



LHM

ENTRE PÁGINAS E TELAS: SILÊNCIOS EM *A HORA DA ESTRELA*

Érica Antonia Caetano* ¹

*Universidade Estadual de Maringá (UEM)
e-mail: ericaantoniacaetano@hotmail.com

Luzia Aparecida Berloff Tofalini* ²

*Universidade Estadual de Maringá (UEM)
e-mail: luziatofalini@hotmail.com

Resumo: Os silêncios circundam todo o Universo e desempenham papel significativo na comunicação, na História, na cultura. Eles fazem parte de toda e qualquer linguagem. Neste estudo, focalizamos principalmente a linguagem literária e a linguagem cinematográfica. Objetivamos verificar as ocorrências de silêncio e construir sentidos de forma comparatista tomando como objeto de estudo o romance brasileiro *A hora da estrela* (1977), de Clarice Lispector, e o filme homônimo (1985), dirigido por Suzana Amaral. Cada uma dessas formas artísticas, fazendo uso de recursos estéticos específicos, é tecida a partir de um grande contingente de silêncios que significam sempre. As atribuições de sentido a tais silêncios são, evidentemente, imprescindíveis para a compreensão da mensagem dessas narrativas artísticas. Para fundamentar as análises, convocamos estudos de diversos autores, relacionados ao silêncio, de entre os quais destacamos: David Le Breton (1999), Ione Marisa Menegolla (2003), Eni Puccinelli Orlandi (2007), Maria Lúcia Homem (2012), Luzia A. Berloff Tofalini (2020), entre outros. Esperamos somar reflexões às discussões comparatistas entre as produções literárias e cinematográficas, especialmente no tocante aos silêncios construídos nas obras.

Palavras-chave: Literatura. Cinema. Silêncios. *A hora da estrela*. Clarice Lispector.

Between pages and screens: silences in *The Time of the Star*

Abstract: Silence surrounds the entire Universe and plays a significant role in communication, history, and culture. It is present in and is part of every language. This study focuses on literary and cinematographic languages to verify and compare how silence is used to build meaning. For that, we have selected the Brazilian novel *The Time of the Star* (1977), by Clarice Lispector, as the object of study, and the film of the same name (1985), directed by Suzana Amaral. Each of these artistic forms and productions, using their specific aesthetic resources, is woven from a large contingent of “silences” that always have meanings. Attributing meaning to silence is, evidently,

¹ Doutora em Letras pela Universidade Estadual de Maringá. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7225811303022059>. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-4083-7994>. E-mail: ericaantoniacaetano@hotmail.com

² Doutora em Letras. Docente do Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Estadual de Maringá. E-mail: luziatofalini@hotmail.com



essential for understanding the message of these artistic narratives. To support the analysis, we called for studies by various authors related to silence, among which we highlight: David Le Breton (1999), Ione Marisa Menegolla (2003), Eni Puccinelli Orlandi (2007), Maria Lúcia Homem (2012), Luzia A. Berloff Tofalini (2020). We hope to contribute by reflecting on the comparative discussions between literary and cinematographic productions, especially regarding the silence constructed in these productions.

Keywords: Literature. Movie theater. Silences. *The Time of the Star*. Clarice Lispector.

“[...] o silêncio é uma forma que nunca foi definitivamente apresentada sob um único aspecto”

(Le Breton, 1999, p. 21).

Introdução

Sabemos que literatura e cinema são duas formas específicas de expressão artística e que cada uma delas possui as suas próprias características e modos de contar histórias. Na literatura, a narrativa é construída, comumente, por meio da linguagem verbal e é legada à imaginação do leitor de modo que ele seja capaz de visualizar o cenário, as personagens e as situações. Elementos como narrador, personagens, tempo, espaço e estilo literário desempenham papéis fundamentais na criação da experiência do leitor. Por outro lado, o cinema utiliza uma combinação de elementos visuais e auditivos para contar uma história. A direção, a cinematografia, a trilha sonora, o *design* de produção e a atuação dos atores desempenham papéis cruciais na transmissão da narrativa. O público recebe uma representação visual e auditiva direta, com todos os elementos visuais e sonoros previamente definidos pelo diretor.

Ambas as formas de arte têm as suas próprias peculiaridades e os seus desafios. A literatura, por exemplo, permite, quase sempre, uma exploração mais profunda dos pensamentos internos das personagens e dá liberdade para o leitor interpretar a história de maneira única. O cinema, por sua vez, tem a capacidade de criar impacto visual e emocional imediato, proporcionando uma experiência sensorial mais direta, mais direcionada. Um exemplo que pode clarificar o que fica dito consiste nos atores. Na literatura, a imagem das personagens depende da capacidade de imaginação do leitor, enquanto no cinema o espectador não precisa fazer exercícios mentais para construir as personagens porque elas já lhe são apresentadas. É por isso que quando assistimos a uma adaptação fílmica, de um livro que já tenhamos lido, quase sempre a imagem que



havíamos construído, a partir da literatura, se mostra bastante díspar daquela apresentada, no filme, pelo ator.

Apesar das diferenças estilísticas, é comum vermos adaptações literárias para o cinema, nas quais a história original é reinterpretada visualmente. Essas adaptações muitas vezes envolvem escolhas criativas para compensar as diferenças entre as duas formas estéticas, destacando as formas como a transição entre literatura e cinema pode ser desafiadora, mas também enriquecedora para a compreensão de uma obra. Ademais, cumpre salientar que o texto cinematográfico não tem por obrigação ser fidedigno ao texto literário, afinal este é entendido como uma das muitas leituras possíveis de uma obra de arte literária. Conforme reforça Brito (1996, p. 20), “toda fidelidade é ilusória”, e sequer desejável, [...] sendo o filme ‘uma tradução estética do romance para outra linguagem’”. Segundo essa perspectiva, um filme é uma interpretação individual e criativa de um romance, uma “tradução estética” que inevitavelmente difere do original em diversos aspectos. Essa diferença não só é natural, como também enriquece o diálogo entre as diferentes formas de expressão artística.

Ainda que pertençam a campos distintos, tanto a arte literária quanto a cinematográfica são arquitetadas por inúmeros silêncios e compartilham a capacidade de usá-los como instrumento narrativo poderoso para a construção de uma mensagem. Essa convergência evidencia os modos como as duas formas artísticas podem se influenciar mutuamente, resultando em interpretações ricas e diversas de uma mesma história.

Nesse sentido, buscando averiguar como se dá, na prática, essa convergência entre artes, selecionamos como objetos deste estudo o último romance, publicado ainda em vida, por Clarice Lispector, *A hora da estrela* (1977), e o filme homônimo, *A hora da estrela* (1985), dirigido por Suzana Amaral. Objetivamos, neste trabalho, verificar as ocorrências de silêncio tanto no texto literário quanto no texto fílmico, bem como cotejar as duas obras e, a partir dessas comparações, construir sentidos. A filosofia, com seu objetivo de explicar o mundo, centra e alicerça todo o processo reflexivo no silêncio. Além disso, essa área do conhecimento indaga amiúde acerca de formas, de dimensões, de sentidos relacionados aos silêncios. Eis o motivo pelo qual recorreremos também a ela em determinados momentos.

Na seção “O silêncio em questão”, iniciamos revisitando algumas concepções de silêncio, a fim de compreendermos como ele contribui para a totalidade de entendimento



dos textos. Posteriormente, na seção “Entre artes: os silêncios de *A hora da estrela*”, investigamos as similaridades e discrepâncias entre as obras no que tange à construção de silêncios. Para dar conta dessa tarefa, recorreremos aos trabalhos de vários estudiosos do tema do silêncio, como David Le Breton (1999), Ione Marisa Menegolla (2003), Eni Puccinelli Orlandi (2007), Maria Lucia Homem (2012), Luzia A. Berloff Tofalini (2020), entre outros.

Almejamos com este estudo contribuir, por meio das reflexões aqui desenvolvidas, com as discussões comparatistas entre as produções literária e cinematográfica, especialmente no tocante aos silêncios construídos nas obras.

O silêncio em questão

O silêncio, conforme enuncia o fragmento da obra *Do silêncio*, de autoria do sociólogo e antropólogo francês David Le Breton, expresso na epígrafe que abre este artigo, é uma dessas formas de expressão complexa que não se deixa definir escapa-nos por entre os dedos se nos lançarmos a essa tarefa. O fato de não aceitar definições se deve certamente ao seu caráter “dinâmico e errático” (Yamakawa, 2017, p. 12). Enquanto a acepção dicionarizada e convencional, nos proporciona a ideia de que o silêncio é ausência de movimento, ruído ou mesmo de palavras, estudiosos dos mais variados campos do saber, como Le Breton, Orlandi, Menegolla, Tofalini, Homem e outros caminham, exatamente, na contramão desse conceito reducionista.

Ao estudar o silêncio, Le Breton (1999, p. 24) parte do princípio de que ele “nunca é o vazio, mas um sopro entre palavras, a curta pausa que permite a circulação do sentido”. Como podemos perceber, longe de ser constituído como ausência, o silêncio é, para Le Breton, a possibilidade da construção de sentidos. Em *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*, a reconhecida linguista brasileira, Eni P. Orlandi compactua com essa ideia de que o silêncio, longe de ser ausência, é presença significativa por si só. Nas palavras de Orlandi, o silêncio é “a *respiração* (o fôlego) da significação; um lugar de recuo necessário para que se possa significar, para que o sentido faça sentido” (Orlandi, 2007, p. 13). Igualmente, Ione Marisa Menegolla (2003, p. 72), em *A linguagem do silêncio*, assevera que



[...] o lugar do silêncio não representa a ausência de palavras, nem a falta de tempero. O silêncio instala-se lá onde a palavra subtrai o questionamento, o que não significa quando a palavra não é clara, uma vez que a ambiguidade pode ser uma forma de provocação.

Esse trecho oferece um olhar complementar das visões anteriormente referidas, destacando que o silêncio não é meramente a falta de palavras, mas é um espaço no qual a palavra pode limitar ou subtrair o questionamento. Nesse fragmento, Menegolla sugere que o silêncio não ocorre apenas quando a palavra é clara ou ausente, mas sim quando ela impede o surgimento do questionamento genuíno.

Acrescentando mais uma camada de entendimento desse elemento tão fugaz, a professora universitária e estudiosa de literatura, Luzia A. Berloff Tofalini, em *Silêncios e Literatura: construções de sentido em Jerusalém*, destaca que “o silêncio é a fonte originária de toda a comunicação” (Tofalini, 2020, p. 48). Ao reconhecer o silêncio como a fonte original da comunicação, Tofalini desafia a noção convencional de que a comunicação começa apenas quando as palavras são faladas ou escritas. Em vez disso, ela nos convida a considerar o silêncio como um componente fundamental e dinâmico da interação humana cujo significado e importância vão além de sua aparente falta de expressão. A estudiosa afirma ainda que “todas as situações de comunicação se encontram permeadas por silêncios” (Tofalini, 2020, p. 50).

Logo, o silêncio se faz presente em todas as interações humanas, nos espaços físicos e nos contextos culturais. Essa ubiquidade do silêncio significa que ele pode ser explorado e compreendido a partir de uma variedade de perspectivas e disciplinas. Não se limita apenas ao estudo da linguagem ou da comunicação, mas também pode ser investigado por meio das lentes da psicologia, da sociologia, da antropologia, da filosofia, da literatura e de muitas outras áreas do conhecimento.

Na obra *No limiar do silêncio e da letra: traços da autoria em Clarice Lispector*, a psicanalista Maria Lucia Homem chama a nossa atenção, por exemplo, para a relação entre silêncio e literatura. Em suas palavras, “a própria literatura é estruturalmente presença e ausência, letra e espaço, categorias que forjam palavras, palavras que, por sua vez, forjam frases e assim sucessivamente” (Homem, 2012, p. 34). Ou seja, na visão de Maria Lucia Homem, a literatura é um campo fértil para explorar o papel do silêncio na construção de significado. Ela entende que o texto literário não é apenas sobre as palavras escritas, mas



também sobre o que não é dito explicitamente, sobre os espaços entre as palavras e os significados subjacentes que podem ser sugeridos pelo silêncio.

Com efeito, há uma quantidade infinita de silêncios e uma quantidade infinda de oportunidades de entrelaçamento entre eles. Assim, cientes da dificuldade para abarcar todas as formas de silêncio, neste estudo, elegemos explorar, nas narrativas literária e cinematográfica de *A hora da estrela*, o silêncio fundador e a política do silêncio, que compreende o silêncio constitutivo e o silêncio local (a censura), conceituados por Eni Orlandi.

Entre artes: os silêncios de *A hora da estrela*

A hora da estrela é uma obra repleta de silêncios significativos, tanto na versão literária, de Clarice Lispector, quanto na versão cinematográfica, de Suzana Amaral. Mas como é possível apreendê-los e atribuir sentidos a eles? Em *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*, Eni P. Orlandi contribui significativamente para chegarmos a um denominador comum nessa questão. Ao buscar dar ao silêncio o seu lugar de direito, refutando a posição secundária e a ideia de silêncio como excrescência, como o resto da linguagem, Orlandi distingue em seu estudo duas formas de silêncio: o fundador e a política do silêncio (silêncio constitutivo e silêncio local).

A primeira delas, designada de “**silêncio fundador**, é aquele que existe nas palavras, que significa o não-dito e que dá espaço de recuo significante, produzindo as condições para significar” (Orlandi, 2007, p. 24, grifo nosso). Ou seja, essa espécie de silêncio “não é ausência de sons ou de palavras. Trata-se do *silêncio fundador*, ou fundante, princípio de toda significação” (Orlandi, 2007, p. 68).

Para alcançar os silêncios fundadores, em *A hora da estrela*, é necessário observarmos os momentos em que o texto ou o filme sugerem algo sem explicitá-lo completamente. Isso pode incluir pausas significativas na narrativa, expressões faciais dos personagens, cenários vazios ou qualquer outro elemento que transmita um sentido mais profundo além das palavras ou imagens explícitas. Afinal, “[...] o silêncio não está apenas ‘entre’ as palavras. Ele as atravessa. Acontecimento essencial da significação, ele é matéria significante por excelência” (Orlandi, 2007, p. 69).



Nesse sentido, do título até o último fonema narrativo (literário ou fílmico), o silêncio fundante, de Eni Orlandi, garante a significação e a mobilidade de sentidos em *A hora da estrela*. Se voltarmos nossa atenção para os silêncios que atravessam o título das narrativas veremos que ele é altamente sugestivo e carrega em si múltiplos significados.

A princípio, o título pode sugerir um momento em que todos os sonhos da personagem se realizam ou, ainda, ser interpretado como um momento crucial na vida de alguém, um momento de decisão ou de destino. Nesse contexto, o título pode sugerir que a história de Macabéa é um ponto de virada importante em sua vida, um momento em que seu destino é determinado ou revelado.

O título pode ser apreendido também como metáfora da vida efêmera, afinal, uma estrela, mesmo sendo um objeto celeste grandioso e luminoso, tem uma existência efêmera no cosmos. Ela brilha intensamente por um período, mas eventualmente se apaga. Esse aspecto efêmero da estrela pode ser associado à vida humana, sugerindo a ideia de que a existência de Macabéa, a protagonista da obra, é breve e passageira, mas, ainda assim, significativa.

Além disso, em algumas culturas ou tradições, as estrelas são associadas a símbolos de orientação espiritual, iluminação ou transcendência. Nesse sentido, o título pode evocar uma jornada espiritual ou uma busca por significado na vida de Macabéa. Ou, ainda, pode sugerir uma conexão entre a vida cotidiana de Macabéa e o vasto universo ao seu redor, enfatizando a pequenez do ser humano em comparação com o cosmos.

Frente ao exposto, podemos perceber que, enquanto as palavras tendem a apresentar sentidos de forma mais direta e explícita, o silêncio opera de maneira mais sutil e indireta. Nas palavras de Orlandi (2007, p. 37), “o silêncio não é transparente e ele atua na passagem (des-vão) entre pensamento-palavra-e-coisa”.

Nesse contexto, o papel do receptor se torna ainda mais crucial. Isso, porque a sua mundividência e a sua compreensão do contexto cultural, social e situacional desempenham um papel fundamental na decodificação e na interpretação desses sinais sutis, permitindo-lhe compreender mais plenamente a mensagem transmitida. Afinal, conforme destaca Orlandi (2007, p. 46), “quando se trata do silêncio, nós não temos *marcas* formais, mas *pistas, traços*. É por fissuras, rupturas, falhas, que ele se mostra fugazmente” (Orlandi, 2007, p. 46).



Em ambas as narrativas, os silêncios se manifestam constantemente nesses hiatos, nas pausas, nos momentos de hesitação e nos espaços não preenchidos pelo discurso ou pela ação dos personagens. Essas lacunas oferecem pistas sobre as experiências internas e os conflitos das personagens, especialmente a protagonista Macabéa.

Na obra literária há, por exemplo, uma passagem em que o narrador hesita claramente em dar prosseguimento à narração da história, ele alega: “Quanto a mim, estou cansado. Talvez da companhia de Macabéa, Glória, Olímpico. O médico me enjoou com sua cerveja. Tenho que interromper esta história por uns três dias” (Lispector, 2017, p. 96). O trecho citado é um exemplo significativo da presença de silêncio na narrativa e de como esse silêncio se relaciona com a forma pela qual o narrador Rodrigo S.M. se coloca na trama.

A princípio, essa hesitação do narrador em prosseguir com a história reflete a sua própria exaustão emocional com o desenrolar dos eventos e com as personagens que ele criou. Isso demonstra a complexa relação entre o narrador e a sua obra, indicando que ele não é apenas um observador distante, mas alguém profundamente envolvido na história. A sua fala revela que ele sente intensamente o peso da narrativa e das personagens, especialmente de Macabéa, de Glória e de Olímpico.

Além disso, essa pausa intencional cria um momento de suspensão na narrativa, um espaço de reflexão tanto para o narrador quanto para o leitor. Esse silêncio é uma forma de dar ênfase aos eventos que ocorreram até aquele ponto, permitindo que o leitor absorva o que foi narrado e reflita sobre o significado das ações e os destinos das personagens.

Assim como na obra literária os silêncios e as pausas na versão cinematográfica desempenham um papel crucial de transmitir as nuances emocionais e psicológicas das personagens, especialmente da protagonista Macabéa. Vera Follain de Figueiredo (2010), discorrendo acerca da relação entre cinema e literatura postula que o cinema é, cada vez mais, meio de divulgação da literatura, uma vez que promove o deslizamento de textos entre um meio de comunicação e outro. Os inúmeros momentos de silêncio que transpassam a narrativa oferecem ao espectador uma oportunidade para mergulhar mais profundamente na experiência subjetiva de Macabéa, uma personagem, muitas vezes, desconectada do mundo ao seu redor.



Desse modo, nas transições de cenas, os silêncios se fazem eloquentes e significativos. Sobre essa modalidade técnica da narrativa cinematográfica, Van Sijll (2017, p. 144) destaca que “toda transição oferece ao roteirista e ao diretor a oportunidade de transmitir informações da história em virtude de as cenas serem unidas a partir de um corte”. Em outros termos, as pausas, os cortes, os hiatos entre cenas enfatizam momentos emocionais, criam tensão ou suspense, ou até mesmo fornecem um respiro necessário entre cenas mais intensas.

Dentre os muitos cortes que compõem a narrativa cinematográfica *A hora da estrela*, de Suzana Amaral, destacamos o episódio em que Macabéa entrega uma ficha telefônica para Olímpico e pede para que ele ligue apenas uma vez na firma em que ela trabalha, pois o telefone de lá só tocava para a sua coleguinha Glória. Já irritado e aborrecido com o diálogo pouco produtivo entre eles, Olímpico questiona: “Telefonar para quê? Para ouvir suas besteiras” (Amaral, 1985, 56:38’); ingenuamente, Macabéa argumenta: “só pra gente conversar um pouquinho” (Amaral, 1985, 56:40’); mas Olímpico se despede secamente, deixando-a sozinha e sem resposta em cena.

Figura 1 - Cena de Macabéa pede que Olímpico telefone para ela



Fonte: *Print Screen* do filme *A hora da estrela* (2007) de Suzana Amaral.

Logo após esse episódio, outra cena ganha espaço, mas nenhuma dessas personagens está presente. Trata-se de uma ruptura significativa na qual o espectador tende a se questionar: será que Olímpico atenderá ao pedido de Macabéa? Esse espaço de reflexão é ocupado por uma cena em que a personagem Glória visita a cartomante. Ainda que possa parecer um corte abrupto e aleatório, não é. A visita de Glória à cartomante oferece pistas enigmáticas sobre seu futuro, enquanto simultaneamente estabelece uma atmosfera de suspense em relação ao destino de Macabéa e Olímpico.

Vemos que a alternância entre essas cenas aparentemente desconectadas cria uma tensão narrativa e incita o espectador a refletir sobre os desdobramentos da trama. Além



disso, esses cortes contribuem para o caráter fragmentário do texto cinematográfico. No entanto, consideramos que vale destacar que a fragmentação narrativa não é uma característica presente apenas na narrativa fílmica; afinal, um dos traços estéticos marcantes dos textos claricianos é a fragmentação.

Logo, em ambas as narrativas, a fragmentação é uma constante. Sobre esse assunto, Tofalini (2020, p. 16) pondera que “quanto mais fraturas, tanto mais sobressaem os silêncios”. De fato, à medida que uma narrativa se fragmenta, seja através da alternância entre diferentes pontos de vista, da interrupção de sequências temporais ou da ausência de informações claras, os silêncios ganham destaque.

Na obra de arte literária, a fragmentação se revela tanto no campo narrativo como no campo identitário. No que tange à estrutura, inúmeras são as passagens em que interrupções acontecem. Dentre elas, lembremos da cena em que Rodrigo S.M. discorre sobre como iniciará a sua narração:

Tudo isso eu disse tão longamente por medo de ter prometido demais e dar apenas o simples e o pouco. Pois esta história é quase nada. O jeito é começar de repente assim como eu me lanço de repente na água gélida do mar, modo de enfrentar com uma coragem suicida o intenso frio. Vou agora começar pelo meio dizendo que – que ela era incompetente (Lispector, 2017, p. 58).

Esse excerto encapsula uma abordagem narrativa intrigante, iniciando a história de forma abrupta e direta. O uso do discurso direto e a quebra das expectativas de uma introdução convencional contribuem para criar um impacto imediato no leitor. Na verdade, o leitor é impactado constantemente ao longo do romance, inclusive, quando há o rompimento discursivo, ou seja, quando acontece a mudança de assunto, tal como a passagem a seguir ilustra:

A nordestina não acreditava na morte, como eu já disse, pensava que não – pois não é que estava viva? Esquecera os nomes da mãe e do pai, nunca mencionados pela tia. (Com excesso de desenvoltura estou usando a palavra escrita e isso estremece em mim que fico com medo de me afastar da Ordem e cair no abismo povoado de gritos: o Inferno da liberdade. Mas continuarei.)
Continuando.
Todas as madrugadas ligava o rádio emprestado por uma colega de moradia, Maria da Penha, ligava bem baixinho para não acordar as outras [...] (Lispector, 2007, p. 68).

Ao interromper o fluxo da história para fazer uma reflexão pessoal sobre o ato de escrever (processo metalinguístico), há o deslocamento do foco da história para o próprio



narrador, que compartilha os seus pensamentos e as suas preocupações com o leitor. Essa mudança de perspectiva pode ser desconcertante para o leitor, mas também serve para aprofundar a imersão na história, adicionando uma camada de complexidade e metaficção à narrativa.

No que concerne ao plano identitário, encontramos, em *A hora da estrela*, uma personagem toda fraturada. Trata-se da nordestina, Macabéa, que é uma mulher simples, ingênua, vulnerável física e emocionalmente e sem grandes aspirações ou ambições na vida. Dona de uma linguagem simples e, muitas vezes, truncada em virtude da sua falta de educação formal e da dificuldade de se expressar, Macabéa frequentemente é incompreendida pelas outras personagens, inclusive pelo próprio narrador, Rodrigo S.M. Em certa passagem, ao tentar descrevê-la, ele afirma: “[...] ela é virgem e inócua, não faz falta a ninguém” (Lispector, 2017, p. 49). “Como a nordestina, há milhares de moças espalhadas por cortiços, vagas de cama num quarto, atrás de balcões trabalhando até a estafa (Lispector, 2017, p. 49). Só pelos excertos em tela, vemos a personagem ser reduzida ao nada, é um ser incompleto, fragmentado.

Em seu estudo, Menegolla (2003, p. 120) ressalta que é justamente a “fragmentação do ser e da linguagem [que] vai se constituir no pivô da descontinuidade da narrativa”. O ser humano constitui-se como modelo de qualquer arte. Assim, tudo o que se refere a esse sujeito se torna material artístico. Ora, se o seu modelo se mostra fragmentado, necessariamente a arte que o representa também se mostrará fragmentada. É desse modo que a filosofia, estudando conceitos como o bem moral, a verdade, o conhecimento, a realidade, e perscrutando os sentidos dos silêncios que cercam a vida humana (plena de dor) e a morte, pode contribuir para a compreensão dos sentidos dos silêncios literários e cinematográficos arquitetados nos textos. Não gratuitamente, “*A hora da estrela* é um romance de estrutura complexa, um emaranhado de vários fios e fábulas entrelaçados construídos pelo texto”, conforme afirma Maria Lucia Homem (2012, p. 109).

No texto fílmico, essa descontinuidade e esse estilhaçamento são percebidos em muitas circunstâncias. Para transmitir essa mensagem, a diretora utiliza técnicas cinematográficas, como enquadramentos e jogos de luz e sombra, com o objetivo de enfatizar os momentos de fragmentação, dando uma maior profundidade à narrativa. Esses elementos visuais complementam a ausência de diálogo ou de som, criando uma experiência cinematográfica imersiva e reflexiva ao espectador.



No texto de Suzana Amaral, tanto os enquadramentos, quanto o jogo de luz e sombra são linguagens bastante recorrentes e abrigam, evidentemente, muitos sentidos. Quanto à primeira técnica, Deleuze (2018, p. 29) denomina enquadramento “a determinação de um sistema fechado, relativamente fechado, que compreende tudo o que está presente na imagem, cenários, personagens, acessórios”. Cumpre salientar que o enquadramento não apenas define o que é visto, mas também influencia a forma como os elementos presentes na imagem são percebidos e interpretados pelo espectador. Já em relação a segunda técnica, Van Sijll (2017, p. 238) explicita que “a Iluminação de Rembrandt é aquela que cria intencionalmente contrastes entre claro e escuro”, sendo capaz “de conseguir um nível maior de dramaticidade ou um realismo maior”. Trata-se de uma técnica geralmente “reservada para cenas importantes que expressem questões filosóficas fundamentais a respeito do bem e do mal, da vida e da morte” (Van Sijll, 2017, p. 238).

À guisa de exemplo, citamos o episódio em que as mãos de Macabéa são enquadradas e tomam conta da cena:

Figura 2 - As mãos sujas de Macabéa



Fonte: *Print Screen* do filme *A hora da estrela* (2007, 08:20') de Suzana Amaral.

No contexto apresentado, Raimundo, chefe de Macabéa, chama a atenção dela e ameaça demiti-la se ela continuar entregando documentos datilografados sujos e engordurados. Isso coloca Macabéa em uma situação de vulnerabilidade em relação ao seu emprego, pois as suas mãos, que são as responsáveis por produzir esses documentos, estão agora diretamente relacionadas à sua capacidade de manter o emprego. Consequentemente, as mãos, enquadradas na cena, não são uma escolha casual da diretora, mas uma estratégia por se configurar como um elemento significativo para compreender a situação social e precária em que vive a personagem, bem como a luta de Macabéa para conservar seu emprego.



Depois de o foco recair sobre as mãos da personagem há um corte na narrativa e a cena que se segue vem acompanhada do jogo de luz e sombra ou, no dizer de Van Sijll (2017, p. 238), da “iluminação de Rembrandt”. Macabéa dirige-se até o banheiro para lavar as mãos, mas, ao chegar lá, se depara com um espelho. O espelho é um objeto bastante simbólico e envolve muitos silêncios, remetendo mormente para o interior do ser humano (Bachelard *apud* Ferreira, 2013). Ou seja, esse símbolo, muitas vezes, reflete não apenas a imagem externa, mas também a interioridade e os conflitos pessoais. Nesse sentido, ele representa uma espécie de portal para a introspecção, no qual Macabéa é confrontada com a sua própria essência, com as suas falhas, seus desejos e seus anseios.

Ademais, a trilha musical, que acompanha essa mesma cena, composta por sons e pausas, possui um ritmo lento e forte capaz de levar o espectador a mergulhar mais fundo na experiência emocional de Macabéa. De fato, conforme descreve o filósofo argentino Santiago Kovadloff (2003, p. 68) em *O Silêncio Primordial*:

A música oferece ao homem um espelho onde, ao se contemplar, pode reconhecer-se invisível. Este reconhecimento equivale ao do tempo concebido como núcleo da existência. Ver-se invisível é sentir-se passar, saber-se criatura, aceitar-se como demanda insaciável de fundamento. [...] a música, articulando melodicamente o sentimento do tempo que nos constitui, possibilita nossa transfiguração central: a daqueles que, sendo mortais, conseguem refundar o valor de sua existência através da assunção criadora de sua condição mortal. Estranha, maravilhosa faculdade do espírito: fazer do mistério inevitável uma realidade audível.

Na cena em questão, a personagem Macabéa parece encontrar-se consigo mesma pela primeira vez. Tudo isso pode ser apreendido através da lente do espelho e da música.

Figura 3 - Macabéa diante do espelho



Fonte: *Print Screen* do filme *A hora da estrela* (2007, 08:54') de Suzana Amaral.

O momento de encontro com seu reflexo no espelho é, portanto, uma cena rica em significados, destacando a trajetória de autodescoberta de Macabéa, bem como a sua busca



por compreensão sobre si em meio à sua existência isolada e confusa. Esse encontro pode representar um ponto de virada em sua jornada, no qual ela confronta a sua própria imagem e começa a refletir sobre a sua identidade e o seu lugar no mundo.

Outro traço que delinea a fragmentação da identidade dessa personagem diz respeito ao seu nome. Este parece não ser muito importante e nem significativo, haja vista que só aparece no texto literário pela primeira vez no episódio em que ela encontra com o nordestino, Olímpico:

- E, se me permite, qual é mesmo a sua graça?
- Macabéa.
- Maca -- o quê?
- Béa, foi ela obrigada a completar.
- Me desculpe mas até parece doença, doença de pele.
- Eu também acho esquisito mas minha mãe botou ele por promessa a Nossa Senhora da Boa Morte se vingasse, até um ano de idade eu não era chamada não tinha nome, eu preferia continuar a nunca ser chamada em vez de ter um nome que ninguém tem mas parece que deu certo – parou um instante retomando o fôlego perdido e acrescentou desanimada e com pudor – pois como o senhor vê eu vinguei... pois é... (Lispector, 2017, p. 73).

Sabemos que o nome é uma das primeiras maneiras pelas quais um sujeito é reconhecido e identificado em sociedade e pode influenciar a sua autoestima e autopercepção. Consequentemente, se alguém sente que o seu nome é estranho, ou fora do comum, isso pode levá-lo a se sentir excluído ou diferente dos outros. É exatamente assim que Macabéa afirma se sentir no trecho em questão: esquisita. Quiçá seja essa a razão de o narrador protelar chamá-la pelo nome, adotando, por um bom tempo, termos como “a nordestina”, “a jovem”, “uma moça” ao se referir a ela no romance.

Diferentemente, no filme, o nome Macabéa aparece logo nas primeiras cenas. Entretanto, cumpre observarmos que, também no filme, ela continua sendo um ser marginalizado. Basta lembrarmos que a cena que abre a película traz à tona a imagem de um gato e não de Macabéa. Ela aparece em segundo plano.

A escolha do narrador por focar no gato em vez de Macabéa no início da narrativa pode ser interpretada à luz do conceito de “silêncio constitutivo” proposto por Eni Orlandi. Segundo essa estudiosa, o silêncio constitutivo “nos indica que para dizer é preciso não-dizer (uma palavra apaga necessariamente as ‘outras’ palavras” (Orlandi, 2007, p. 24). Esse conceito sugere que, ao escolher dizer algo, inevitavelmente, estamos



optando por não dizer outras coisas, e essa escolha pode ser significativa para a construção dos sentidos. Tratamos aqui do silêncio do apagamento.

No contexto da narrativa, o narrador opta por não começar com Macabéa, que é a protagonista da história e iniciar com o gato. Esse silêncio em relação à personagem poderia ser lido como uma forma de destacar a importância do gato na trama. Ocorre que, ao longo do filme atestamos que a escolha pelo gato, absolutamente desimportante como personagem, aponta para a marginalização e até mesmo para a zoomorfização da personagem principal, Macabéa, pois ela é ainda menos importante do que o animal, o gato.-Assim, o filme começa pelo gato que, sendo desimportante, é mais considerado que a moça, invertendo os sinais e indicando algo sobre Macabéa que não tem lugar na narrativa, nem na realidade que ela refrata. O seu lugar é um lugar subalterno, mesmo sendo ela a protagonista. Essa estratégia é uma das marcas da literatura de Lispector. Trata-se de colocar a própria categoria de personagem protagonista em xeque. O que acontece, também, na adaptação feita pela diretora do filme.

Ademais, a presença do gato na cena inicial da narrativa cinematográfica pode indicar uma série de significados subjacentes. Por exemplo, o gato pode representar aspectos simbólicos que são relevantes para a história, como independência, mistério ou até mesmo a dualidade entre domesticidade e selvageria. Entretanto, é importante reconhecermos que essa escolha também implica silenciar outras possibilidades de início da narrativa, como começar diretamente com Macabéa. Essa decisão pode suscitar questionamentos sobre os motivos por trás dessa escolha, instigando o espectador a refletir sobre as razões narrativas, simbólicas ou estilísticas, que levaram o narrador a optar pelo gato iniciando a narrativa em vez de Macabéa.

Tofalini (2023) pontua que o silêncio constitutivo percorre constantemente ambas as narrativas: a literária e a fílmica. Nas palavras da estudiosa (Tofalini, 2023, p. 109):

Cada palavra escrita poderia ser outra que foi silenciada. [...] Cada escolha de discurso, de campo, de plano, de montagem, de close, de angulação, de enquadramento, de som, de música, de cor, de léxico, de sequência, de cortes etc., suprime outras tantas possibilidades.

Essa reflexão ressalta como cada decisão tomada durante o processo de criação de uma narrativa implica na exclusão de diversas outras possibilidades. O silêncio, nesse



contexto, não se restringe apenas à ausência de som, mas também representa as escolhas não feitas, as vozes não ouvidas e as histórias não contadas.

E por falar em vozes não ouvidas e oprimidas, embora Macabéa seja a personagem protagonista, notamos que ela é retratada como uma figura frágil e quase invisível perante a sociedade nos dois textos. Ao longo das narrativas, percebemos que ela raramente expressa seus pensamentos ou sentimentos em voz alta e, quando tenta fazê-lo, é frequentemente ignorada ou menosprezada pelas outras personagens. Afinal, por diversas vezes, não é compreendida ou é mal interpretada.

É nesse contexto que o silêncio local (censura), tratado por Eni Orlandi, faz morada. Nas palavras de Orlandi (2003 p. 74), o silêncio local “é a manifestação mais visível dessa política: a interdição do dizer”. Sobre essa espécie de silêncio, no qual se dá o silenciamento tanto de forma imposta quanto proposta, Tofalini (2023, p. 112) avalia que

O calar-se de Macabéa não pode ser relacionado à livre vontade de não falar, porque o fato de não ter o que dizer, não dependia dela, mas de uma educação que não recebera, de um convívio social do qual fora sempre excluída, de conhecimentos que lhe foram negados, da xenofobia que sofria.

O excerto revela que ao contrário de uma decisão voluntária de permanecer em silêncio, o mutismo de Macabéa é uma consequência da falta de oportunidades, educação e inclusão social que ela experimenta ao longo de sua vida. A sua incapacidade de se expressar não é apenas uma questão de personalidade, mas sim uma manifestação das desigualdades estruturais e das injustiças sociais que permeiam a sociedade modelizada tanto por Clarice Lispector quanto por Suzana Amaral.

Considerações finais

É realmente bastante espinhoso se dispor a analisar de forma comparativa duas obras tão presentes no universo acadêmico. A primeira impressão é de que não há nada de novo a ser dito sobre elas. Entretanto, nosso estudo buscou, em primeiro lugar, contradizer essa visão, pois, quando o assunto é arte, precisamos ter sempre em mente o que o poeta e crítico americano Ezra Pound (1970) registra, isto é, que a “literatura é novidade que permanece novidade” (POUND, 1970, p. 33). Logo, a possibilidade de leitura de uma obra é inesgotável, cabendo sempre ao leitor o papel de construir os sentidos mais



variados e críveis de uma obra. Nessa empreitada, é fundamental que o leitor acesse seus ‘horizontes de expectativa’ para realizar uma interpretação mais profícua do texto. Assim, “Se o escritor tem a prerrogativa de fazer emergir palavras do silêncio, e vice-versa, ao leitor é concedido o privilégio da sondagem, da compreensão e da interpretação dos sentidos construídos na composição, fazendo, assim, parte ativa da realização da obra (Tofalini, 2020, p. 97).

Ademais, a abordagem das obras com vistas às formas do silêncio, sem dúvida, ampliou ainda mais as vias para a construção de sentidos de ambas. Afinal, conforme pontua Menegolla (2003, p. 49), referenciando Le Bot, “se os sentidos e as palavras não estivessem limitados pelo silêncio, o sentido das palavras já há muito teria dito tudo o que se pode dizer”. Em outros termos, o silêncio age como um potencializador de sentidos das palavras, ao mesmo tempo em que também significa por si só.

Em *A hora da estrela*, tanto de Clarice Lispector, quanto na adaptação cinematográfica de Suzana Amaral, o silêncio explora de forma perspicaz temas profundos e complexos, como a busca por sentido na vida, a busca pela identidade, a marginalidade, a fome, a falta de instrução etc. Ele permite que o leitor ou espectador se aproxime das nuances emocionais e psicológicas das personagens, destacando o poder expressivo desses momentos de quietude. Portanto, o silêncio nos convida a refletir não apenas sobre o que é dito, mas também sobre aquilo que se deixa de dizer, o não dito, revelando camadas mais profundas de significado e complexidade. No caso de *Macabéa*, “ela falava, sim, mas era extremamente muda” (Lispector, 2017, p. 62). Isso porque, de acordo com Waldman (1983, p. 63) “quando a linguagem silencia, a pausa potencializa todos os significados possíveis”.

Referências

BRITO, João Batista de. Literatura, cinema, adaptação. **GRAPHOS**: Revista da Pós-graduação em Letras da UFPB. v. 1, n. 2, 1996.

DELEUZE, Gilles. **Cinema 1 - A imagem em movimento**. Tradução Stella Senra. São Paulo: Editora 34, 2018.

FERREIRA, Agripina E. A. **Dicionário de imagens, símbolos, mitos, termos e conceitos bachelardianos**. Londrina: Eduel, 2013.



FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. **Narrativas migrantes**: literatura, roteiro e cinema. Rio de Janeiro: 7Letras, 2010.

HOMEM, Maria Lúcia. **No limiar do silêncio e da letra**: Traços da autoria em Clarice Lispector. São Paulo: Boitempo: Edusp: Fapesp, 2012.

KOVADLOFF, Santiago. **O silêncio primordial**. Tradução: Eric Nepomuceno. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.

LE BRETON, David. **Do silêncio**. Tradução: Luís M. Couceiro Feio. Lisboa: Instituto Piaget, 1999.

MENEGOLLA, Ione M. **A linguagem do silêncio**. São Paulo: Hucitec, 2003.

ORLANDI, Eni Puccineli. **As formas do silêncio**: no movimento dos sentidos. Campinas: Unicamp, 2007.

POUND, Ezra. **A B C da literatura**. Tradução: Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1970.

TOFALINI, Luzia A. Berloff. Literatura e cinema: silêncios em *A hora da estrela*. In: **Cinema é Arte**: abordagens e aprendizagens-CINEATRO [recurso eletrônico]. I FERREIRA, Beatriz Pazini. Mossoró, RN: Edições UERN; FAPERN, 2023.

TOFALINI, Luzia A. Berloff. **Silêncios e Literatura**: construções de sentido em *Jerusalém*. Maringá: Eduem, 2020.

VAN SIJLL, Jennifer. **Narrativa cinematográfica**: contando histórias com imagens em movimento: as 100 convenções mais importantes do mundo do cinema que todo cineasta precisa conhecer. Tradução Fernando Santos. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2017.

WALDMAN, Berta. **Clarice Lispector**: a paixão segundo C.L. São Paulo: Brasiliense, 1983.

YAMAKAWA, Ibrahim Alisson. **Aprender a rezar na era da técnica**: as formas do silêncio e os silêncios das formas. 2017. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Estadual de Maringá, Maringá, 2017. Disponível em: https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=5807000. Acesso em: 20 fev. 2024.

