

**DA NOVELA CLARICEANA À REDE TELEVISIVA:  
A ADAPTAÇÃO DE A HORA DA ESTRELA EM CENA ABERTA  
FROM CLARICE LISPECTOR'S NOVEL TO THE TV NETWORK:  
THE ADAPTATION OF A HORA DA ESTRELA IN CENA ABERTA**

Camila Chernichiarro de Abreu CORRÊA<sup>1</sup>

**RESUMO:** Esse ensaio discutirá os contornos estéticos da adaptação d'*A hora da estrela*, de Clarice Lispector, no programa televisivo *Cena Aberta*, criado por Arraes, Furtado e Casé em 2003. O objetivo é refletir como a arte literária é transposta para a televisão e como a representação popular se dá no ambiente comercial do maior veículo de comunicação de massa do Brasil.

**PALAVRAS-CHAVE:** adaptação; televisão; literatura brasileira; Clarice Lispector.

**ABSTRACT:** This essay will discuss the aesthetic shapes of *Open Scene*, a television adaptation – created by Arraes, Furtado and Casé, in 2013 – from *The hour of the star*, by Clarice Lispector. The aim is to reflect on how the literary art is transposed to television and on how the popular representation happens in the commercial environment of the greatest mass communication vehicle in Brazil.

**KEYWORDS:** adaptation; television; Brazilian literature; Clarice Lispector.

O diálogo entre literatura e cinema sempre foi muito fecundo na vida cultural brasileira. Vários contos e romances já foram adaptados para os telões de todo país. Com a universalização da televisão em meados dos anos de 1970, o novo meio de comunicação e veículo de entretenimento, fixou-se com programas populares, tais como as telenovelas, os programas de auditório e os telejornais. As obras literárias, distantes do grande público pela histórica defasagem educacional de um país marcado pelo atraso colonial e periférico, surgem de forma discreta e difusa no meio televisivo.

---

<sup>1</sup> Mestranda em Literatura pelo Departamento de Teorias Literárias e Literaturas, do Instituto de Letras da Universidade de Brasília – UnB; *Campus* Universitário Darcy Ribeiro, Brasília/DF, 70910-900 – Brasil; E-mail: camila.chernic@gmail.com.

As tentativas de introdução do texto literário na televisão foram muitas vezes vistas com desconfiança, principalmente, por parte dos responsáveis pelas programações dos canais comerciais abertos. Acusada de hermética e incompatível com o gosto popular, a literatura aparece na rede ambientada no cenário gratuito da indústria cultural.

O fato de se fazer adaptações de grandes obras em novelas, minisséries ou seriados aparece positivamente como meio de divulgação do texto traduzido em imagem, alcançando, teoricamente, assim novos leitores. No entanto, é importante perceber como ocorrem as adaptações dessas obras, de maneira a captar o que a forma estética/ideológica empregada acarreta no desenvolvimento crítico ou no processo reificador da massa telespectadora.

Esse artigo pretende, portanto, compreender esse processo de transfiguração da arte literária em meio televisivo e imagético: como aquela impregnada de crítica ao mundo administrado se reinventa na TV comercial.

O *corpus* selecionado para essa desafiadora análise foi a série *Cena aberta*, exibida na programação especial de fim de ano da TV Globo no ano de 2003. Dividido em quatro episódios, o programa foi desenvolvido por Guel Arraes, Jorge Furtado e Regina Casé, com roteiro dos cineastas e apresentação da atriz global, que também atua e assina a direção da série. Esta foi resultado de uma parceria entre a Rede Globo e a Casa de Cinema de Porto Alegre, produtora de um dos cineastas em questão.

No ar sempre às terças-feiras, às 23h, após *Casseta & Planeta*, *Cena aberta* adaptou obras literárias e, ao mesmo tempo, fez uma espécie de *making-of* da adaptação. O objetivo dos realizadores era contar uma história de ficção e revelar simultaneamente o processo de produção da mesma, misturando-a com o documentário. Cenas dos bastidores televisivos, de ensaios, de testes dos atores e do trabalho de pesquisa são intercaladas com a narrativa ficcional que junta pessoas anônimas com atores consagrados. A proposta era diferente dos demais formatos da teledramaturgia brasileira pela mistura entre realidade documental e ficção narrativa, numa busca incessante pela a interação da equipe entre si, com o texto e com o grande público.

As obras escolhidas pelos roteiristas foram: a novela *A hora da estrela*, de Clarice Lispector; o conto *Negro Bonifácio*, de Simões Lopes Neto; *As três palavras divinas*, de Leon Tolstói; e *Folhetim*, baseado em *Ópera de sabão*, de Marcos Rey. Histórias curtas

foram selecionadas para serem gravadas em poucas cenas. A presente análise se concentrará no episódio de estreia de *Cena aberta* que conta a trajetória de Macabéia, protagonista da novela clariceana, publicada em 1977.

### **A transfiguração semiótica: linguagem literária e linguagem visual-televisiva**

A adaptação de um meio semiótico a outro não se configura como uma cópia do texto de origem, pois no momento da transformação a nova obra adquire autonomia, independência. Mantendo-se a relação com sua gênese, o material artístico final conserva características e motivações específicas, pois

ao decodificar uma informação dada em uma linguagem e codificá-la através de um outro sistema semiótico, torna-se necessário modificá-la, pois todo sistema semiótico é caracterizado por qualidades e restrições próprias, e nenhum conteúdo existe independentemente do meio que o incorpora. (DINIZ, 1999, p.32-3).

Segundo Haroldo de Campos (1976), adaptação deve ser entendida como tradução, ou seja, transformação, transposição criativa do original. Traduzir seria um ato de recriação, de diálogo fecundo com o texto de partida o qual se pretende adaptar. A reprodução exata, dita fidedigna, torna-se a-histórica, pois desconsidera o contexto sócio-cultural de ambas as obras e ignora a intertextualidade dialógica e orgânica da tradição artística, seja ela local ou universal.

Sendo recriação, a transfiguração semiótica é também uma leitura crítica da obra de origem. A equipe que se propõe realizar uma adaptação assume primeiramente o papel do leitor, ou seja, aquela de construir sentido ao texto, não se esquecendo de seu vínculo intrínseco com o momento histórico de produção e, conseqüentemente, do momento de recepção da nova versão.

Quando se pensa a transposição de uma novela literária em programa televisivo, como se propõe este artigo, tem-se clareza de que haverá mudanças inevitáveis no rearranjo visual originário do meio linguístico. Aquele especificado na televisão, meio de

comunicação de massa, abarca características de diferentes artes tal como o cinema e o teatro.

A adaptação de obras literárias para o cinema e, posteriormente, para a televisão – meios que privilegiam a linha narrativa – também não se tem feito sem conflitos. Sendo os meios de comunicação encarados, em geral, apenas como indústria, muitos veem esse processo como um mecanismo de facilitação para o grande público, em detrimento da qualidade propriamente estética da obra original.

Inspirada muito mais na rádio do que no teatro ou do cinema, a TV feita no Brasil consolida-se até o final da década de 60 seguindo um modelo comercial. Segundo Bucci (2000), este tem como única finalidade a venda; o indicador de qualidade de um programa é fomentado pelo consumo. Diferentemente de outros formatos televisivos do mundo como o do Reino Unido, cujo modelo adotado desde o princípio era público, “a ideia de uma programação de nível elevado [na telinha brasileira] sucumbe diante dos interesses comerciais” (BUCCI, 2000, p.95). Assim, gestada por outro meio de comunicação de massa, a rádio, e não pela arte visual produzida no país, a televisão nacional confirma-se como o mais importante instrumento da indústria cultural brasileira, longe de um comprometimento estético/político desarticulado pela preocupação financeira.

A Rede Globo aparece nesse cenário propondo inovações técnicas e estabelecendo o “Padrão Globo de Qualidade” que seria o conjunto de regras, implícitas e explícitas, que norteiam as atividades da emissora. Através de um acordo com a empresa americana *Time-Life*, forma-se um modelo ideológico e técnico rigoroso de fazer televisão no Brasil, que se expande como formato almejado por todas as emissoras comerciais concorrentes.

O estudo das especificidades da linguagem televisiva é um campo recente e ainda em formação. A psicanalista Maria Rita Kehl (1991) propõe uma analogia entre a linguagem da televisão e a linguagem dos sonhos pela forma imaginária e inconsciente com que aquela representa a nossa relação com o real. O mundo onírico é regido pelo princípio do prazer na lógica de satisfação do desejo, do gozo constante, assim para a lei do inconsciente “não existe negação, contradição, não existe fim nem morte, não existe noção de impossibilidade ou de absurdo” (KEHL, 1991, p.64).

O discurso televisivo constrói-se na criação de um código que é regido “pelas leis do imaginário, do sonho, do espelho e do narcisismo” (KEHL, 1991, p.68). A forma imaginária e também totalitária, por exigir a satisfação incondicional do desejo, deixando de revelar ao telespectador que ela própria é produto das relações humanas e advém de experiências e disputas coletivas. Essa lei do imaginário geralmente é regida por valores transcendentais e imutáveis, não permitindo assim transgressões. A linguagem literária, por sua vez, manifesta-se seguindo outra lei. O símbolo arbitrário e humanamente construído prevalece sobre o imaginário inabalável, individualmente desvinculado do ambiente social.

O programa *Cena Aberta* tenta inverter a lógica condicionada pelo próprio formato-TV, quando propõe revelar ao telespectador os mecanismos humanos de feitura da série. Todavia o distanciamento da coisa narrada surge numa espécie de flerte administrado pela estrutura do programa, posto que a narrativa televisiva articula ficção e suposta explicitação dos bastidores, que é planejado minuciosamente mesmo nos momentos em que há aparente liberdade para improvisações. A tentativa desfetichizante é resgatada – sem sucesso como se verá a seguir – pois está no seio da novela de Lispector, narrativa constantemente questionada e interrompida pelo narrador Rodrigo SM, que transfere o foco narrativo para o próprio ato de se contar uma história na sua (im)possibilidade.

### **A narrativa literária de Lispector**

*A hora da estrela*, de Clarice Lispector, subverte a padrão narrativo tradicional, incorporando-o como questionamento. A narrativa clássica, dita balzaquiana, segue uma sequência objetivamente apreensível e bem estruturada na precisão do caráter e do destino de suas personagens. Os acontecimentos são ajustados na unidade da história narrada e o tema da obra torna-se a ação única e fundamental da mesma. O narrador onisciente ausenta-se para moldar o enredo de forma objetiva e distanciada.

Rodrigo SM, autor-narrador-personagem da novela de Lispector, compromete-se a não “lagrimejar piegas” – por ser um escritor do sexo masculino – e a basear o resultado da ação narrativa na “minha transfiguração em outrem e minha materialização

enfim em objeto” (LISPECTOR, 1999, p.20). Há uma promessa inicial de que ação será tradicional, objetivamente estruturada com o seu devido afastamento por parte do foco narrativo, para assim dar conta da história de Macabéa, datilógrafa alagoana, órfã criada pela tia e imigrada para o Rio de Janeiro.

Entretanto, a narrativa não se completa como se preconiza. A história da nordestina é adiada nervosamente por Rodrigo SM que acaba por “começar pelo meio dizendo – que ela [Macabéa] era incompetente” (idem, p.24). A novela estrutura-se de maneira aparentemente truncada e inconstante ocasionado pelas inúmeras interrupções e reflexões do narrador. Ao passo que este tenta dar consistência ao seu enredo, a dificuldade e a angústia de sua tarefa – contar a vida de uma moça pobre que “não sabia que ela era o que era como um cachorro não sabe que é cachorro” (idem, p.27) – se adensam e desembocam no abismo sociocultural brasileiro entre o intelectual/artista e o povo alijado do processo modernizador.

Dessa maneira, a complexidade da narrativa clariceana arma-se na impossibilidade de narração, devido à quebra consciente da ação por parte do narrador que se depara com os impasses constitutivos da representação de Macabéa, o outro de classe. O diálogo entre as camadas sociais brasileiras parece não mais possível, a relação entre elas estabelece-se apenas através da inserção inescapável na indústria cultural – tanto pelo viés de Macabéa que escuta diariamente a Rádio Relógio, meio de comunicação que transmite informações desconexas, quanto por Rodrigo S.M. que deseja *il gran finale* para sua heroína e que recebe “o patrocínio do refrigerante mais popular do mundo” (idem, p.23).

Clarice Lispector, com a criação de seu autor-personagem, entrelaça no desenvolvimento da narrativa a fábula – o que se conta – à trama – como se conta. Ao desnudar os processos composicionais, ficção e realidade se embaralham, visto que “a história é verdadeira embora inventada” (idem, p.12). O texto desenvolve-se de forma espiral com rodeios metalinguísticos numa convergência do tempo da narração e do tempo da narrativa, pois os fatos da vida de Macabéa são contados conforme vão surgindo no seio da narrativa e no tino do narrador, sem preocupação cronológica, tão pouco unitária.

A escritora em seu derradeiro livro pode “não estar compondo a obra, mas descompondo-a, na medida em que desvela seu percurso criador” (RODRIGUES SILVA, 1992). Esse movimento de desestruturação da narrativa clássica e também do romance modernista brasileiro rotinizado é proposital e encaminha o debate de até que ponto a criação literária altera efetivamente a ação política.

*A hora da estrela* não é história de uma ação e sim da ausência dela. São três narrativas que se intercalam: a) a de Rodrigo S.M., narrador que conta a história de “uns sete personagens e eu sou um dos mais importantes deles, é claro” (LISPECTOR, 1999, p.13); b) a trajetória de Macabéa – infância, chegada ao RJ, moradia, emprego e relação com Olímpio e Glória; c) e a história da própria literatura que “se autoquestiona, problematiza a representação literária, debate-se contra os seus próprios limites” (BASTOS, 2002, p.142).

### **Novela literária transposta em narrativa televisiva**

O programa *Cena aberta* da TV Globo, dirigido por Guel Arraes e Jorge Furtado, faz uma releitura da novela claricena propondo a seleção de uma atriz para o papel de Macabéa. Com o intuito de achar a pessoa ideal, a equipe de produção chama “um monte de moças de mais ou menos 19 anos, nordestinas ou pelo menos com cara de nordestinas, bem franzinas” (ARRAES & FURTADO, 2003) a um estúdio no RJ para um possível teste. Este se constitui a base da série que tem como apresentadora Regina Casé que incorpora também a função de diretora da equipe e atriz na representação da cartomante e de Glória, colega de trabalho de Macabéa. Olímpico de Jesus, namorado desta, é interpretado pelo ator Wagner Moura.

As características literárias de *A hora da estrela* de alternar o enredo de Macabéa com as inquietações miméticas de Rodrigo SM de criação e representação, são incorporadas na narrativa audiovisual, que revela os mecanismos de produção televisiva ao mesmo tempo em que a cena teatral se desenvolve. Essa opção estética poderia remeter a uma apropriação do distanciamento brechtiano.

Brecht formula o teatro narrativo ou dialético cujo ator se distancia do seu papel e revela os artifícios teatrais por traz da cena. Com intuito artístico anti-ilusionista, o

público percebe “o caráter construído das figuras e, por extensão, do caráter construído da realidade que elas imitam e interpretam” (SCHWARZ, 1999, p.98). Abandona-se assim o caráter ilusório e anestésico da realidade humana conceituada no teatro aristotélico como eterna e imutável. O ator não mais procura vivenciar a personagem em carne e osso numa identificação profunda, mas sim busca o equilíbrio entre uma representação justa em primeira pessoa que preestabeleça em seguida uma distância em relação ao *eu* encenado, desfazendo o funcionamento do ficcional, que é tão social e mutável quanto o real. A cena deve representar o mundo no seu caráter transformável e utiliza-se da metanarração, do modo de se contar a história, para estabelecer conexões. A articulação distanciada da ação teatral aponta para uma mudança da consciência histórica na vida e na arte. O teatro é construto humano, assim como a forma social, ambos suscetíveis à alteração.

O intuito político e estético brechtiano direcionava-se para a tomada de consciência das classes populares, que se aproximariam da arte visando seu potencial emancipatório. Os contornos estéticos da novela de Lispector em seu caráter metalinguístico com foco no modo de destamar a própria história recuperam noções desse procedimento no âmbito romanesco. Deste modo, não é por acaso que os realizadores de *Cena aberta*, adaptação d’*A hora da estrela*, optaram por se aproximar dessa tendência narrativa, constituindo uma espécie de *making-off* das cenas.

Na ambiente televisivo, o distanciamento é apropriado na figura de Regina Casé que ora dirige e coordenada a cena, ora encena a personagem de Glória. Há uma apropriação do legado brechtiano, mas que é estruturalmente esvaziado por perder a força produtiva do teatro dialético na diluição do cômico gratuito, desprovido da intenção política libertadora. Se esta não é mais a mesma, o intuito estético altera-se, passando a ser uma atualização sem contradição – como se verá a seguir. A referência a Brecht é a primeira estratégia prevista no intuito de moldar um espaço popular na televisão brasileira, de uma arte feita para e pelo povo.

A adaptação televisiva é estruturada em dois blocos segundo o roteiro, identificação quase exata com a divisão de páginas da novela cujo miolo é o encontro de Macabéa e Olímpico, cena de transição de um bloco a outro. No entanto, o que marca a



separação em dois blocos é a escolha da moça que encenará a heroína, fato entorno do qual a série se orienta.

O programa inicia-se com a cena final da novela, a ida à cartomante que desencadeia o atropelamento e morte de Macabéa. A porta da casa da cartomante (Regina Casé) abre-se e a câmera inquieta, sempre no ponto de vista da visitante que não se revela, segue a anfitriã pelos cômodos até a mesa de trabalho. Esta fala sem parar olhando diretamente para a câmera/público/Macabéa-oculta. A trilha sonora colabora para dar o clima de suspense e mistério, de algo que se está para revelar.

Em todo o primeiro bloco esse clima prevalece, pois há várias moças (sete são pré-selecionadas) que tentam representar a protagonista em testes de atuação – modo de feitura da história. Apenas no segundo bloco, com a resolução de todos os atores, é que as encenações, enredo da história contada, tomam maior espaço no programa.

Diversas fontes são incorporadas à série que mistura basicamente três planos e cenários distintos que se alternam: a) o plano dos procedimentos televisivos – o estúdio onde há uma roda de discussão sobre o livro com as moças, orquestrado por Casé; e onde se dá os ensaios e a preparação dos atores, também sob a direção da atriz global; b) o plano documental – em que há depoimentos das nordestinas sobre temas vinculados à vida de Macabéa, como a chegada ao RJ, demissão, namoro etc; c) o plano ficcional – encenação teatral, o enredo, a história da personagem, realizada em cenários diversificados, como escritório, bar, banco da praça, parque, casa de Macabéa e da cartomante.

A fusão de ficção, processo criativo e realidade documental efetiva-se para dar conta da complexidade estética d'*A hora da estrela*. Esta convergência não aparece apenas nos planos isolados, mas invade as partes constitutivas do programa. Os depoimentos, por exemplo, são meio documentais meio encenados, pois alternam entre trechos do livro e respostas espontâneas vivenciadas pelas Macabéas 'reais':

Moça 1: “Tristeza é coisa de rico, pra quem pode, pra quem não tem o que fazer” (LISPECTOR, 1999, p.61) – resposta prevista no roteiro;

Moça 2: “Eu não sou feliz porque eu não estou na minha terra, acho que se eu tivesse lá, eu era mais feliz” – resposta espontânea;

Moça 3: “Agora eu sou, mas já passei uma época da minha vida que foi assim muito triste” – resposta espontânea.

Essa junção inusitada e pouco perceptível para quem não conhece a narrativa clariceana ou não tem acesso ao roteiro parece querer insinuar que o mundo real pode legitimar o literário e vice-versa, já que Rodrigo SM insiste que “como a nordestinas, há milhares de moças espalhadas por cortiços, vagas de cama num quarto, atrás de balcões trabalhando até a estafa” (LISPECTOR, 1999, p.14).

As possibilidades exploradas do metalinguístico à entrevista, passando pela representação, fazem do programa uma mescla interessante em que a presença física e útil do texto de origem é valorizada – inovação para o gênero de adaptação televisiva. Todavia o meio semiótico receptivo não se ausenta: “Os depoimentos das meninas distanciaram a adaptação do jogo meramente literário, levando-o de volta às cercanias da TV” (SEREZA, 2003).

Contudo a televisão aproveita a figura do personagem-narrador-autor, Rodrigo SM, aspecto fundamental da narrativa literária esquecida na adaptação cinematográfica de Suzana Amaral, argumentado em Mousinho (2008). Ele reconfigura-se na presença de Regina Casé em todas as cenas e planos. Ela aparentemente domina, ordena e direciona o programa assim como Rodrigo. Ambos são na verdade seres forjados pela criação artística, este por Lispector e aquela por Arraes e Furtado.

Desconstrói-se por meio dos dois a narrativa literária e televisiva, mostrando os procedimentos arquitetados por trás da máquina de escrever ou das câmeras. Rodrigo conta sobre o modo e o tipo de narrativa que faz:

O que se segue é apenas uma tentativa de reproduzir três páginas que escrevi e que a minha cozinheira, vendo-as soltas jogou no lixo para o meu desespero. (...) Nem de longe consegui igualar a tentativa de repetição artificial do que originalmente eu escrevi sobre o encontro com o seu futuro namorado. É com humildade que contarei a história da história (LISPECTOR, 1999, p. 42).

(Escrevo com o mínimo parco enfeitando-o com púrpura, joias e esplendor. É assim que se escreve? Não, não é acumulando e sim desnudando. Mas tenho medo da nudez, pois ela é a palavra final) (LISPECTOR, 1999, p.82).

Casé, por sua vez, aponta a cena atrás de si [no caso o atropelamento de Macabéa] e relata a realidade criada:

Morreu mesmo, quer dizer aqui ninguém morreu porque isso aqui é um boneco, né? É porque a gente ainda não escolheu a pessoa que vai fazer esse papel da Macabéa, quando a gente escolher aí ela vai morrer mesmo, não a pessoa, você está entendendo? Vai morrer o personagem Macabéa, porque esse personagem morre no final desse livro *A hora da estrela*, da Clarice Lispector, que é o que a gente está adaptando agora para virar um programa de TV. AÇÃO! (ARRAES & FURTADO, 2003).

A comparação entre os dois narradores, em formatos e linguagens diferentes, pode ser fecunda. Há uma grande desproporção de intenções nos trechos acima: no caso de Rodrigo, há uma reflexão sobre o processo de escrever, como trabalho, elaboração; no caso de Casé, há certa infantilização no tom didático com que ela se dirige ao telespectador, com propósito de esclarecer diferenças elementares entre atriz e personagens. A suposta naturalidade dos passos a serem tomados, presente no tom didático da atriz-personagem é parte de um esforço de espetacularizar o bastidor com a falsa impressão de desnudamento dele, já que o *making-off* está previsto no roteiro, integrando-se à farsa.

Outra característica marcante na relação entre SM e Casé seria a tentativa de aproximação com a personagem popular – segunda estratégia forjada de fazer da TV um ambiente democrático do povo. O autor de Lispector, para escrever o livro, deseja se “por no nível da nordestina” (LISPECTOR, 1999, p.19). Há um fascínio pela moça, distante socialmente, que o habita: “vivo com ela” (idem, p.21); “só eu a vejo encantadora. Só eu, seu autor, a amo. Sofro por ela” (idem, p.27). Da empatia nasce o desgosto – “ela me incomoda tanto que fiquei oco” (idem, p.26) – que se torna aos poucos desprezo – “cadela vadia” (idem, p.18).

A relação do intelectual escritor com Macabéa é intrínseca na literatura, “ela me grudou na pele qual melado pegajoso ou lama negra” (idem, p.21). Não é possível a existência de um sem o outro. Rodrigo percebe que para que ele possa escrever e usufruir

da arte, exercer o trabalho livre artístico, é necessário o existir e o penar das camadas populares, representadas pela nordestina. A consciência dilacerada do escritor produz a culpa: “a história de Macabéa tem que sair senão eu estouro” (idem, p.47). Há uma afinidade contraditoriamente forçada e cruel entre os dois: “mas por que trato dessa moça quando o que mais desejo é trigo puramente maduro e ouro no estio?” (idem, p.25). Necessidade e obrigação misturam-se à crueldade e à *saída discreta pela porta dos fundos*.

Regina Casé, célebre pela sua popularidade e humildade junto a todas as classes sociais, é considerada a apresentadora das multidões. A atriz global, não por acaso escolhida, assume a postura de Rodrigo SM, na tentativa de se aproximar das moças, pretensas atrizes para o papel de Macabéa no programa televisivo. As cenas de estúdio, dirigidas por Casé, são feitas numa roda de discussão, arquitetada para dar a impressão de uma conversa em que todas (a apresentadora e as nordestinas) estariam no mesmo nível de importância. Além da criação espacial do programa tentar igualar atriz consagrada e pessoas anônimas, a postura ideológica tenta se direcionar no mesmo caminho.

O debate em roda inicia-se com questões sobre o que é ser nordestina, aspectos físicos dos nascidos na região. Casé então começa a comparar o porte físico de atrizes famosas com as características das moças presentes. Assim, ao ser igualada aos nordestinos, a apresentadora assusta-se inicialmente, mas depois confirma o parentesco que a une às moças:

A Xuxa não tem a menor cara de nordestina, nem Angélica, nem Carolina Dieckmann? Tem alguma artista com cara de nordestina? Eu? [risos] Que isso? Que que é esse [risos] aí? Eu pareço nordestina? (...) é porque hoje em dia em sou conhecida, mas eu continuo igual com cara de pobre, mão de pobre, pé de pobre, entendeu? É que meu avô veio de pau de arara mesmo, veio de Belo Jardim de Pernambuco, perto de Caruaru. (ARRAES & FURTADO, 2003).

A intenção é quebrar a barreira social que as separam, mesmo que para isso seja preciso dizer hipocritamente que uma das atrizes mais ricas da TV tem cara de pobre, como todas as participantes do programa (faxineiras e donas-de-casa).

Casé mostra-se atenciosa em relação ao outro de classe: “fiquei com as meninas, conversando e tudo, interessadíssima, pensando em tudo que elas podiam trazer” (idem, 2003). Utiliza-se de uma linguagem didática e coloquial assim como se pretende (e não cumpre) SM na novela: “nada leio para não contaminar com luxos a simplicidade da minha linguagem” (LISPECTOR, 1999, p.23).

Outro fator que contribui para essa aparente inserção das moças humildes no universo da dramaturgia televisiva é a convivência delas com o galã de cinema, Wagner Moura. Tenta-se a junção de classes sociais distintas, de um diálogo pela ‘arte’ teatral. No entanto, a impossibilidade estrutural é evidente. Casé, dirigindo o ensaio de uma das moças que contracena com Moura, percebe o assombro paralisante da anônima diante do ator profissional: “Vendo você assim com tanta vergonha, você fica encantada com ele, quando você olha pra cara dele. Vocês já se conhecem? Wagner, Michele”. A apresentação da diretora não é suficiente, o abismo existente transcende a cena.

No primeiro bloco do programa, as moças do povo parecem tomar a telinha, numa espécie de democracia televisiva e literária. A TV mostra-se como o lugar de oportunidades igualitárias, visto que todas podem interpretar a protagonista do livro adaptado: “a gente quer contar essa história todo mundo junto, eu de Macabéa, vocês de Macabéa, mesmo que a gente precise de alguém pra ficar mais tempo, decorar o texto e tal, todo mundo já é um pouco a Macabéa”, diz Casé. As moças se revezam nas cenas, uma dá continuidade ao ato da outra. A câmera é generosa focando algo, ela abre o plano e revela a nova atriz-Macabéa.

O objetivo inicial é construir o programa com a participação efetiva das Macabéas, tiradas na vida real. Todas discutem e montam em conjunto o figurino de Glória. Mesmo guiadas por Casé, há um acordo prévio das escolhas: “Todo mundo concorda que decote é uma coisa que a Glória tem?”.

Todavia, essa idealização social de harmonia e união das classes desfaz-se na transição para o segundo bloco. A realidade brasileira impõe-se objetivamente diante da equipe de realizadores que não previam no roteiro a mudança inesperada na segunda parte do programa, assim como Rodrigo SM não deseja a morte de Macabéa no fim, se desculpando, explica-se: “não pude evitá-la, a gente aceita tudo porque já beijou a parede” (LISPECTOR, 1999, p.86).

Arraes, Furtado e Casé tiveram que lidar com o problema, não sem resistência. Na cena do encontro de Macabéa e Olímpico, rodada num bar no RJ, Regina Casé anuncia a necessidade da escolha de apenas uma atriz para o papel da protagonista: “vamos ter que ficar com uma Macabéa só, para representar todas as outras que existem”, diz a apresentadora. Antes de desfazer o suspense de quem será selecionada, mostra-se um trecho da entrevista de Clarice Lispector, concedida à TV Cultura em 1977, ano de publicação d’*A hora da estrela*. A escritora é resgatada para explicar um pouco sobre a origem da narração e da sua personagem: “é a história de uma inocência pisada, de uma miséria anônima”, conta Lispector.

Desta maneira, revela-se contraditoriamente a moça escolhida: uma atriz carioca profissional, que se apresentou nos estúdios da TV Globo, disfarçada de nordestina. O constrangimento e o incômodo confuso de Regina Casé são notórios no momento em que esta conversa com a selecionada, Ana Paula Bouzas – cena improvisada de transição para o segundo bloco da série:

Eu não gostei da ideia da gente estar fazendo um teste, a gente não estar procurando uma atriz, porque a maioria não é atriz e a gente estava procurando mesmo uma Macabéa. Na verdade você convenceu como Macabéa, independente de ser atriz, mas precisava alguém que pudesse fazer, interpretar e que fosse atriz mesmo. (ARRAES & FURTADO, 2003).

A contradição do discurso é nítida. O que se buscava de fato? Uma Macabéa real ou alguém que pudesse atuar como atriz profissional? O suposto projeto inicial de ter uma moça nordestina saída do anonimato da vida carioca para interpretar a protagonista clariceana nas telinhas da rede Globo esmoreceu-se diante da impossibilidade do cenário social brasileiro, que se sobressaiu no processo de construção do programa. Os realizadores, diante do impasse estrutural, admitiram essa defasagem histórica ao não escolher uma daquelas mulheres reais. A arte da encenação os exigiu alguém da mesma estirpe social dos atores profissionais, que conseguisse lidar com a palavra e o corpo de forma crítica, e não uma pessoa que “errava demais na datilografia” (LISPECTOR, 1999, p.25). A divisão social dissimulada em empatia de classe transfere-se da novela literária

para a TV, decretando a separação prevista por SM: “Há os que têm. E há os que não têm. É muito simples: a(s) moça(s) não tinha(m). Não tinha(m) o quê? É apenas isso mesmo: não tinha(m)” (idem, p.25).

O confronto e o questionamento do discurso literário transfigurados em discurso visual apontam para uma camada da sociedade à qual a representação artística ainda é alheia. A Macabéa real não pode se representar, depende do crivo de uma classe abastada que a possibilite. Isso se dá por causa da impossibilidade do mundo objetivo em que essas pessoas não tomaram frente e não se emanciparam. Problema cujos impasses são discutidos pelo autor clariceano em 1977 e que se arrastam até 2003, num outro veículo supostamente feito e aprovado popularmente – a TV, meio de comunicação de massa. No entanto, esta não tem espaço para o povo, apenas molda-se este espaço [no primeiro bloco] que não se concretiza efetivamente [na escolha da atriz profissional]. As histórias “de uma inocência pisada, de uma miséria anônima”, dito por Lispector, continuam a existir se atualizando perversamente pela tentativa de mascarar o conflito real de classe, numa alegoria exaltada da emancipação popular via televisão.

A atriz selecionada parece ter consciência do que estava acontecendo no momento da escolha. Ao ser perguntada sobre o que as outras moças teriam contribuído na formação da personagem, Ana Paula Bouzas responde visivelmente tocada pelo “ar de se desculpar por ocupar espaço” (LISPECTOR, 1999, p.27) de uma das moças, a dona-de-casa, Ana Lúcia:

Eu estou muito pensando numa pessoa, numa delas que pra mim ficou bem forte. Ela me emocionada muito [pausa e lágrimas]. É a Ana Lúcia. Ela tem um olhar muito doce e muito sofrido. Eu acho que eu não conseguiria reproduzir aquele olhar, mas eu acho que como eu me sensibilizei eu já absorvi um pouco dela. Ela ficou uma imagem forte pra mim. (ARRAES & FURTADO, 2003).

Os atores e os realizadores sabiam o que estavam fazendo. Ana Lúcia era a Macabéa perfeita, real, em carne e osso. Porém as condições objetivas e o meio televisivo industrial que incorporou a novela não os permitiram alterar o quadro estabelecido a partir do segundo bloco da série. A promessa da cena ‘aberta’ não se cumpre: “O maior

recado prometido por *Cena Aberta*, de que ser ator não é trabalho para super-heróis, não foi dado. Na hora de interpretar mesmo, só atores profissionais tiveram vez” (TEIXEIRA, 2003).

Para iniciar a segunda parte, há um corte brusco entre o diálogo de Casé e Bouzas sobre Ana Lúcia. Passa-se diretamente a uma cena gravada na chuva encenada por Wagner Moura, Olímpico, e Bouzas, no papel definitivo de Macabéa. O impasse estrutural do programa discutido na transição das partes é esquecido. Agora apenas atores profissionais (Casé, Moura e Bouzas) em ensaio e em cena. Todavia, as moças não são de todo excluídas, continuam a aparecer nos depoimentos – com apenas respostas espontâneas nesse momento. As moças são relegadas ao plano documental, reforçando a exclusão histórica que elas vivenciam no plano da arte e da representação. O testemunho faz com que elas tenham o direito ao grito documentado, estático, colado à realidade, não ao grito via arte, representativo e emancipador, do qual Lispector relata a ausência em seu livro.

### **O conforto na TV**

A televisão comercial, como já foi dito, tem interesses mais financeiros que estéticos. *Cena Aberta* foi uma série-teste de quatro episódios cortada, sem explicações claras, para o ano seguinte. Ela consegue inovar na linguagem televisiva habitual, devido à mistura de planos e à desconstrução do próprio fazer artístico, no entanto, não foge de aspectos formais da televisão global, baseada nas restrições do “Padrão Globo de Qualidade”. Geralmente problemas são neutralizados para uma maior aceitação do público, acostumado historicamente a soluções simplificadas.

Apesar dos avanços formais da adaptação visual d’*A hora da estrela*, duas cenas relevantes subestimam o telespectador brasileiro fazendo o programa conservar aspectos tradicionais da televisão reificadora que “oferece uma resposta sempre mais tranquilizadora” (KEHL, 1991, p.63) e lógica da vida. Os dois episódios em questão invertem os acontecimentos literários, não com propósito de melhor traduzir a obra no seu tempo e no seu meio semiótico novo, mas com motivações próprias da televisão compromissada com a aceitação apática e fetichizadora do público.



A primeira cena remete à reação de Macabéa diante da despedida inesperada de Olímpico, que a troca pela colega de trabalho, Glória. No livro, a nordestina perturbada reage estranhamente: “Na hora que Olímpico lhe dera o fora, a reação dela (explosão) veio de repente inesperada: pôs-se sem mais nem menos a rir. Ria por não ter se lembrado de chorar. Surpreendido, Olímpico, sem entender, deu algumas gargalhadas. Ficaram rindo os dois” (LISPECTOR, 1999, p.61).

Essa reação inabitual da protagonista é um sintoma da ausência de uma vida subjetiva complexa, esmagada pela indústria cultural de massa. Macabéa não sabia o que era o choro nem a tristeza, esta era, segundo S.M. “coisa de rico, era pra quem podia, para quem não tinha o que fazer. Tristeza era luxo” (idem, p.61).

Como transfigurar essa cena para a TV sem causar choque ou estranheza excessiva, afinal como alguém perde o namorado e ri em seguida? Impossível. O programa utiliza-se deste trecho para realizar o clímax dramático da história. A namorada traída, incorporada pela atriz Bouzas, chora compulsivamente no banco da praça, revelando enorme sofrimento e compaixão pela perda. O abalo emocional é reforçado pelo *close* nas moças dos depoimentos que choram, todas com olhos avermelhados.

Do riso inesperado e completamente fora dos padrões que poderia despertar nos telespectadores o questionamento, a dúvida e a desconfiança passa-se ao choro tradicional do melodrama tecnicolor. É a imposição deste sobre o poder de distanciamento do real que a forma do romance impunha ao material, havendo assim uma neutralização do conteúdo pela forma adotada pelo programa de TV, ou melhor, pela opção adotada formalmente.

A outra cena refere-se ao final feliz proposto por Arraes e Furtado, que parece perder a essência clariceana. O final de Macabéa e, conseqüentemente, do livro inicia o programa: “Se bem que como a gente já contou esse final no início, quem sabe a gente não pode acabar ali no meio, numa hora mais alegre”, diz Regina Casé diante do atropelamento desvelado como técnica de filmagem com bonecos e dublês.

Essa sugestão inicial é incorporada ao final da série em que a porta da casa da cartomante se abre e vê-se imediatamente a atriz que representa Macabéa, diferentemente da cena do início. A câmera posiciona-se em outro ângulo, como se revelasse finalmente o que estava suspenso anteriormente. A cena do tarô ocorre rapidamente apenas para

relembrar o que já foi mostrado. A voz *off* de Casé como cartomante continua na saída de Macabéa, momento em que esta desconsertada ao ver o gringo do seu destino, pisa na rua e o carro que a atropelaria surge. Antes que de fato o acidente aconteça, o plano abre e aparece a diretora Regina Casé, rodeada do maquinário cinematográfico, dizendo: “CORTA! Vai pra lá Aninha [atriz Ana Paula Bouzas], rápido o dublê”.

Desfaz-se assim a cena teatral e o *making-off* toma lugar. Porém, Ana (como atriz) senta-se na cadeira de filmagem, surge Wagner Moura, transfigurado em Olímpico, e chama-a para dar uma volta. Ela aceita, agora já metamorfoseada em Macabéa novamente, e diz: “Eu sabia que você ia voltar, a cartomante me disse, ela não mente nunca”. Essa cena ocorre paralela à filmagem do atropelamento e aos berros da diretora Casé, no mesmo enquadramento. Ator e personagem confundem-se assim como realidade e ficção. Conserva-se o final clariceano, desvelado como criação humana, de um lado da tela e do outro inventa-se um término alegre e reconfortante para o telespectador.

Essa resolução parece ficar em cima do muro, indecisa. Não quer ceder completamente aos fetiches televisivos, nem pode abrir mão deles. A criação na TV está encurralada: ou se faz concessões e acredita-se que “o telespectador não tem discernimento, é emocional e intelectualmente imaturo, necessita ser protegido da realidade e, para tanto, a saída é mantê-lo preso a crenças tradicionais e imutáveis” (BUCCI, 2000, p.89) que é a prometida felicidade hollywoodiana e burguesa, com o aval da figura mítica, a cartomante, do casamento e do dinheiro, visto que Macabéa irá se casar com Olímpico, futuro deputado; ou mantém-se o compromisso artístico de transfigurar a realidade para visualizá-la em suas contradições.

A desgraça do fato de que a “vida come a vida” (LISPECTOR, 1999, p.85) é o presente de Macabéa, a morte é o seu destino, é a única hora em que é percebida pelos demais: “Algumas pessoas brotaram no beco não se sabe de onde e haviam se agrupado em torno de Macabéa sem nada fazer assim como antes pessoas nada haviam feito por ela, só que agora pelo menos a espriavam, o que lhe davam uma existência” (idem, p.81).

A protagonista é apenas percebida por ter virado espetáculo público, na hora da morte teve a sua hora de estrela. Rodrigo SM não faz concessões, capta a realidade objetiva brasileira na sua figuração: “Eu ainda poderia voltar atrás em retorno aos minutos passados e recomeçar com alegria no ponto em que Macabéa estava de pé na

calçada – mas não depende de mim dizer que o homem alourado e estrangeiro a olhasse” (idem, p.80).

O final tranquilizador de Arraes e Furtado soa artificial e nada realista, já que, quanto ao presente, futuro clariceano, o destino de Macabéas só será diferente daquele de 1977 no mundo ainda mais dominado pelo fetiche da mercadoria e do capital que é a indústria televisiva, criadora de ilusões e sonhos.

### **Considerações finais**

Sendo recriação d’*A hora da estrela* de Clarice Lispector, *Cena aberta* transforma o meio literário de Rodrigo SM e de Macabéa no ambiente visual da televisão brasileira, na tentativa de dar uma resposta atual para o texto de origem. A intenção do programa flerta, cinicamente, dada às impossibilidades concretas de efetivação, com o projeto nacional-popular da década de 1960 de socialização dos meios de produção das linguagens artísticas, visando a construção de uma imagem popular do país e seus dilemas, construída pelo, com e para o povo, visando a transformação das estruturas arcaicas do país e a consolidação da nação.

A obra televisiva, à revelia de suas intenções estéticas, marca a contundente separação de classes e a impossibilidade efetiva da representação popular nos veículos comerciais da indústria cultural brasileira. Reconfigurando o narrador-autor de Lispector quanto ao seu posicionamento dialético diante do outro de classe, Regina Casé, transfigurada em SM, simplifica a relação, pois apenas nutre empatia e não conflito. Todavia a macroestrutura da série abarca o outro ponto da dialética quando descarta as personagens anônimas do povo da cena, na escolha de uma atriz profissional para o papel de Macabéa.

**Referências**

- ARRAES, Guel & FURTADO Jorge. **Roteiro de Cena aberta: A hora da estrela**. Porto Alegre: Casa de Cinema de Porto Alegre, 2003. Disponível em: <<http://www.casacinepoa.com.br/port/roteiros/horaestr.txt>>.
- BASTOS, Hermenegildo. **O custo e o preço do desleixo: trabalho e produção n'A hora da estrela**. Disponível em Revista brasileira de literatura comparada, n.6. Rio de Janeiro: Abralic, 2002.
- BUCCI, Eugênio (Org.). **A TV aos 50: criticando a televisão brasileira no seu cinquentário**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2000.
- CAMPOS, Haroldo de. **Metalinguagem**. São Paulo: Cultrix, 1976.
- DINIZ, Thais Flores Nogueira. **Literatura e Cinema: da semiótica à tradução**. Ouro Preto: Editora UFOP, 1999.
- KEHL, Maria Rita. Imaginar e pensar. In: NOVAES, Adauto (Org.). **Rede imaginária: televisão e democracia**. São Paulo: Companhia das Letras, Secretaria Municipal de Cultura, 1991.
- LISPECTOR, Clarice. **A hora da estrela**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- MOUSINHO, Luiz Antonio. **A Cena Aberta: mimeses, literatura, ficção audiovisual**. In: Intermedias, ano 4, no 8, 2008. Disponível em <[intermedias.com/txt/ed9/acena.pdf](http://intermedias.com/txt/ed9/acena.pdf)>.
- RODRIGUES DA SILVA, Rosana. **Clarice Lispector, Rodrigo SM e Macabéa: no limiar da ficção**. Brasília: Revista Cerrados/POSLIT, Vol.1, N.1, 1992. Disponível em <<http://www.telunb.com.br/revistacerrados/index.php/revistacerrados/article/view/20>>.
- SEREZA, Haroldo. **Cena Aberta**. Estado de São Paulo, 20/11/2003. Disponível em <<http://www.casacinepoa.com.br/osfilmes/realiza%C3%A7%C3%A3o/s%C3%A9ries-de-tv/cena-aberta/hora-da-estrela>>.
- TEIXEIRA, Rodrigo. *Estréia de "Cena Aberta" não empolga*. Terra online, 23 de novembro de 2003. Disponível em <<http://noticias.terra.com.br/imprime/0,,OI218311-EI1118,00.html>>.