirá para refletir a obra como um todo, três sequências, tidas por nós como as mais representativas nesse sentido, serão utilizadas a fim de representar a nossa hipótese: a primeira, a cena de uma conversa entre a protagonista e a sua colega de trabalho Glória, a segunda, a cena do último encontro entre Macabéa e o namorado Olímpico e, finalmente, a sequência da conversa entre a jovem moça e a Cartomante.



FIGURA 2 – Macabéa, interpretada pela atriz Marcélia Cartaxo.

A primeira cena a ser analisada acontece entre a Macabéa e a sua colega Glória, uma mulher mais experiente, urbana, vaidosa e convencida. Glória é uma espécie de avesso de Macabéa, ou seja, conhece a vida, os homens, sabe conversar, namorar, gosta de se exibir e tirar proveito das situações, valorizando sua própria aparência, altura e satisfazendo o estereótipo de loira sensual capaz de tudo. Glória vive à procura de um marido e vê na relação de Macabéa e o namorado algo que ela não tem, ou pior, afinal, Macabéa, por ser feia e desajeitada, é talvez quem não poderia ter um marido. É possível ainda dizer que Glória tem como hábito menosprezar Macabéa até mesmo para sentir-se superior, o que não seria tão difícil.

Na cena, Macabéa está chegando ao trabalho após ter faltado no dia anterior. Glória, esperta, percebe o batom que a jovem usa pela primeira vez e pergunta ainda de longe o que aconteceu. Vemos Glória num nível do piso superior a olhar Macabéa de cima (FIG. 3), elevando a voz como uma chefe que não era, enquanto a moça responde um simples “nada” (FIG. 4).



FIGURA 3 – Glória observa Macabéa.



FIGURA 4 – Macabéa é observada por Glória.

Após Macabéa subir as escadas e se encontrar no mesmo piso que a colega, o diálogo continua:

- Nada, é? Ontem você falta, hoje me chega com a boca pintada. O que aconteceu? Me conta!
 - Ontem eu conheci um moço. Ele é lá da Paraíba. Ele é metalúrgico. [...]
 - Como é o nome dele?
 - Num sei. Num falou.
 - Você não perguntou o nome dele? Mas você é tonta, hein? Você é tonta!
- (AMARAL, 1985).

O próprio discurso de Glória já demonstra o tom de superioridade com que esta se impõe diante da Macabéa, e o plano do enquadramento evidencia isso. Glória menospreza Macabéa não apenas pela falta de beleza como também pela ingenuidade, ou até burrice, especialmente ao chamá-la de “tonta”. Vemos que na única vez em que ambas estão presentes no mesmo enquadramento, Macabéa está de costas para a câmera, e conseqüentemente, para o olhar do espectador (FIG. 5). Glória, pelo contrário, está posicionada frontalmente, de cabelos soltos, maquiagem, olhos vivos, em oposição ao olhar cabisbaixo e submisso da protagonista, que só é percebido no jogo do plano e contraplano. A própria mise-en-scène já nos permite perceber essa valorização da personagem Glória em oposição à Macabéa, ou seja, enquanto Macabéa veste roupas opacas que quase se confundem com o cenário sujo e desbotado do escritório, a sua colega está com uma roupa clara que contrasta com o ambiente. No enquadramento em que ambas aparecem, há uma luz de destaque nos cabelos loiros de Glória, em seu rosto, num plano próximo, enquanto Macabéa é praticamente uma sombra escura e fora de foco.



FIGURA 5 – Glória conversa com Macabéa.

O olhar das personagens é visivelmente antagônico em várias outras cenas, como numa sequência em que Glória é paquerada pelo dono do botequim onde as duas costumam almoçar (FIG. 6). Percebemos na imagem, além do próprio diálogo, que Glória come carne enquanto Macabéa come cachorro-quente. Esse simples detalhe, já presente no livro de Clarice Lispector, também nos permite presumir a inferioridade da jovem quando está no mesmo ambiente de Glória. Macabéa é quem diz preferir comer cachorro-quente, talvez por ser mais barato, e assim não atende à sugestão de Glória de comer carne e, como ela diz, criar “peitinho” e “bundinha” para atrair os homens. Podemos perceber, inclusive, que a personagem Glória está bem mais iluminada que Macabéa nesta sequência. Glória olha em direção à câmera, que reproduz o ponto de vista do homem que a paquera (e também do espectador). É como se Macabéa fosse um mero objeto de cena, quase na penumbra, certamente pelo simples fato de ela praticamente sequer ser percebida pelo homem.



FIGURA 6 – O olhar vivo de Glória em oposição ao olhar cabisbaixo de Macabéa.

A próxima sequência a ser analisada acontece na cena da despedida entre Olímpico e Macabéa. O namorado é um homem experiente, também retirante nordestino, porém, orgulhoso, corajoso e sonhador. É ainda dono de um caráter duvidoso, afinal, troca a namorada por Glória sem hesitar e em certo momento pega para si um relógio deixado por um colega na metalúrgica onde trabalha. Arrogante e impaciente, Olímpico não perde a chance de se colocar numa posição social acima de Macabéa, nem que para isso se valha do desejo de se tornar deputado, para ele, algo como um doutor respeitado que tem até carro.

Momentos antes da sequência, Olímpico, já cansado do silêncio, da apatia e das conversas, que ele julga não serem verídicas, da moça, já havia perguntado a ela: “Você está fingindo que é idiota ou é idiota mesmo? [...] Eu vou ser famoso, meu nome vai sair no rádio, na TV. [...] Você não, você não presta nem pra dar cria” (AMARAL, 1985). E as ofensas continuam mais adiante na sequência propriamente dita que mostra o final do diálogo entre os dois:

- Eu quero lhe dizer uma coisa. Eu quero lhe dizer que o nosso namoro acabou. Eu encontrei outra moça, estou apaixonado. Macabéa, você é um cabelo na minha sopa. Num dá vontade de comer. Me desculpe se eu lhe ofendi, mas estou sendo sincero.
 - Vá embora, vai.
- (AMARAL, 1985).

É possível perceber que a todo instante nesta sequência, os dois estão no mesmo enquadramento, entretanto, Olímpico sempre está em primeiro plano. Daí, notamos a intenção da diretora em destacar o personagem masculino, colocando-o mais próximo da visão do espectador (FIG. 7).



FIGURA 7 – Olímpico (José Dumont) termina o namoro com Macabéa.

Nesta sequência existe o movimento de aproximação da câmera (FIG. 8), em seguida o foco é colocado sobre o namorado, que continua em primeiro plano (FIG. 9), de modo que o close em Macabéa só acontece quando o personagem Olímpico sai de cena (FIG. 10).



FIGURA 8 – Olímpico em primeiro plano ao lado de Macabéa.



FIGURA 9 – Olímpico em primeiro plano ao lado de Macabéa que está em segundo plano e fora de foco.



FIGURA 10 – Close em Macabéa com seu olhar submisso e triste.

Após a fala do namorado, a moça faz longo silêncio até finalmente pedir que ele vá embora. Ela recebe tudo, passivamente, submissa à indelicadeza do namorado, como a aceitar as atitudes e as palavras que ele diz, incluindo as constantes ofensas.

Podemos perceber que Olímpico está muito mais incomodado com a presença de Macabéa do que com o fato de ter de terminar o relacionamento com ela. Essa é claramente uma atitude pouco penosa para o personagem Olímpico diante da oportunidade de trocar Macabéa, feia, triste e desbotada, por Glória, atraente e supostamente mais “fácil” e promissora.

A terceira e última cena de nossa análise destoa das demais, afinal, é o momento da ironia da história, presente desde o título da obra de Clarice Lispector. É a proximidade do final da história, em que finalmente Macabéa se sente e é considerada gente: a hora de sua morte. Pouco antes disso, situamos a sequência a ser considerada, onde encontramos Macabéa na casa da Madame Carlota³, cartomante que vê o futuro da moça sem futuro. Carlota é visivelmente um oposto de Macabéa, mais velha e experiente, esperta e com roupas extravagantes e jóias de grã-fina. O cenário da casa da madame destoa do mundo desbotado, manchado e sujo de Macabéa.

A jovem vai até a cartomante seguindo uma sugestão de Glória, talvez para ver se a sua vida começa a fazer algum sentido, por mais que sequer tenha noção disso. No encontro, Madame Carlota, interpretada pela atriz Fernanda Montenegro, trata Macabéa de uma maneira jamais vista no filme, ela chama a jovem de “Macabeazinha”, de “minha florzinha” ou “coisinha linda” e a faz se sentir uma pessoa especial.

A cartomante é a única personagem que, voluntariamente, toca Macabéa com certa ternura. É inclusive nessa sequência que Macabéa, por mais que inicialmente cabisbaixa, é enquadrada junto com outra personagem, sendo ela mesma visualizada de modo frontal pelo espectador, e não a outra. É importante lembrar que até então vimos que Macabéa, quando posicionada perto de outro personagem, não costumava ser enquadrada estando posicionada de frente ou colocada em primeiro plano. No entanto, nesse momento, isso finalmente acontece, mais especificamente no plano/contraplano da personagem com a cartomante (FIG. 11 e 12).

³ A cartomante é outra personagem de caráter duvidoso: é uma ex-cafetina famosa por supostamente explorar financeiramente a sua clientela, o que a faz, para disfarçar, se declarar “fã” de Jesus.



FIGURA 11 – Plano em que visualizamos Madame Carlota (Fernanda Montenegro) diante de Macabéa.



FIGURA 12 – Macabéa sendo tocada pela cartomante no contraplano.

Em seu momento místico, a cartomante, a única personagem a achar bonito o nome Macabéa, comunica à moça a chegada de um futuro próspero, em que um namorado rico irá fazê-la feliz. Macabéa sorri como nunca antes (FIG. 13). A diretora Suzana Amaral coloca a personagem num ambiente escuro e direciona um luz para o seu rosto, de modo que nada além da expressão feliz da jovem esteja visível. Macabéa é enquadrada e posicionada frontalmente, dentro do foco e da luz, como se tivesse finalmente a autoridade de conduzir a narrativa fílmica por meios dos aspectos formais das imagens. Isso ocorre certamente por essa sequência ser o resultado de atitude que é só dela, ou seja, o plano é bastante claro e representa o desejo da cineasta de revelar que a jovem é uma pessoa, ao contrário de tudo o que já fora mostrado nas cenas e imagens anteriores.



FIGURA 13 – Plano do sorriso de Macabéa ao saber do seu futuro feliz.

Nesse momento, após as considerações sobre as sequências utilizadas do filme, podemos perceber que é possível compreender a narrativa fílmica a partir das imagens, seus enquadramentos, planos, posicionamentos dos personagens, olhares, além de aspectos particulares da mise-en-scène. Esses elementos revelam não apenas a possibilidade de contar uma história através de imagens em movimento, mas, indicam a capacidade do realizador de fazer algo além disso, isto é, permitir ao espectador, o observador ideal, dono do olhar ausente na cena, o entendimento acerca do que as imagens podem representar.

No caso de *A Hora da Estrela*, temos Macabéa como uma personagem que, por mais que seja a protagonista da história, parece não ter a autoridade de ser enquadrada junto a outro personagem, sem que esteja de costas, em segundo plano ou fora de foco. A exceção à “regra” é a cena próxima ao final do filme, em que Macabéa, mesmo tida sempre como uma persona apática e alheia a tudo e a todos, de certa forma, é finalmente reconhecida como um ser humano. É a sua hora de estrela, justamente a hora em que ela é percebida e tratada com atenção. É, ironicamente, a hora de sua morte.

Assim, essa seleção de enquadramentos, posições e toda construção narrativa no filme vem reafirmar uma crítica já apontada por Clarice Lispector, anos antes de sua obra ter sido adaptada para o cinema por Suzana Amaral. Macabéa não era considerada uma pessoa, um ser humano, tal como boa parcela da população da época de publicação do livro (e também de lançamento do filme, curiosamente no ano que em terminava a ditadura militar no Brasil). Macabéa representa uma população que não era percebida, seja pelos governantes, seja pela própria sociedade patriarcal e opressora. Essa exclusão foi fortemente criticada por Clarice Lispector em seu livro, e a seleção de planos no filme revelam que Suzana Amaral certamente tentou manter viva não apenas a obra da escritora⁴, como também a sua crítica social.

⁴ O livro *A Hora da Estrela* foi publicado em 1977, pouco antes da morte de Clarice Lispector.



REFERÊNCIAS

- AMARAL, Suzana. **A Hora da Estrela**, 1985. Brasil. Filme. Cor. 135min.
- BROWNE, Nick. O espectador-no-texto: a retórica de No Tempo das Diligências. In: RAMOS, Fernão (org.) **Teoria contemporânea do Cinema**. Volume II Documentário e narratividade ficcional. São Paulo: Senac, 2004. p. 229-249.
- CRARY, Jonathan. **Técnicas do observador**: visão e modernidade no século XIX. Rio de Janeiro: Contraponto. 2012. 166p.
- GINZBURG, Jaime. Clarice Lispector e a razão antagonica. In.: Rita Schmidt (org.) **A ficção de Clarice**: nas fronteiras do (im)possível. Porto Alegre: Editora Sagra Luzzatto, 2003.
- GOMES, Wilson. Princípios da Poética (com ênfase na Poética do Cinema). In: PEREIRA, M.; GOMES, R.; FIGUEIREDO, V. (org.) **Comunicação, representação e práticas sociais**. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio, p. 93-125, 2004.
- LISPECTOR, Clarice. **A hora da estrela**. 24 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.