



Clarice
Lispector
100
ANOS
entre
outras
artes

Clarice vai ao cinema: a recepção crítica do filme *A hora da estrela* no exterior

Clarice goes to the cinema: foreign critical reception of the movie The hour of the star

Gilberto Alves Araújo*
Eliene Rodrigues Sousa**
Raquel da Silva Lopes***

Recebido em: 15/05/2020

Aceito para publicação em: 20/05/2020

* Pesquisador Assistente na *School of Literature, Language and Media*, University of the Witwatersrand. Professor Assistente B-I na Faculdade de Letras, Universidade Federal do Pará.

Lattes: <<http://lattes.cnpq.br/3998154651377114>>.

ORCID: <<https://orcid.org/0000-0002-8177-073>>.

E-mail: gilbertoa.araujo@yahoo.com.br / gaaraujo@ufpa.br

** Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Ensino de Língua e Literatura, Universidade Federal do Tocantins.

Lattes: <<http://lattes.cnpq.br/5857623231904159>>.

ORCID: <<https://orcid.org/0000-0001-8701-2677>>.

E-mail: liaelienerodrigues@gmail.com

*** Professora Adjunta IV na Faculdade de

Etnodiversidade, Universidade Federal do Pará.

Lattes: <<http://lattes.cnpq.br/8883608553718284>>.

ORCID: <<https://orcid.org/0000-0002-1266-5785>>

E-mail: ralopes@ufpa.br

Resumo

Este trabalho apresenta e discute a recepção crítica da mídia estrangeira acerca do filme *A hora da estrela* (1985), de Suzana Amaral, que se baseia em romance homônimo de Clarice Lispector. Procura-se (re)avaliar a relevância dessa película para a cinematografia e a divulgação da literatura clariciana, assim como sua habilidade de transpor a linguagem literária. A metodologia consiste em uma revisão crítica de textos de jornais e revistas estrangeiros publicados entre 1987 e 2019.

Palavras-chave: Clarice Lispector. *A hora da estrela*. Suzana Amaral. Recepção crítica. Cinema latino-americano.

Abstract

This work aims to present and discuss the critical reception by foreign media regarding the movie *The hour of the star* (1985), by Suzana Amaral, which is based on a homonymous novel by Lispector. The paper also seeks to (re)assess the relevance of this movie for cinematography and the dissemination of Lispector's literature; as well as its ability to transpose literary language. Our methodology consists of a critical review of foreign media texts published between 1987 and 2019.

Keywords: Clarice Lispector. *The hour of the star*. Suzana Amaral. Critical reception. Latin-American cinema.

Introdução

Este trabalho apresenta, discute e/ou compara notórias contribuições de críticos da mídia estrangeira a respeito do filme *A Hora da Estrela* (doravante FIHE), dirigido por Suzana Amaral com base no romance clariciano (LISPECTOR, 1977). Consideramos que um debate acerca da tradução do romance de Clarice Lispector para a linguagem cinematográfica se faz particularmente importante neste ano de 2020, tendo em vista o centenário da autora (1920-2020) e a republicação de sua(s) obra(s) em inglês/português pelas editoras New Directions, Penguin Classics (THE HOUR, 2020) e Rocco (ANO, 2019). Através de uma linha temporal, pretendemos observar o percurso da avaliação crítica midiática em relação ao FIHE à medida em que (re)avaliamos a importância da película para o cinema latino e seu papel na disseminação da arte clariciano. Ademais, será possível notar de que modo os críticos vinculados a periódicos de massa estrangeiros compreendem a habilidade da obra fílmica em transpor a linguagem literária clariciano para semioses não apenas verbais.

Lançado no Brasil em 1985, no exterior em 1986, e protagonizado por Marcélia Cartaxo, o FIHE apresenta as desventuras de Macabéa, uma mulher nordestina e pobre, natural do estado de Alagoas, que migra para a cidade de São Paulo (ao invés de Rio de Janeiro como ocorre no romance clariciano), onde passa a (sobre)viver insossamente. A saga termina quando, após ouvir promessas de um “futuro feliz”, a personagem acaba atropelada por um luxuoso carro de marca alemã. Incontáveis temas e reflexões emergem das possibilidades oferecidas pela narrativa. Uma história que pelas mãos de Lispector primeiro reconstrói a sociedade brasileira mediante um realismo magicamente antiutópico e questiona padrões estéticos diversos; e depois, pela engenhosidade de Suzana Amaral, alcança as grandes telas, marcando com similar potência a história do cinema latino-americano e mundial. Não por acaso a película rendeu ao menos 10 prêmios, sendo 4 deles internacionais (ver. MARTIN, 1997).

Suzana Amaral começou a produzir obras fílmicas aos 38 anos de idade. Quando iniciou a produção do FIHE, aos 52 anos, já havia lançado dezenas de curtas-metragens e documentários. A diretora explica que o FIHE foi filmado em não mais que quatro semanas e custou em torno de 150 mil dólares estadunidenses, pagos pela Embrafilme e gerenciados pela Raiz Produções (MARTIN, 1997).

A fim de debater a recepção crítica dessa película, dividimos este texto em duas seções: uma introduz as percepções inaugurais de críticos em renomados jornais e revistas anglófonas, e se restringe a peças jornalísticas publicadas em 1987 (ano posterior à estreia do FIHE na América do Norte e na Europa); e a outra seção, com número bem menor de textos, também se volta a publicações midiáticas anglófonas,

mas somente aquelas que circularam de 2005 (ano de relançamento da película pela Kino on Video) a 2019. No que se refere a nossa metodologia de compilação dos textos midiáticos, esclarecemos que, para essa discussão, incluímos sobretudo aqueles que estão mais relacionados ao FIHE; contêm no mínimo 190 palavras; circularam entre 1987 e 2019 majoritariamente ou exclusivamente em periódicos não acadêmicos; foram predominantemente publicados em veículos com maior probabilidade de atingir considerável número de leitores; e/ou integram organizações de notoriedade e/ou confiabilidade, seja por sua história ou por seu reconhecimento no mercado editorial. Através desses critérios, nossa busca por fontes publicamente disponíveis rendeu cerca de 22 textos midiáticos. Evidentemente, estes são os textos que compõem o corpus de nosso trabalho; e é sobre eles que nos debruçaremos nas próximas seções.

Fulgores do primeiro impacto: anos 1980

Um dos primeiros periódicos que chamou a atenção dos espectadores anglófonos para o FIHE foi o *The New York Times* em um artigo assinado por Mervyn Rothstein em 18 de janeiro de 1987. O colunista inicia sua revisão apontando elementos da vida privada de Suzana Amaral, aos quais dedica quase metade do texto; comenta em seguida a dificuldade para produzir um filme com um orçamento tão limitado e em tão pouco tempo. Ainda assim, o jornalista destaca os prêmios obtidos pelo filme nos festivais internacionais ocorridos no ano anterior.

Ao abordar a obra fílmica em si, Rothstein o faz a partir da ocasião de contato entre Amaral e Lispector, relatada pela cineasta em entrevista a este colunista estadunidense. Assim, teria sido, além de seu apreço

peçoal pela prosa de Lispector, a sua projeção no exterior que influenciou Amaral a realizar o filme, que é apresentado ao leitor com detalhes de produção e casting.

Rothstein (1987) não oferece sua avaliação mais direta acerca do romance, tampouco do filme. Entretanto, a julgar pelos trechos da entrevista que escolheu publicar, compreendemos que o colunista enfatiza bem mais as condições de adversidade enfrentadas por uma diretora mulher. Assim, ele contrasta essas condições com o escopo humanístico e multifacetado do FIHE, obra inesperadamente aclamada pelo público brasileiro – com mais de 1 milhão de dólares em 6 meses de bilheteria – e por parte da crítica estrangeira, a saber, em festivais na Alemanha, Cuba e França.

Quando, através da voz de Amaral, Rothstein (1987) se dirige ao conteúdo e estética do filme, ressalta os temas do feminismo, da desigualdade social e da universalidade dos dramas humanos de forma recorrente. Essa perspectiva é bastante justificável, se considerarmos, por exemplo, que a década de 1980 é um período de turbulência para muitas economias do Norte Global, e uma época de aumento da criminalidade e aprofundamento das desigualdades econômicas nos EUA. Quanto à avaliação da arte clariciana, Rothstein (1987, parágrafo 10) se limita a informar que Lispector é bastante reconhecida no Brasil e que a notoriedade de sua arte apresenta potencial para torná-la uma primorosa representante da arte latino-americana no século XX, excedendo talvez as fronteiras de seu próprio continente: “the premier Latin American woman prose writer of this century”.

É importante destacar que nesse mesmo artigo jornalístico, Suzana Amaral defende, como ocorre em outras de suas entrevistas, que Macabéa seria uma anti-heroína, a encarnação simbólica do povo brasileiro: passivo e incapaz de revolucionar sua própria história. Para a diretora, o sucesso do filme poderia ser também explicado pela identificação entre a condição distópica de Macabéa e os espectadores em sua fragilidade humana, sempre lidando com o insucesso em alguma dimensão da vida (ROTHSTEIN, 1987). O comentarista termina reiterando os desafios impostos pela política de gênero (maternidade vs. carreira) à diretora; uma cineasta que em um ato bastante audacioso, mas quase impensado, decidiu interpretar a narrativa de outras figuras também femininas, a protagonista do romance e sua escritora. Portanto, para o colunista norte-americano, a estrela que brilharia a partir do FIHE não seria apenas a de Macabéa ou de Lispector, mas a da própria Amaral que, enfrentando tantos empecilhos, consegue entregar uma obra de considerável qualidade.

Diferentemente de seu colega Rothstein, no *The New York Times*, Janet Maslin (1987) se volta inicialmente ao conteúdo e à linguagem do filme, em relação aos quais ela ressalta a emergência da miserabilidade de Macabéa, a habilidade de Amaral e da atriz Marcélia Cartaxo em comunicar efetivamente a inocência, a penúria e a melancolia da protagonista (ver. STEINMETZ, 1987; HINSON, 1987; WEST & WEST, 1987; KAEL, 1987; AUFDERHEIDE, 1987; WILMINGTON, 1987; WILSON, 2005; MANRIQUE, 2010; NORWOOD, 2019). Contudo, sugere que, em face de uma intrincada e singular construção narrativa proposta por Lispector, Amaral não consegue se aproximar mais fielmente do romance clariciano, não sendo bem-sucedida em sua tentativa de traduzir a obra de Lispector, no sentido de que ela se ocupa apenas da incipiente trama sobre Macabéa, ocultando o narrador da história (ver. STEINMETZ, 1987; WILSON, 2005; NORWOOD, 2019; MORGAN, 2015). Assim, Amaral reconstruiria a obra da posição mais fácil, negligenciando a excêntrica e prolífica relação filosófica da protagonista com Rodrigo S. M (ver. AUFDERHEIDE, 1987; WILMINGTON, 1987; MANRIQUE, 2010) e conduzindo o espectador a se apiedar de Macabéa por sua inófia e a romantizá-la pela mesma razão, o que restringiria o potencial de realização da personagem sob as lentes da câmera: o FIHE “never regards [Macabéa] from any illuminating perspective [...] it [...] simply [pities] Macabea for her wretchedness and [romanticizes] her” (MASLIN, 1987, parágrafo 4).

Continuando na contramão de Rothstein (1987; ver. SARRIS, 1987; GALLOWAY, 1987; AUFDERHEIDE, 1987), que aparenta reconhecer a universalidade humanística de Macabéa no FIHE, Maslin (1987) afirma que Amaral frustra a expectativa de fazer emergir e se tornar plena a humanidade de Macabéa; uma humanidade supostamente presente no romance de Lispector. Embora no início a protagonista pareça estranha e comovente, à medida que o roteiro progride ela se torna gradativamente mais um número das tristes estatísticas socioeconômicas. Pelas mãos de Amaral, reafirma Maslin (1987, parágrafo 7), Macabéa tem sua peculiaridade clariciana suplantada por uma estereotipia, o que tornaria o FIHE uma película de lamentos: “sad sack”, cujo desfecho evidenciaria a ausência de um controle firme da diretora sobre os rumos da narrativa e reforçaria uma visão cinematográfica paternalista ou condescendente sobre a pessoa humana (ver. EBERT,

1987; MORGAN, 1987; cf. GRAHAM, 1987; STEINMETZ, 1987; WILMINGTON, 1987), traindo a perspectiva assumida por Lispector no romance homônimo.

No sentido oposto, Sarris (1987) defende em seu artigo para o *Village Voice* que o filme de Amaral consegue conjugar a singularidade de Macabéa com o potencial de universalização de sua história, o que se daria tanto por uma exploração incisiva dos dilemas da protagonista quanto por uma sensível análise social. Sarris acredita que o filme seja um profundo testemunho da época em que se insere, a ponto de o incluir em sua lista de 10 melhores películas do ano. Na verdade, o FIHE é uma das poucas obras estrangeiras a entrar nas listas anuais do renomado crítico, o que contribui para que se torne uma importante representante do cinema latino-americano não somente naquela década, mas na história cinematográfica daquele século. Surpreendentemente, mesmo a rival de Sarris, a crítica Pauline Kael (1987), de quem ele tende a divergir frequentemente no que se refere à avaliação de películas, parece concordar em certo grau com a posição de seu oponente, contrariando, portanto, o entendimento de Maslin (1987). Apesar disso, Kael não se mostra de início tão entusiástica quanto seu adversário em seu relativamente longo texto.

De fato, a representante da revista *The New Yorker* é, ao lado de Aufderheide (1987), e West e West (1987) – sobre os quais discutiremos a seguir –, uma das comentaristas que naquele ano exploram em maior extensão a tessitura e os efeitos produzidos pelo FIHE. Para tanto, Kael (1987) recorre a numerosas comparações entre a construção das personagens ou a direção de Amaral, e muitas outras tramas e figuras que integram seu vasto repertório de análise crítica, ainda que recaia em repetições de parte das abordagens apresentadas por Rothstein (1987) e Galloway (1987) quanto à influência de fatores externos no trabalho de Amaral, tais como baixo custo e exiguidade do tempo. Porém, o faz ressaltando os méritos da diretora brasileira: “it’s so rare for anyone to attempt what she’s trying here that I feel myself wanting to overpraise the results” (KAEL, 1987, p. 110).

Assim, Kael não se rende tão facilmente à condescendência do underdog (ver. ROTHSTEIN, 1987; GALLOWAY, 1987). Segundo ela, muitas cenas do FIHE não funcionam da maneira como foram pretendidas, o que ofuscaria parte do potencial da película. Afirma também que a tentativa de Amaral em produzir efeitos alucinatórios em alguns pontos do filme destoa da trama, e deveria ser evitada. Kael ressentese do fato de a brasileira não ter provocado maior simpatia com relação a Olímpico (cf. AUFDERHEIDE, 1987; WILSON, 2005; ver. EBERT, 1987; WILMINGTON, 1987) e do uso excessivo de truques (flash-forwards e slow motion); mas, reconhece que estes tocam o espectador porque a narração clariciana teria essa habilidade.

Por outro lado, Kael (1987) equipara a produção de Amaral a de outros diretores renomados, como os italianos Vittorio De Sica, Federico Fellini, Paolo e Vittorio Taviani, o francês Jacques Demy e o brasileiro Hector Babenco, reconhecendo que ela consegue promover a identificação ou empatia entre interlocutor e obra/protagonista muito aguda e sensivelmente (ver. EBERT, 1987; WILMINGTON, 1987; cf. AUFDERHEIDE, 1987; WILSON, 2005).

Para Kael (1987), a temática central do filme seria as relações de gênero. Apontando as múltiplas possibilidades de significação da obra, ela defende que o FIHE é uma trama que se concentra principalmente sobre a metáfora das interações homem-mulher; sobre a história de uma pobre analfabeta funcional vivendo na crescente metrópole do “terceiro mundo”, anestesiada, criatura suscetível, que vegeta face à possibilidade de afeto das figuras masculinas. Registra, contudo que, como Lispector, Amaral queria que sua obra não fosse vista como uma produção feminista, mas uma realização simplesmente feminina – perspectiva com a qual Kael parece não concordar, pois acredita que é a partir desse ponto de vista que o filme alcança seu poder afetivo e revela um novo mundo ao interlocutor (ver. HINSON, 1987; GALLOWAY, 1987; AUFDERHEIDE, 1987; WILMINGTON, 1987).

Seja como for, e diferentemente do rival Sarris (1987), Kael (1987) sintetiza sua avaliação afirmando que não considera o FIHE um grande feito, não obstante a aclamação de parte da crítica e os diversos prêmios em festivais. Ainda assim, recomenda a película com base na percepção de que esta consegue mover o espectador e o faz mui efetivamente através da terrível solidão encarnada na mulher-massa que é Macabéa, interpretada de modo penetrante por Marcélia Cartaxo (ver. STEINMETZ, 1987; HINSON, 1987; WEST & WEST, 1987; MASLIN, 1987; AUFDERHEIDE, 1987; WILMINGTON, 1987; WILSON, 2005; MANRIQUE, 2010; NORWOOD, 2019), o que leva a comentarista a traçar paralelos entre a Macabéa de

Amaral e a Gelsomina, de *La Strada* (1954), dirigido por Federico Fellini, ou a garota siciliana de *La Notte di San Lorenzo* (1982), dos irmãos Taviani.

Corroborando sua opinião quanto à “pouca” habilidade de Amaral em transpor *Lispector*, esta colunista compara o filme aos romances de Manuel Puig – escritor argentino que inaugurou sua produção problematizando a doçura superficial da cultura massificada, mas que construiu mais tarde outra vertente literária marcada pela depressiva visão da vida, uma provável influência que o autor recebeu de seu contato com o expressionismo alemão. *El beso de la mujer araña* (1976) é um típico exemplar dessa segunda fase de sua escrita, publicado um ano antes do romance de *Lispector* e que foi transformado em filme sob a direção de Hector Babenco (*O beijo da mulher aranha*, 1985), a quem Kael equipara o trabalho de Amaral, conforme notado anteriormente, sugerindo uma vez mais que Amaral diverge sensivelmente das perspectivas mais capturadas pelos leitores a partir do romance. Apesar de todas essas ressalvas, Kael (1987) indica que Amaral consegue expressar, a um só tempo, comicidade e sofrimento. O humor estranho emerge entrelaçado à dolorosa intuição, e do mesmo modo se manifestam indissociáveis a felicidade e o horror.

No final, ao contrário do que se imagina no início de sua resenha, Kael (1987) parece se render à condescendência e/ou biografismo de Galloway (1987) e Rothstein (1987), sugerindo que Amaral reprojeta a si mesma sob a pele de Macabéa: como a protagonista do filme, a cineasta também sonhava em ser estrela de cinema; e, após educar 9 filhos, teria tido sua chance já que o FIHE estava sendo aclamado internacionalmente. No mesmo sentido, a colunista do *The New York Times* sugere que Amaral, à semelhança de Macabéa, teria se livrado do jugo masculino/patriarcal, um casamento de 20 anos, para seguir sua carreira e brilhar por trás das câmeras.

Assim como o *The New York Times*, o *Chicago Tribune* também dedica duas de suas publicações à revisão do FIHE, uma assinada por Galloway (1987) e outra por Steinmetz (1987). A primeira parece replicar exatamente as posições tomadas por Rothstein (1987) do jornal novaiorquino, dois meses antes. Tal qual seu colega, Galloway (1987) reconhece o sucesso financeiro e artístico do filme, e enfatiza bastante a biografia de Amaral, sua aparência física frágil, sua vida familiar/conjugal, e sua condição de mulher, para então contrastar esses elementos com o relativo sucesso alcançado pelo filme. Na verdade, Galloway (1987) parece levar a cabo ao menos uma das perspectivas sugeridas por Rothstein (1987), a saber, aquela referente à oposição entre a maternidade e a carreira de Amaral. Nesse sentido, ao encerrar seu texto, o jornalista de *Chicago* provoca ironicamente o leitor a refletir sobre como uma cineasta que iniciou sua profissão tardiamente, deu à luz e educou nove filhos, consegue elaborar tantas obras em tão pouco tempo: “She laughed. ‘Nine children, nine films’. Anyone want to bet against her?” (GALLOWAY, 1987, parágrafos 39-40).

Por outro lado, diferentemente de Rothstein (1987), o colunista do *Chicago Tribune* adiciona outras informações relativas ao desolador contexto socioeconômico brasileiro que podem ter impactado o processo de produção cinematográfica, o enredo apresentado pelo filme, bem como a vida e a carreira de Suzana Amaral; excetuando-se, claro, os contextos profissional e de formação de alguns membros da família imediata da diretora, considerados influentes promotores artísticos. Além disso, embora não faça uma revisão crítica propriamente dita, Galloway (1987) parece endossar trechos da avaliação publicada por Pauline Kael (1987) na revista *New Yorker*, já mencionada anteriormente. Galloway concorda que o FIHE apresenta distintas qualidades no que concerne à sua capacidade de revelar afetividade e comover o espectador, corroborando o entendimento de Kael (apud Galloway, 1987, parágrafos 19-20) sobre a semelhança entre a direção de Amaral e a de cineastas como Vittorio De Sica e Federico Fellini. Com efeito, poderíamos compreender que Galloway acredita, ao menos parcialmente, na habilidade de Amaral em reelaborar com dada precisão parte dos sentidos que a estética clariciana evoca no leitor literário. Mesmo assim, o único ponto deste artigo que se refere diretamente a *Lispector* é apenas para reconhecê-la como artista brasileira aclamada pela crítica (GALLOWAY, 1987).

Escrevendo para o mesmo jornal, Steinmetz (1987) se mostra no anverso do debate suscitado por Galloway, ao afirmar que o FIHE é uma película de qualidade inferior no que diz respeito ao impacto emocional prometido pelo romance de *Lispector*, o que justificaria em parte a rejeição da indicação da obra ao Oscar de melhor filme estrangeiro. Steinmetz argumenta que a narrativa clariciana é poderosa demais para ser traduzida na grande tela (ver. MASLIN, 1987; WILSON, 2005; MORGAN, 2015; NORWOOD, 2019) e observa que significativos contextos da trama nas páginas escritas por *Lispector* são deixados para trás no

filme, a saber, a construção histórica da geopolítica brasileira, as relações norte-sul do país, a composição cultural, religiosa e étnico-racial da população. É possível que a colunista não conheça a fundo o romance, uma vez que Lispector não fornece abundante informação sobre esses contextos aos quais ela se refere. Interessante notar que essa percepção de Steinmetz, ao mesmo tempo em que diverge daquela expressa por Sarris (1987), Galloway (1987) e Rothstein (1987) – os quais veem no filme de Amaral um potencial para a universalização ou para uma releitura inovadora de Lispector –, ressoa a instância assumida por Maslin (1987). Apesar desse entendimento, em outro ponto de seu texto Steinmetz (1987) sugere que Amaral consegue representar com exatidão a relação globalizante entre os brasileiros e a fé na superstição religiosa, também notada em *Macabéa*. Nesse sentido, o filme conseguiria, na visão dela, projetar o que há de mais típico na cultura e na arte latino-americanas, mas não mais que isso.

No que se refere ao estilo de direção de Amaral, não obstante, Steinmetz (1987) parece discordar explicitamente de Maslin (1987), ao insistir que o comando da brasileira é austero, e que o final da história, ainda que seja ambíguo, consegue reter a esqualidez e a crueza que a protagonista clariciana exige (ver. WEST & WEST, 1987; WILSON, 2018; cf. EBERT, 1987; WILMINGTON, 1987; WILSON, 2005). Desse modo, a comentarista do *Chicago Tribune* elogia a delicadeza do FIHE e a convincente interpretação da atriz Marcélia Cartaxo (ver. HINSON, 1987; WEST & WEST, 1987; KAEL, 1987; MASLIN, 1987; AUFDERHEIDE, 1987; WILMINGTON, 1987; WILSON, 2005; MANRIQUE, 2010; NORWOOD, 2019).

São também de Chicago outros dois periódicos que destacam o FIHE em suas páginas, a saber, *Chicago Sun-Times* e *Chicago Reader*. O crítico do primeiro jornal (EBERT, 1987) aponta que o FIHE é surpreendente no modo como consegue conquistar a empatia do espectador em relação a uma protagonista tão vazia, obtusa e monótona (ver. KAEL, 1987; WILMINGTON, 1987; cf. AUFDERHEIDE, 1987; WILSON, 2005). Segundo Ebert (1987), o contraste entre a pequenez moral, a fealdade, a crueza e a desafabilidade de Olímpico com aquelas características de *Macabéa* tornam esta personagem feminina ainda mais relacionável.

Sem qualquer menção a Lispector, Ebert (1987), tal qual Maslin (1987), também aponta sua frustração com a direção de Amaral, o que para ele é demonstrado no final irônico da película (ver. WILSON, 2005; WILMINGTON, 1987; MORGAN, 2015; cf. WEST & WEST, 1987; STEINMETZ, 1987; WILSON, 2018). Sua decepção com relação a este ponto específico o encoraja a propor outro fim para a trama, uma cena mais despretensiosa, que por um lado suprimiria o desfecho apresentado pela própria Lispector, e por outro seria mais compatível com a natureza de *Macabéa*: “A closeup of Macabea alone in bed, staring at the ceiling” (EBERT, 1987, parágrafo 15).

Por sua vez, Graham (1987), do *Chicago Reader*, parece acompanhar Maslin (1987), do *News York Times*, no que concerne à estereotipia que o FIHE projeta. Segundo Graham (1987), a inocência provinciana de *Macabéa* se choca frontalmente com a dura realidade da vida urbana, o que seria uma receita característica para os filmes latino-americanos mais supostamente voltados aos dramas do “terceiro mundo”, conforme também sugerido por Kael (1987). Contudo, Graham (1987) nota que Amaral consegue superar essa percepção inicial sobre o FIHE. A despeito do fato de que as questões tematizadas na obra não sejam necessariamente novas, o comentarista acredita que a brasileira as põe numa perspectiva formalmente cativante e inovadora, argumentando que Amaral, através de imagens límpidas e bem estruturadas, prova ser uma diretora “de primeira viagem” incrivelmente controlada e eficaz na consecução dos efeitos que pretende. Se por um lado esta posição de Graham contrasta com a de Maslin (1987; EBERT, 1987; MORGAN, 2015), ela ressoa a avaliação de Steinmetz (1987; ver. WILMINGTON, 1987), que acredita que Amaral consegue ser bastante firme e propositada em seu estilo. Quanto a Lispector, Graham não menciona seu romance per se; mas, pelo modo como analisa os dilemas de *Macabéa*, o vazio desta, as relações dela com Olímpico e com o ambiente urbano que a envolve, notamos que aproxima o filme da narrativa clariciana, reconhecendo que o traço mais marcante no FIHE é sua perspectiva inusitada sobre estes tópicos.

Escrevendo também para um renomado jornal de Chicago, *In These Times*, a crítica e doutora em história, Pat Aufderheide (1987), apresenta uma extensa e profunda abordagem do FIHE. Tendo defendido sua tese de doutoramento em história do Brasil, em 1976, e fazendo jus a sua compreensão de historiadora, Aufderheide lê o estético do FIHE através do social e, em menor proporção, do histórico; mesmo sua passagem pelo social traz consigo uma aura de filosofia. No que concerne ao estético, Aufderheide argumenta que Amaral segue o mandamento dos neorealistas italianos, ao apresentar a vida marginal que ninguém nota. No

entanto, diferentemente dos artistas europeus dessa vertente, a cineasta conseguiria superar a mera apresentação da miserabilidade referente à vida dos pobres (cf. MASLIN, 1987; GRAHAM, 1987; MORGAN, 2015), ao penetrar engenhosamente nos sonhos dessa gente excluída do fluxo social e de capital. Nem mesmo a brevidade priva o enredo de uma aguda tragédia, parcialmente revestida de singularidade: “Macabéa is a loser” e sua humildade diante da própria derrota chega ser tão exasperadora quanto sua própria condição no mundo (AUFDERHEIDE, 1987, parágrafo 4). A historiadora sugere que essa face, que constitui a maior parte da realidade da nordestina na trama, às vezes se contrasta com o gozo e a alegria muito pontuais que emergem como lampejos de esperança através da atmosfera de inóxia e dor.

Ainda no que se refere ao estético, a colunista traça paralelos entre a abordagem de Amaral e o movimento brasileiro do Cinema Novo, uma escola que não apenas tematiza os “subdesenvolvidos”, mas também se constrói através deles enquanto visão de mundo (ver. KAEL, 1987; GALLOWAY, 1987). Embora Aufderheide (1987) encontre relações entre Amaral e os diretores Nelson Pereira dos Santos, Ruy Guerra e Glauber Rocha, ela afirma que aquela cria seu próprio estilo, seja a partir do neorealismo italiano, seja a partir do Cinema Novo (ver. KAEL, 1987; SARRIS, 1987). Aufderheide (1987) também acredita que, ao livrar-se da romantização do proletariado, o FIHE torna-se um estudo apto a (filosoficamente) desnudar as formas pelas quais pobreza e ignorância fazem sujeitos se sentirem sub-humanos (ver. ROTHSTEIN, 1987; AUFDERHEIDE, 1987; cf. MASLIN, 1987; MORGAN, 2015). Nesse sentido, ela afirma que a interpretação de Marcélia Cartaxo é excepcional e, graças à atriz, Macabéa atinge a plenitude do que Amaral almeja para a protagonista: uma massa-presença, flutuando e vagando como folha ao vento (ver. STEINMETZ, 1987; WEST & WEST, 1987; MANRIQUE, 2010; NORWOOD, 2019).

Ao localizar Macabéa na oscilação entre as patéticas fantasias das mídias de massa e a humildade abismal, Aufderheide (1987) entende que Amaral explora habilidosamente a dimensão da protagonista tanto em seu ser social quanto como criatura humana cotidiana (SARRIS, 1987; GALLOWAY, 1987; ROTHSTEIN, 1987; cf. STEINMETZ, 1987; MASLIN, 1987; MORGAN, 2015). Assim, os espectadores do FIHE se identificariam com ambos a partir de suas próprias realidades. Para Aufderheide (1987), Amaral é parte de um movimento de pioneiras no cinema tupiniquim, que reúne poucas mas renomadas diretoras como Tizuka Yamasaki (diretora de *Gaijin: Caminhos da Liberdade* – 1980) e Ana Carolina (diretora de *Mar de Rosas* – 1977) as quais teriam colocado o Brasil no mapa internacional das artes de massa. Segundo a crítica, o filme de Amaral certamente contribui para essa empreitada, ao colaborar com o rompimento das barreiras que impedem os artefatos culturais latino-americanos, produzidos por mulheres, de atingirem públicos maiores.

Já em relação à leitura que Amaral faz de Lispector, Aufderheide (1987) garante que a cineasta brasileira consegue ser fiel aos sentidos primordiais da narrativa clariciana (cf. MASLIN, 1987; STEINMETZ, 1987; MORGAN, 2015; EBERT, 1987; KAEL, 1987; ver. GRAHAM, 1987). Ela também define como acertada a escolha de Amaral em abandonar o “ansioso” e “burguês” narrador. Ao fazê-lo, a artista brasileira teria revestido seu estilo das mesmas ideias de intimismo, confronto, invasão e empatia supostamente provocadas pela leitura do romance de Lispector. Assim, Aufderheide sugere que a inserção de um narrador no FIHE acabaria por remover essas sensações/ideias, sobretudo os elementos do intimismo e da empatia (ver. KAEL, 1987; EBERT, 1987; WILMINGTON, 1987; cf. WILSON, 2005).

A historiadora finaliza sua avaliação indicando que Amaral combina de modo singular o horror, a piedade e a fascinação. Desse modo, ela crê que o FIHE tanto choca quanto cativa o espectador. Ao seu ver, Amaral teria produzido um filme extremamente revelador (ver. KAEL, 1987; GALLOWAY, 1987; HINSON, 1987; WILMINGTON, 1987), que nunca hesita face ao depauperamento da alma numa sociedade industrial; ao contrário, recusa-se a sonegar sua existência, mesmo que sob circunstâncias tão cruéis (AUFDERHEIDE, 1987).

Ainda mais extensa que as revisões de Aufderheide (1987) e de Kael (1987) é a crítica da revista *Cinéaste* (WEST & WEST, 1987), que se dedica primordialmente às dimensões social e estética do FIHE. Por um lado, West e West (1987) emolduram o debate sobre o filme a partir de suas percepções socioeconômicas de um Brasil que, à época, experimentava um drástico êxodo rural. Por outro, sugerem, assim como Aufderheide (1987) e Kael (1987), que Amaral se inspira não apenas ou majoritariamente em Lispector, mas também ou particularmente no Cinema Novo, sugerindo inclusive o filme *Vidas Secas/Barren Lives* (1963) –

dirigido por Nelson Pereira dos Santos com base no romance homônimo de Graciliano Ramos – como contexto para a compreensão do FIHE. Mais que isso, West e West (1987) estabelecem o FIHE como paralelo de *The big city / A grande cidade* (1966), dirigido por Cacá Diegues, e como exata sequência de *Vidas Secas/Barren Lives* (1963). Dessa forma, os dois críticos vinculam o filme de Amaral, e, por conseguinte, o romance de Lispector, ao engajamento e à análise socioeconômica de Graciliano Ramos e de Nelson Pereira dos Santos. Cremos que ao fazê-lo, não obstante os pontos de contato entre ambos os romances e ambas as películas, muitos críticos restringem as possibilidades de significação do FIHE, uma vez que *Vidas Secas* (1938) é frequentemente associado ao Romance de 30, ou seja, ao modernismo regionalista e suas próprias abordagens neorrealistas (e.g. ALVES, 2007; GARRAMUÑO, 2010) – marcas identitárias que não necessariamente se aplicam à narrativa clariciana. Some-se a isso o fato de que o neorrealismo do romance de Graciliano Ramos é ressignificado por Nelson Pereira dos Santos através do neorrealismo do Cinema Novo, que por sua vez dialoga com o neorrealismo cinematográfico italiano, anteriormente identificado como influência sobre Amaral e sobre sua leitura de Lispector.

No que diz respeito à dimensão mais estética do filme, West e West (1987) defendem que a persuasão maior do FIHE e seu poder de sedução não residem na constituição do enredo, bastante simples, mas no desenvolvimento sensível e fino das personagens da trama, sobretudo da protagonista. Dessa forma, os críticos confirmam outra semelhança entre os trabalhos de Lispector e Amaral, já que o maior potencial do romance clariciano também não estaria no enredo, mas em tudo o mais que o excede, a começar pela linguagem e pela inerência psicológica das personagens. Ao explorar a natureza das ambientações construídas por Amaral, os colunistas da *Cinéaste* (WEST & WEST, 1987) parecem elogiar sua capacidade em posicionar uma Macabéa carente de substância constantemente à sombra e/ou isolada, o que ao nosso ver aproximaria mais o filme do romance.

Ademais, reconhecem a habilidade da cineasta em elaborar, através da dissonância da trilha sonora, o permanente descompasso/desajuste de Macabéa em relação ao ambiente que a cerca. É também através do som, uma contínua sensação de tic-tac através de todo o filme (no rádio, nos saltos-altos sobre o piso, na digitação de Macabéa), que Amaral marca sutilmente os segundos da contagem regressiva de uma vida insignificante e cada vez mais perto de seu fim, de sua hora de estrela. Este som se transpõe para a semiose visual quando em uma das últimas cenas a câmera segue uma sequência de linhas verticais vermelhas na parede, as quais prosseguem contando regressivamente, anunciando o ocaso de Macabéa. Tão tênue é essa passagem sonoro-visual que o espectador não anteciparia o fim trágico da nordestina (cf. EBERT, 1987; WILMINGTON, 1987; WILSON, 2005; WILSON, 2018).

Nesse sentido, embora os colunistas não discutam explicitamente a estética de Lispector, podemos identificar uma similaridade entre a transição das diferentes semioses supramencionadas, apontada por West e West (1987) no FIHE, e o modo como o romance clariciano se constrói enquanto transubstanciação linguística do som, dos relevos, dos contornos ou das imagens, subsidiando também o diálogo com outras artes, como fotografia, cinema, música e pintura (SOUSA, 2013). West e West sugerem também uma aproximação entre o romance e o FIHE no que concerne ao cômico, ao patético e ao irônico.

Para além disso, os críticos supracitados fazem questão de laurear o trabalho dos atores no FIHE, como Fernanda Montenegro, José Dumont e Marcélia Cartaxo. O destaque maior é dado à última atriz, a quem atribuem parte substancial do sucesso do filme: “It is thanks in large part to Cartaxo’s stellar performance that *The Hour of the Star* has given Brazilian cinema a portrait of a Northeastern migrant in the big city as moving and unforgettable as dos Santos’ portrayal of family life in the rural Northeast” (WEST & WEST, 1987, p. 46). A performance de Cartaxo é também reconhecida como extraordinária e autêntica (ver. HINSON, 1987; STEINMETZ, 1987; KAEL, 1987; MASLIN, 1987; AUFDERHEIDE, 1987; WILMINGTON, 1987; WILSON, 2005; MANRIQUE, 2010; NORWOOD, 2019), capaz de potencializar a vocação arquetípica da protagonista, seu subdesenvolvimento e sua incompreensão diante do mundo e da vida; mantendo a aura pueril da personagem, bem como fomentando a simpatia do interlocutor (cf. AUFDERHEIDE, 1987; WILSON, 2005).

Diferentemente de muitos de seus colegas, o colunista do *Los Angeles Times* (WILMINGTON, 1987) prefere se concentrar na dimensão estética e, em muito menor grau, nas implicações filosóficas do FIHE. Wilmington parte diretamente para a comparação entre os estilos de Amaral e Lispector. Ele entende que

ambas conseguem fazer uso efetivo da nudez e do minimalismo (ver. MANRIQUE, 2010). Se a narrativa clariciana se edifica em metáforas desprezíveis ou na simplicidade criadora de uma linguagem filosófica, o FIHE recorre às composições e cores elementares. Para o crítico, ambas seriam magistrais no modo de revelar personagens (ver. KAEL, 1987; GALLOWAY, 1987; AUFDERHEIDE, 1987; HINSON, 1987; WILSON, 2005).

A avaliação do FIHE e do romance oferecem ao colunista a chance de entender a presença e a ausência do narrador. Segundo Wilmington (1987), Lispector usou a figura intelectual e neurótica de Rodrigo S. M. como moldura irônica, como meio de zombar da narração objetiva e compassiva. Sem o narrador, o crítico argumenta que Amaral constrói o escárnio e a ironia através da figura da própria Macabéa. Primeiro, a cineasta e a atriz Marcélia Cartaxo fazem o espectador aceitar se identificar com a protagonista, mediante uma interpretação impiedosa ou brutal (ver. N-INT, 1987); depois, explicitam a estupidez da personagem nordestina, como se zombassem do espectador por ter se empatizado/simpatizado com ela em primeiro lugar.

Já no que se refere ao desempenho de Cartaxo, Wilmington (1987) aponta as implicações filosóficas da estética do FIHE. Em sua opinião, a performance da atriz é inesquecível e evidencia o fatigante abismo espírito-corpo. Ao concentrar-se brutalmente no corpo, o FIHE evocaria agudamente o espírito, que se sugere oculto e danificado/perdido. Por meio de Cartaxo, Macabéa emergiria com espírito débil, inerte e subsumido em inexprimibilidade. Wilmington reitera que o singular triunfo do FIHE deve muito à performance de Cartaxo. Ao lado de Amaral, a atriz ergueria uma ilusão da vida real sem qualquer embelezamento ou amenização.

Quanto à direção de Amaral, Wilmington (1987) se distancia dos elogios para indicar, à semelhança de outros críticos, que a cineasta interfere muito acintosamente nas perspectivas de edição do fim da película, provocando um efeito violento desnecessário (ver. MASLIN, 1987; EBERT, 1987; WILSON, 2005; GRAHAM, 1987; STEINMETZ, 1987; cf. COURET, 2016; WEST & WEST, 1987). Essa consequência indesejável contrastaria com sua capacidade singular, inteligente e sensível de revelar as personagens (ver. KAEL, 1987; GALLOWAY, 1987; AUFDERHEIDE, 1987; HINSON, 1987).

Acompanhando alguns de seus colegas, Wilmington (1987) se dedica brevemente a uma discussão sobre as relações ontológicas de Lispector e Amaral com suas respectivas obras (cf. ROTHSTEIN, 1987; GALLOWAY, 1987; ver. KAEL, 1987). No entanto, o colunista prefere contrastar a condição social das duas artistas com a da protagonista Macabéa. Wilmington (1987) também contrapõe a origem e o papel feminino de Amaral àqueles identificados como sendo de Lispector. Ele resume sua avaliação do FIHE sugerindo que, tal qual Lispector, Amaral consegue conjugar na mesma trama: uma atmosfera trágica/sombria e um idealismo; a tristeza e o humor; a iluminação da esperança e o êxtase pungente. Conforme o crítico californiano, se removidas a infelicidade, a solidão e a inabilidade da protagonista, o espectador do FIHE perderia também uma beleza humanística e a excentricidade que procedem das singulares combinações entre esses elementos (ver. AUFDERHEIDE, 1987; N-INT, 1987; cf. MASLIN, 1987; MORGAN, 2015).

Também da Califórnia, procede outra interessante, mas mui breve avaliação do FIHE. À época de seu lançamento no exterior, o Berkley Art Museum (BAMPFA, 1987) publica uma revisão que – além de endossar a crítica de Kael (1987; ver. AUFDERHEIDE, 1987; KAEL, 1987; GALLOWAY, 1987) quanto aos aspectos neorrealistas evocados por Amaral e a inseparabilidade que esta constrói entre horror e felicidade pungente, ou humor e intuição dolorosa – compara o estilo da cineasta brasileira ao do italiano Federico Fellini e ao do japonês Shohei Imamura. Segundo o periódico do museu, Macabéa seria o paralelo da protagonista prostituta em *Le notti di Cabiria* (1957), dirigido pelo italiano, ou a versão latina de *Tome*, personagem central em *Insect woman* (1963), produzido pelo japonês.

Nesse sentido, a comparação que o Bampfa (1987) faz entre o FIHE e a película japonesa chama mais atenção, porque até aquele momento nenhum outro periódico havia notado semelhanças entre os dois trabalhos. Ora, o cineasta asiático foi um dos fundadores do Nova Onda Japonesa (1950-1970), “escola” estética informal em que Imamura se consagrou como diretor que centraliza sujeitos socialmente marginalizados. Ao comparar a brasileira ao japonês, o Bampfa (1987) sugere que, assim como Imamura, a diretora paulista teria uma vocação para desafiar convenções e tradições, preferindo uma abordagem mais ousada dos temas aos quais se dedica. O paralelo com *Le notti di Cabiria* (1957), no entanto, parece distanciar a Macabéa de Amaral da protagonista clariciana, uma vez que a prostitua da obra de Fellini é deliberadamente

uma persona cômica, insolente, tolamente orgulhosa e artificial, características que não podem ser diretamente atribuídas à nordestina do FIHE. Por outro lado, ambas aludem a uma comparável inocência e a um descompasso face ao ambiente em que sobrevivem (ver. WEST & WEST, 1987).

Para fora da costa pacífica do continente americano, dois periódicos às margens do Atlântico também se dedicam a avaliações relativamente elogiosas do FIHE, a saber, o britânico *New Internationalist* (N-INT, 1987) e o estadunidense *The Washington Post* (HINSON, 1987). O primeiro se concentra sobre os aspectos sociais do filme de Amaral, inserindo o texto de sua revisão na seção de política e recordando a origem judaica do nome da protagonista, numa alusão à pessoa de Lispector. Para a revista inglesa, o argumento principal do filme se refere ao fatalístico modo como a pobreza distorce e corrompe relacionamentos humanos (ver. ROTHSTEIN, 1987; AUFDERHEIDE, 1987; BAMPFA, 1987; cf. MASLIN, 1987; MORGAN, 2015): uma moça insignificante que subsiste às margens da sobrevivência em uma metrópole impiedosa (ver. WILMINGTON, 1987). Ao mesmo tempo, o periódico ressalta as múltiplas formas pelas quais a feminilidade de Macabéa é suprimida na atmosfera em que habita, onde sua condição de mulher se reduz a uma sexualidade inexistente. Apesar de reconhecer o FIHE como amargamente franco e persuasivo (ver. WEST & WEST, 1987; STEINMETZ, 1987), a revista de Oxford também recorre ao clichê da moldura conceptual do terceiro mundo para concluir que a obra é um retrato do percurso de formação e aniquilação da identidade da mulher no Sul Global (ver. KAEL, 1987; GRAHAM, 1987; MASLIN, 1987; MORGAN, 2015).

O colunista do *The Washington Post* (HINSON, 1987), por sua vez, também prefere acompanhar a linha analítica central de Kael (1987). Desse modo, defende a influência do neorealismo italiano sobre o estilo de Amaral (ver. AUFDERHEIDE, 1987; KAEL, 1987; GALLOWAY, 1987; BAMPFA, 1987), afirmando que o estilo da brasileira faz recordar Roberto Rossellini e as abordagens inaugurais de Luchino Visconti, bem mais do que as de Vittorio De Sica ou dos irmãos Taviani. Para além dos italianos, Hinson surpreendentemente encontra pontos de contato entre a alienação de Macabéa e a do psicopata Travis, em *Taxi Driver* (1976), de Martin Scorsese.

Hinson (1987) também ecoa sensivelmente outros críticos ao entender a direção de Amaral como fortemente transcendentalista (ver. SARRIS, 1987; GALLOWAY, 1987; ROTHSTEIN, 1987; AUFDERHEIDE, 1987; cf. STEINMETZ, 1987; MASLIN, 1987; MORGAN, 2015). Segundo ele, a cineasta brasileira tem um talento singular para desenhar poesia na tela a partir de vidas tão esquálidas, como a dos personagens que aparecem na trama, sem falsificar a palescência que as define. Condizente com a pequenez desses sujeitos, Amaral escolheria expandir a multiplicidade/intensidade de sentidos da narrativa não na tela, mas plenamente dentro da percepção do espectador. Hinson argumenta ainda que é pautada naqueles sujeitos marginais, aparentemente sem nada a oferecer e incompatíveis com a explicitude da grande tela, que Amaral consegue revelar mundos antes ocultos (KAEL, 1987; GALLOWAY, 1987; AUFDERHEIDE, 1987; WILMINGTON, 1987).

Como tantos outros críticos, o colunista reconhece a destreza da atriz Marcélia Cartaxo em sua performance profundamente realista (ver. STEINMETZ, 1987; WEST & WEST, 1987; KAEL, 1987; MASLIN, 1987; AUFDERHEIDE, 1987; WILMINGTON, 1987; WILSON, 2005; MANRIQUE, 2010; NORWOOD, 2019), ressaltando que em muitos filmes neorealistas os atores vivem a si mesmos na tela por não serem profissionais necessariamente gabaritados, como ocorre em *Sciuscià* (1946) e *Ladri di biciclette* (1948), de Vittorio De Sica. Entretanto, Hinson (1987) explica que no caso do FIHE ocorre justamente o oposto, pois Cartaxo interpreta Macabéa tão convicentemente que é impossível dizer se vive a si mesma ou outra pessoa. Para o comentarista, Cartaxo emerge excepcional em seu papel de protagonista porque também domina precisamente a arte da recessividade, uma dimensão do drama com a qual a maioria dos atores não saberia lidar tão bem (ver. MANRIQUE, 2010). Hinson (1987) conclui que o FIHE, conquanto seja um filme lúgubre, não decepciona. Na verdade, o jornalista acredita que a obra deve ser considerada a medida exata das conquistas de sua diretora.

O retorno de Clarice pelas lentes de Amaral: anos 2000

O silêncio da crítica anglófona com relação ao FIHE, que perdura entre 1988 e o início deste século XXI, é finalmente rompido em 2005, quando a companhia Kino on Video lança uma reedição da obra de

Amaral em DVD. Jeff Wilson (2005) é o primeiro a prestar atenção a essa chegada da película ao mercado. Recordando sua leitura da descrição introduzida na contracapa do DVD pela mesma distribuidora, o comentarista discorda parcialmente do fato de que o FIHE seja um paralelo de *Dancer in the dark* (2000), do diretor Lars Trier. Importante notar que esse filme é, até certo ponto, influenciado pela escola estética dinamarquesa Dogme 95; e pode ser definido como um melodrama musical, com abundância de cores brilhantes e câmera estática, traços que destoam do FIHE. Nesse sentido, seria razoável considerar que Selma, a pobre mãe semicega de Trier que trabalha para pagar a operação que evitará a eminente cegueira do filho, serve de contraponto a Macabéa, não paralelo.

Ainda assim, Wilson (2005) crê que a vulnerabilidade, a pateticidade e a ignorância sejam pontos convergentes entre as duas protagonistas. Em seu texto extremamente informal, ele sugere que essas características prejudicam a fluência narrativa do filme e exaurem o espectador, demovendo seu interesse da história. Como alguns de seus antecessores, o comentarista se mostra desapontado com o final dado à trama, através de uma cena que seria desnecessária e sentimentalista (cf. WEST & WEST, 1987; STEINMETZ, 1987; WILSON, 2018; ver. EBERT, 1987; WILMINGTON, 1987). Segundo ele, Amaral teria pretendido provocar empatia e produzir lágrimas no interlocutor com essa última tomada (ver. EBERT, 1987; KAEL, 1987; WILMINGTON, 1987; cf. AUFDERHEIDE, 1987), mas acaba tornando a cena negativamente risível. Não obstante, Wilson (2005) sugere que Amaral consegue mesclar bem os fortuitos momentos engraçados com a atmosfera trágica do filme, e que sua obra atinge razoavelmente os fins a que se propõe.

No que concerne à relação entre o romance de Lispector e a película, Wilson (2005) aparenta ser elusivo. De qualquer modo, o crítico sugere que se o “objetivo” de Lispector era conscientizar seus pares da classe média sobre a existência dos desprivilegiados e iletrados, Amaral teria traduzido bem o romance (cf. MASLIN, 1987; STEINMETZ, 1987; MORGAN, 2015; NORWOOD, 2019). Maiores elogios, porém, são reservados pelo crítico à performance de Marcélia Cartaxo. Para Wilson (2005), o desempenho da atriz é absolutamente autêntico (ver. HINSON, 1987; STEINMETZ, 1987; WEST & WEST, 1987; KAEL, 1987; MASLIN, 1987; AUFDERHEIDE, 1987; MANRIQUE, 2010; NORWOOD, 2019) e os outros atores do FIHE seriam igualmente talentosos. Assim, sua conclusão é que o filme merece um “B”/“B+”, isto é, uma nota entre 83 e 89, em uma escala de 1 a 100.

Por sua vez, os demais revisores, que ousaram resgatar o FIHE neste século, podem ser divididos em 2 pequenos grupos: um em que se reiteram majoritariamente aspectos apontados por críticos anteriores; e outro que em que se apresentam brevíssimas e pragmáticas avaliações, portanto, para fins bastante práticos. No primeiro grupo estão os columnistas Manrique (2010), Friel (2018), Galen Wilson (2018) e Norwood (2019). A começar por Manrique (2010), podemos notar que, além de reverberar as avaliações de Pauline Kael (1987), o revisor se dedica a comparar o romance de Lispector ao FIHE. Segundo ele, a tendência de adaptações da literatura para o cinema impõe restrições à intensidade narrativa, multiplicidade de sentidos e ao poder de alcançar o espectador. No entanto, Manrique (2010) acredita que o FIHE surge como uma surpresa aos leitores de Lispector, pois a Macabéa antes não-formada no romance obtém plenitude de vida na grande tela. Mesmo dispensando o narrador, Amaral teria conseguido ser fiel a Lispector, mantendo partes dos diálogos originais, bem como seu mordaz e astuto humor.

Manrique (2010; ver. AUFDERHEIDE, 1987; WILMINGTON, 1987) também acredita que Amaral consegue manter em certa medida a ambientação filosófica existencialista (cf. MASLIN, 1987) e a exploração da dimensão social, incluindo reflexões sobre a condição da mulher em um mundo dominado por figuras masculinas. Uma das diferenças entre ambas, segundo o comentarista, é que a cineasta, além de expandir/completar os horizontes de sentido do romance, consegue transformar o enigma que é a Macabéa de Lispector em um sujeito completo, em todo o seu vazio e humanidade. Reconhecendo a luminosa e comovente interpretação de Cartaxo e a capacidade desta em abnegar a vaidade que acompanha a carreira de muitas atrizes (ver. HINSON, 1987), Manrique confirma que o FIHE e Amaral merecem o lugar que a crítica internacional lhes reserva. Segundo ele, a cineasta celebra tanto a filosofia clariciana quanto a beleza e a poesia do seu próprio estilo, uma abordagem que faz recordar as obras de Robert Bresson (diretor francês da vertente minimalista), Satyajit Ray (diretor e escritor indiano notório por suas abordagens sinestésicas e neorealistas) e Jean Renoir (cineasta francês afamado por sua perspectiva de realismo poético).

Ainda no primeiro grupo, Friel (2018) prefere parafrasear e condensar a revisão de Pat Graham, não adicionando nenhuma perspectiva nova. Seu colega, Wilson (2018), por outro lado, prefere ressoar a avaliação de muitos colunistas anteriores, mas sem citar diretamente nenhum deles, sobretudo quanto à relação do FIHE com o Cinema Novo (AUFDERHEIDE, 1987; KAEL, 1987; WEST & WEST, 1987). Mesmo assim, o articulista adiciona sua contribuição pessoal. Wilson (2018) sugere que, ao confrontar representações Hollywoodianas da miséria como algo nobre, belo ou romântico, Amaral produz não apenas uma meta-reflexão de efeito irônico com relação à linguagem fílmica estadunidense, mas também remove da cinematografia as pretensões que destoam da narrativa clariciana, conforme aludido em sua cena final (ver. WEST & WEST, 1987; STEINMETZ, 1987; cf. EBERT, 1987; WILMINGTON, 1987; WILSON, 2005). O crítico conclui sua breve revisão enfatizando que o FIHE é uma obra brilhante e memorável, apesar de exigir uma atenção excepcional por parte do espectador. Esse esforço, ratifica Wilson (2018), permite ao interlocutor apreciar mais plenamente uma trama singular e antiromântica sobre a resiliência dos miseráveis face a seu sofrimento contínuo.

A última membra do primeiro grupo, Norwood (2019), escolhe reverberar a crítica de Kael (1987) e também se concentra na comparação entre o romance e o FIHE, exatamente como seu colega Manrique (2010). Tendo lido o romance de Lispector na tradução de Benjamin Moser, a revisora argumenta que a narrativa clariciana é intraduzível para a grande tela, dada a complexidade e estranheza de seu caráter (ver. MASLIN, 1987; STEINMETZ, 1987; WILSON, 2005; MORGAN, 2015). Contudo, Norwood ainda acredita que o romance paradoxal de Lispector – que tanto tematiza a destruição da inocência e a miséria anônima, quanto se imbuí de beleza, humor e franqueza – consegue transitar em boa parte para as lentes de Amaral, sobretudo pela brilhante interpretação de Cartaxo que, conforme a crítica, conseguiria capturar a intenção clariciana (ver. STEINMETZ, 1987; HINSON, 1987; WEST & WEST, 1987; KAEL, 1987; AUFDERHEIDE, 1987; WILMINGTON, 1987; WILSON, 2005; MANRIQUE, 2010). Nesse sentido, Norwood (2019) defende que é a fama de Lispector que expandiria a visibilidade do FIHE, já que a escrita da primeira é mais singular e impactante do que a obra de Amaral. Dessa forma, a comentarista diz esperar que Amaral, que consegue fazer jus ao estilo de Lispector, também goze de seu momento de glória, tal qual Lispector tem desfrutado nos últimos anos.

Já no segundo grupo de colunistas encontram-se Lee (2008) e Morgan (2015). Surpreendentemente, Lee (2008) tenta traçar um paralelo entre a relação simpática do espectador com o FIHE e a do interlocutor com os filmes dirigidos por Peter Farrelly e Bobby Farrelly, cuja mais famigerada obra no Brasil é *Debi e Loide: dois idiotas em apuros* (1994). Esses diretores, ao nosso ver, estão no anverso das dimensões exploradas por Amaral, já que eles utilizam demasiadamente o humor escatológico e a comédia física, elementos ausentes no FIHE. Em outro ponto de seu breve comentário, no entanto, Lee (2008) reconhece que o tipo de empatia pelo qual Amaral trabalha em sua película é um tipo extremamente singular, baseado na inexpressividade e na falta de glamour. Desse modo, ele acredita que a cineasta consegue construir um mundo interior profundamente rico em desejos e pensamentos. Apesar de entender que o trabalho da brasileira com a câmera seria simplório demais, Lee conclui que Amaral faz um justo uso dos recursos dados a ela por Lispector, incluindo a sutil reconstrução da sensação de fluxo de consciência através das trilhas sonoras do rádio; sons que na opinião do colunista destoam até mesmo da desajustada Macabéa. Assim, Lee garante que Amaral consegue fomentar um oásis lírico em meio ao inóspito cenário de miséria e indigência.

Morgan (2015), por sua vez, parece concordar com Maslin (1987; ver. STEINMETZ, 1987; WILSON, 2005; cf. NORWOOD, 2019; AUFDERHEIDE, 1987; WEST & WEST, 1987; KAEL, 1987). Nesse sentido, o comentarista explica que Amaral só apresenta a escassa história de Macabéa, abandonando as dimensões do filosófico e as múltiplas perspectivas clariceanas. Por conseguinte, ele acredita que o FIHE se separa da relação íntima com o espectador e contraria o estilo de Lispector – o qual revela astutamente os modos pelos quais a pobreza dá forma à imaginação –, ao se tornar um retrato licencioso da pobreza (cf. AUFDERHEIDE, 1987).

Fora dos dois grupos acima apresentados, há, porém, críticos contemporâneos que destoam bastante das perspectivas sobre o FIHE até aqui aduzidas. Couret (2016) é um desses. Com sua formação acadêmica em cinematografia, ele prefere se dedicar quase que exclusivamente ao técnico-estético e ao olhar feminino de Amaral (ver. AUFDERHEIDE, 1987), em fortuitas comparações ao estilo de Lispector. O argumento central de Couret (2016) é que o FIHE acompanha Clarice Lispector no que se refere ao questionamento sobre

o sujeito da enunciação. Entretanto, diferentemente da escritora, Amaral desafia o autoritarismo através das lentes da crítica feminista de seu tempo, já que não teria o narrador como instância irônica para fazer o mesmo. As interjeições de Rodrigo S. M. são traduzidas em forma de desafiadores padrões editoriais das tomadas no FIHE. Em última instância, a película se tornaria não somente uma representação mais progressiva da pobreza, mas estabeleceria uma política de expressão da interioridade feminina.

Quanto a esses padrões editoriais, Couret (2016) aponta que Amaral evita estrategicamente o uso de tomadas/contra-tomadas (shot/counter-shot) ou tomadas/tomadas-reversas (shot/reverse-shot), recorrendo a uma variedade de formas de edição no lugar delas. Essa atitude tanto enganaria o espectador comum, no sentido de tornar ambíguo o olhar sobre o ponto de vista da enunciação relativo a Macabéa e ao seu desejo, quanto exploraria a (im)possibilidade de representação da consciência dentro de uma economia de gênero que privilegia a posição cinemática masculina. A protagonista só é editada em tomada/tomada-reversa em dois momentos cômicos e mais plenamente quando morre, indicando que neste momento ela se torna a estrela do filme, do (melo)drama, a senhora de seu próprio desejo (cf. WILMINGTON, 1987). Enquanto o cinema clássico alinha suas imagens ao sujeito masculino como posição enunciativa/agentiva, frequentemente às custas do confinamento da imagem feminina à interioridade diegética, Couret (2016) indica que Amaral confronta esse alinhamento ao desconstruir os padrões editoriais de tomada, isto é, ao produzir a ilusão de cortes no (des)compasso do desejo da protagonista; cortes que funcionam à semelhança de Rodrigo S. M. no romance de Lispector (cf. MASLIN, 1987). Couret (2016) conclui seu texto afirmando que Amaral se alia à estudiosa clariciana, Hélène Cixous, já que ambas confluem para uma abordagem similar da narrativa de Lispector: para ler o texto, é preciso sair dele, afrontar os limites da diegese e contestar o desejo instintivo por movimento e desfecho narrativos.

Conclusão

Nossas discussões acima indicam que a maioria dos críticos do FIHE parece moderadamente reconhecer a importância da película tanto para a arte brasileira, quanto para o cinema latino-americano e mundial. Embora não tenha caído plenamente nas graças da crítica internacional, seja por suas limitações (técnicas/narrativas) ou pelas resistências/preconcepções de muitos críticos, a obra ainda figura em notórios rankings internacionais – e.g., Ranking Melhores Filmes da BBC-2019, Mil Melhores Filmes Sight & Sound-1992, 2002 e 2015 (LEE, 2008; DENIS et al., 2015). Não obstante, há certa tendência em circunscrever a relevância da película ao seu papel de instância dialógica com o neorealismo italiano ou com o Cinema Novo.

Apesar de que o pouco tempo e os poucos recursos possam ser utilizados como argumentos para evidenciar a destreza de Amaral diante das adversidades, esses mesmos elementos fundamentam uma atitude quase condescendente de alguns críticos (ver. ROTHSTEIN, 1987; GALLOWAY, 1987). Estes fazem questão de equiparar o trajeto profissional da cineasta a uma narrativa de underdog, ou seja, à história de superação de uma “pobre” artista latino-americana que afronta limitações, conseguindo se libertar das amarras que aprisionam seu espírito criativo para dar voz e cor a um romance notadamente maior do que a linguagem cinematográfica possa compreender.

De todo modo, diferentemente das revisões do romance de Lispector e considerando a multiplicidade de sentidos no FIHE, as avaliações do filme pela crítica estrangeira ressaltam em quase igual proporção as dimensões social e estética, com os aspectos filosóficos e a questão feminista (que não deixa de ser social) emergindo logo em seguida. Dessa forma, o FIHE é debatido pelos colunistas anglófonos a partir de uma pletera de pontos de vista, desde o estilo de direção até a própria diegese. Enquanto uma maioria, relativamente significativa, tende a definir a direção de Amaral como firme e equilibrada, sua habilidade para a integração humor-tragédia como admirável, sua releitura do neorealismo italiano e do Cinema Novo como inovadora, e sua exploração do social como profundamente complexa; outros concebem sua direção como vacilante ou intrusiva, sua abordagem neorrealista uma simples extensão do que a precede, e sua perspectiva sobre o social um empreendimento de estereotipação do “terceiro mundo”. No que concerne à capacidade do FIHE de lançar novos olhares sobre a condição humana, alguns elogiam o potencial universal da narração de Amaral, ao passo que outros defendem que esta não consegue superar o retrato libidinoso da miséria. A performance de Marcélia Cartaxo, por outro lado, aparece unanimemente aclamada pelos que a mencionam.

Ainda assim, a maioria dos comentaristas reconhece que a diretora conseguiu transpor a narrativa de Lispector às telas com relativo grau de sucesso, considerando o desafio que adaptações dessa magnitude enfrentam. Entretanto, alguns pontuam que a escrita clariciana é poderosa demais para ser transposta ao cinema, e que talvez por isso Amaral tenha se concentrado exclusivamente na história da protagonista, negligenciando outras ricas dimensões do romance, como o questionamento dos modos de narrar, a subversão da lógica e o afrontamento das perspectivas autoritárias.

Nesse sentido, a transposição da narrativa literária para o cinema requer muito mais que uma passagem entre distintas semioses, exige transição entre circuitos de cultura sensivelmente diferentes, como sugere o jamaicano Hall (1997). De um ecossistema literário, a história de Macabéa avança para outro ecossistema, o cinematográfico, cujas lógicas/condições de produção, distribuição/circulação, regulação, representação e recepção/consumo não são exatamente as mesmas que as da literatura. De um lado (no circuito literário), o neorealismo do romance clariciano poderia ser remotamente comparado ao de *Vidas Secas* de Graciliano Ramos; e de outro (no circuito cinematográfico), o neorealismo do Cinema Novo é reinterpretado na adaptação que Amaral faz da obra de Lispector. Por conseguinte, nossa observação da crítica aventada nas seções anteriores nos ensina que, também através de Amaral e Lispector, literatura e cinematografia passam de algum modo a cultivar um ponto de contato mais evidente, ou seja, uma conexão nodal entre os ecossistemas fílmico e literário, a saber, o neorealismo em seus diferentes matizes e estágios.

Com efeito, se a narrativa clariciana é definida em relação aos romances de sua época ou aos que a precederam no “mesmo” circuito/ecossistema literário, tais como os de James Joyce e Franz Kafka, a película de Amaral se concebe em relação aos seus pares do neorealismo italiano e do Cinema Novo brasileiro, movimentos do ecossistema/circuito cinemático. Esse quadro, por si só, já é capaz de afetar profundamente os modos de conceber a trama de Lispector na grande tela, como podemos notar, por exemplo, na polêmica decisão de Amaral em não incorporar Rodrigo S. M. ao enredo do FIHE – uma escolha afetada por sua prévia experiência de espectadora em relação às técnicas do circuito/ecossistema cinemático francês.

De fato, nas décadas que precedem o FIHE, o voice over era uma técnica bastante utilizada por cineastas franceses e Amaral já tinha observado em diversas ocasiões os tipos de efeito estético e de sentido que isso provocaria em seu filme, conforme permite entender em uma de suas entrevistas: “it could be the voice of this god that never shows up” (MARTIN, 1997, p. 324). O efeito de uma voz divina ou autoritária na narrativa, da forma como pretendida pelas películas que a antecederam, teria o grave potencial de desvirtuar o que é talvez um dos mais preciosos traços no estilo clariciano, a vocação para a afronta e o questionamento. Ciente dessa realidade, e desagradando-se de suas implicações, a diretora tomou então a intrépida decisão de não imitar a abordagem cinematográfica francesa e fazer valer sua própria releitura da obra clariciana, tendo em vista, assim, as indesejáveis consequências que uma tradução literal do romance às telas acarretaria para a qualidade de sua película. Para Amaral, portanto, a inserção de Rodrigo S. M. por voice over no FIHE causaria mais prejuízos do que benefícios, obstando sua fidelidade ao espírito clariciano em *A hora da estrela*.

Na verdade, se observarmos o modo como a diretora brasileira usa um artefato da cultura de massa, tal qual o cinema o é, para justamente explorar as nuances dessa mesma cultura, seus subprodutos e fantasias, inferimos que sua abordagem é tão meta-reflexiva quanto a de Lispector. É também meta-reflexiva sua perspectiva irônica sobre a linguagem narrativa de Hollywood. Nesse sentido, e talvez ao modo de Lispector, Amaral parece usar a própria cinematografia para ironizar as heroínas nobres, as histórias de superação, as visões sentimentalistas e os finais felizes da indústria fílmica estadunidense; sem mencionar seu trabalho de transposição cinemática de Rodrigo S. M. e de construção do olhar mais feminino, ambos, mediante uma edição singular.

Por fim, reconhecemos, como sugerem muitos dos críticos aqui apresentados, a surpreendente façanha do FIHE, uma obra fílmica simples e de baixo custo que conseguiu se projetar com relativo sucesso no Brasil e no exterior em face de outras adaptações ou tramas originais muito mais cuidadosamente produzidas, avaliadas em dezenas de milhões de dólares, como *Dune* (1984) e *Inchon* (1981). Essas obras não apenas malograram em audiência, mas também em avaliação crítica. O FIHE, no entanto, parece ter alavancado a carreira de Amaral e marcado definitivamente o currículo de Marcélia Cartaxo (Macabéa) e José Dumont (Olímpico). Além disso, é preciso admitir que a maestria da escrita clariciana e seu alcance internacional contribuíram bastante para o sucesso do FIHE, desde os anos 1980 até hoje, quando celebramos o centenário

de nascimento da escritora. Assim, também graças à arte de Lispector, o FIHE ingressa nos anais das mais notórias produções fílmicas da década de 1980, e quiçá da história do cinema mundial, demonstrando ser o oposto dos exemplos supramencionados.

Referências

- ALVES, Lourdes K. *Os narradores das vidas secas*: da construção do texto à constituição do sujeito. São Paulo: Scortecci Editora, 2007.
- AMARAL, Suzana. *A hora da estrela*. São Paulo: Embrafilme e Raiz Produções Cinematográficas, 1985. 1 VHF (96 min.).
- ANO do centenário de Clarice Lispector, 2020 terá série de lançamentos que lembrarão vida e obra da escritora. *Zero Hora*, s. seção, s. página, 19 dez. 2019.
- ARAÚJO, Gilberto A. Black migrants in Brazilian and South African tabloids: representations on the global south. *Journal of Global Diaspora & Media*, v. 1, n. 1, p. 35-53, 2020.
- AUFDERHEIDE, Pat. Some private stardom amid public obscurity. *In These Times*, seção film, p. 21, 1987.
- BAMPFA, Berkley Art Museum-Pacific Film Archive. Films for big and little people: The hour of the star. *Bampfa Film Programs*, s. seção, s. p., 29 nov. 1987.
- LISPECTOR, Clarice. *A Hora da Estrela*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1977.
- COURET, Nilo. 'You Looking at Me?' The Misleading Counter-Shot in The Hour of the Star (1986). *Journal of V. Film & Moving Image Studies*, v. 3, n. 3, s. p., 2016.
- DENIS, Claire et al. 1000 best movies. *Sight & Sound*, v. 24, n. 10, p. 9-120, out. 2015.
- EBERT, Roger. Hour of the star. *Chicago Sun-Times*, s. seção, s. página, 13 mar. 1987.
- ESCOBAR, Arturo. Beyond the Search for a Paradigm? Post-Development and Beyond. *Development*, v. 43, n. 4, p. 11-14, 2000.
- FRIEL, Patrick. Five classic films by Latin American women. *Chicago Reader*, s. seção, s. p., 04 abr. 2018.
- GALLOWAY, Paul. The Hour of the star. *Chicago Tribune*, s. s., s. p., 13 mar. 1987.
- GARRAMUÑO, Florencia. O regionalismo crítico de *Vidas secas*. Trad. Jorge Wolff. *Crítica cultural*, v. 5, n. 1, p. 89-101, 2010.
- GRAHAM, Pat. Hour of the star. *Chicago Reader*, s. seção, s. p., 26 mar. 1987.
- HALL, Stuart. *Representation: Cultural representations and signifying practices*. Londres: Sage Publications, 1997.
- HINSON, Hal. 'Star' poetry of the prosaic. *Washington Post*, s. s., s. p., 08 mai. 1987.
- KAEL, Pauline. The current cinema: virgins, vamps, and floozies. *The New Yorker*, s. seção, p. 110-111, 23 fev. 1987.

LEE, Kevin B. A hora da estrela, Hour of the star - 1985, Suzana Amaral. *Also like life*, v. 902, n. 43, s. p., 17 jan. 2008.

MANRIQUE, Jaime. Amaral's Hour of the Star. *Pen America*, s. s., s. p., 23 jul. 2010.

MARTIN, Michael (Org.). *New Latin American Cinema, Volume 2: studies of national cinemas*. Detroit: Wayne State University Press, 1997, p. 323-324.

MASLIN, Janet. The screen: 'the hour of the star,' from Brazil . *The New York Times*, seção C, p. 22, 21 jan. 1987.

MORGAN, Frances. The hour of the star. *Sight & Sound*, v. 25, n. 10, p. 29, out. 2015.

N-INT, New Internationalist. Reviews: The hour of the star. *New Internationalist*, v. 1, n. 174, s. p., 05 ago. 1987.

NORWOOD, Destynee. Clarice Lispector, Suzana Amaral, and The hour of the star. *Hollywood Theatre*, s. seção, s. p., 29 abr. 2019.

PUIG, Manuel. *El beso de la mujer araña*. Barcelona: Seix Barral, 1976.

ROTHSTEIN, Mervyn. Suzana Amaral: her 'hour' has come. *The New York Times*, seção 2, p. 19, 18 jan. 1987.

SARRIS, Andrew. The poor are always with us. *The Village Voice*, s. p., 27 jan. 1987.

SOUSA, Carlos M. N. de. *Clarice Lispector: pinturas*. Rio de Janeiro: Rocco, 2013.

STEINMETZ, Johanna. A delicate look at lives without promise. *Chicago Tribune*, s. seção, s. p., 13 mar. 1987.

THE HOUR of the star. *Kirkus Reviews Issue*, s. seção, s. p., 15 mar. 1986.

WEST, Dennis; WEST, Joan. The hour of the star. *Cinéaste*, v. 15, n. 4, p. 43-46, 1987.

WILMINGTON, Michael. Star: ruthless look at ugly ducking. *Los Angeles Times*, s. seção, s. p., 25 fev. 1987.

WILSON, Galen. Essential World Cinema: 5 Best Brazilian Movies. *Cultured Vultures*, s. seção, s. p., 12 jul. 2018.

WILSON, Jeff. Kino on Video presents Hour of the Star. *Digitally Obsessed*, s. seção, s. p., 31 ago. 2005.