

ÂNGELA MARIA LESSA DA SILVA

DO TEXTO LITERÁRIO AO FILME: DIALÓGOS INTERSEMIÓTICOS
EM A HORA DA ESTRELA

Maceió
2006

ÂNGELA MARIA LESSA DA SILVA

**DO TEXTO LITERÁRIO AO FILME: DIALÓGOS INTERSEMIÓTICOS
EM A HORA DA ESTRELA**

Trabalho apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Lingüística, da Universidade Federal de Alagoas, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre Literatura em Brasileira.

Orientadora: Prof^a Dr^a Magnólia Rejane Andrade
dos Santos

Co-orientadora: Prof^a Dr^a Vera Lúcia Correia
Romariz de Araújo

UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGÜÍSTICA

Maceió
2006

ÂNGELA MARIA LESSA DA SILVA

DO TEXTO LITERÁRIO AO FILME: DIÁLOGOS INTERSEMIÓTICOS EM A HORA
DA ESTRELA

provado em agosto de 2006

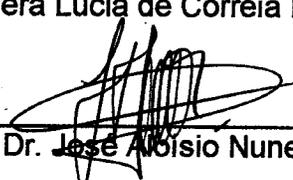
BANCA EXAMINADORA

Professor Dr. Sérgio Arruda de Moura - UENF



Professora Dra. Magnólia Rejane Andrade dos Santos - UFAL

Professora Dra. Vera Lúcia de Correia Romariz de Araújo - UFAL



Professor Dr. José Alcísio Nunes de Lima - UFAL

DEDICATÓRIA

A mim...

Não por vaidade ou soberba, mas, por ser guerreira na batalha a fim de conhecimentos.

AGRADECIMENTOS

- A Deus, principalmente...
- Aos meus pais, Manoel Lessa da Silva e Helena Lessa da Silva, porque me deram as condições necessárias para realização deste trabalho.
- A todos os professores que direta e indiretamente com palavras decisivas e sugestivas apoiaram e orientaram este trabalho.
- Aos amigos que de alguma forma não permitiram que eu desistisse desse caminho próprio.
- Ao Programa de Pós-Graduação Letras e Lingüística - PPGLL desta Universidade Federal de Alagoas - UFAL e ao Colegiado de Curso pela oportunidade e apoio nos momentos críticos desse percurso.
- Ao Departamento de Comunicação (DCO) da Secretaria Executiva de Fazenda por compreender e colaborar com este trabalho.

Basta silenciar para só enxergar, abaixo de todas as
realidades, a única irreduzível, a existência.

Clarice Lispector

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1. ASPECTOS DE UMA TEORIA DA TRADUÇÃO	14
1.1. Antecedentes da Teoria da Tradução	15
1.2. Do Processo Tradutivo Intersemiótico e Adaptação Fílmica	17
1.3. Tradução Intersemiótica	21
1.4. Conceito de Adaptação Fílmica	27
1.5 Movimentos Sígnicos Da Literatura Ao Cinema.....	32
1.5.1 Diálogos do cinema e o papel da montagem	42
2. MOVIMENTOS NARRATIVOS EM A HORA DA ESTRELA	50
2.1. Principais personagens da trama: romance – filme.....	52
2.2. O narrador – Rodrigo S.M.: presenças e ausências.....	59
2.3. Macabéa incorpora Rodrigo S.M. – conflitos e antíteses	66
2.3.1. A invenção da personagem: espelho da escritora.....	67
2.3.2. Ausência de significados nos diálogos da protagonista	69
2.4 Jogos de Intertextualidades e metalinguagens em <i>A Hora da Estrela</i>	72
2.5 Características da obra <i>A Hora da Estrela</i>	76
2.5.1. O romance: o espelho de signos do filme	82
2.5.2. As várias histórias que compõem a narrativa.....	84
2.5.3 Recriação de romance: a adaptação fílmica	86
3. CONEXÕES POÉTICAS E OUTRAS PONTES SÍGNICAS EM A HORA DA ESTRELA	90
3.1. A natureza do signo estético	90
3.2. Epifania em AHE1 e AHE2.....	95

3.2.1. Articulação fílmica	118
3.2.2 As imagens do filme adaptado	119
3.2.3. A Direção Paradoxal.....	121
3.4. A construção estética do objeto fílmico	122
3.5. A dimensão sócio-poética em <i>A Hora da Estrela</i>	135
CONSIDERAÇÕES FINAIS	142
REFERÊNCIAS	146
BIBLIOGRAFIA CONSULTADA	149
ANEXOS	151

RESUMO

Este estudo tem por objetivo realizar uma análise do texto literário *A Hora da Estrela* (1977) e do filme *A Hora da Estrela* (1986), sob o ponto de vista da teoria semiótica e da tradução intersemiótica. Busca-se mostrar que o processo da tradução entre linguagens distintas é possível e abrangente, uma vez que envolve a literatura (como base) e o cinema articulados com diferentes tipos de signos. A partir do estudo da tradução e seus conceitos, discutir-se-á o processo de adaptação do romance para o cinema, de forma a viabilizar o entrecruzamento de linguagens e o trânsito dos signos. Entendemos que as adaptações fílmicas não podem ser consideradas apenas fiéis ou infiéis, mas sim, **recriações** que têm por base matrizes verbais literárias, conforme postula Haroldo de Campos (1980). Com o objetivo de complementar nossa análise teórica e crítica sobre *A Hora da Estrela* - livro e filme, *Do Texto Literário ao filme: diálogos intersemióticos em A Hora da Estrela*, objeto e título desta pesquisa, utilizamos instrumentais teóricos de autores que compartilham nosso percurso de discussão, tais como Júlio Plaza (1987), Eisenstein (2002), Goriée (1993), Benedito Nunes (1989). Esses teóricos possibilitou-nos estudar o texto literário como se pôde a partir de uma releitura poética de Suzana Amaral, que em sua obra dialoga e interpenetra semioticamente a obra de Clarice Lispector atualizando-a na construção da narração cinematográfica e com quais as condições em que se deu esta recriação.

Palavras-chave: Tradução, Literatura, Adaptação Cinematográfica, Semiótica da Literatura.

ABSTRACT

The purpose of this paper is to carry out an analysis of the novel “*A Hora da Estrela*” (1977) and the film “*A Hora da Estrela*” (1986), based on the perspectives of the Semiotics and the Intersemiotics Translation. Theory the study shows that it is possible to involve distinct languages in the process of different kinds of Things. Starting from a study of the translating and its conceptions, we discuss the adaptation process of the novel for the seventh art, so as to interweave of the different languages. The analysis is founded on the idea that adaptations can not be considered as faithful or unfaithful, in fact, they are recreations, transpositions, or transcreations in the words of Haroldo de Campos. The theoretical perspective of the study is based on the work of authors such as Júlio Plaza, Eisenstein, Goriée, Benedito Nunes, in order to provide a richer support to the theoretical and critical analysis of both of literary text and the film, focusing on the intersemiotic dialogues in *A Hora da Estrela*. They were examined in the light of the literary text as a re-reading of Suzana Amaral whose work establishes a dialogue with as well as interpenetrates the work of Clarice Lispector (1977), offering an updated approach to the construction of the cinematographic narrative.

Key words: Translation, Literature, Cinematographic Adaptation, Semiotics of Literature.

INTRODUÇÃO

O exercício acadêmico origina-se, quase sempre, de uma relação dupla: o dever acadêmico formal e, de outra parte, o prazer de pesquisar, cotejar textos e relacionar idéias. Desenvolver um trabalho de pesquisa é como mergulhar em um labirinto. Adentramos o problema através da hipótese, sem possibilidades de saber se é realmente verdadeira, ou qual será a direção correta a seguir ou se o que temos é simplesmente sugestivo. Então, a pesquisa em questão nasce de um processo abduutivo¹, pois a hipótese necessita ser comprovada pela dedução e/ou indução.

Nesta pesquisa, considerando as categorias de primeiridade, secundidade e terceiridade² possíveis de um signo, estabelecemos como premissa a idéia de que Macabéa não seria a mesma personagem no livro e no filme.

Enquanto no livro predomina o caráter especulativo-poético, no filme, ação e reação, obsistência e determinação constroem outra personagem. Formulada a hipótese, ela exigia que fosse testada e aprovada, dentro dos parâmetros científicos da teoria intersemiótica em que a questão está inserida.

Houve, no percurso da pesquisa, algumas dúvidas e revisões dessa hipótese, mas a formulação envolvendo as personagens sempre resistia, e isso foi assim até a análise final do cotejamento do romance literário em si e sua adaptação. Na análise, optamos por uma abordagem intersemiótica, visto que permite conexões

¹ De acordo com C. S. Peirce o processo abduutivo é o “processo de raciocínio responsável pelas idéias novas. Uma abdução é originária quanto ao fato de ser o único tipo de argumento que começa uma nova idéia” (PEIRCE, 1974, p. 30).

² Para construção da Lógica ou Semiótica, Peirce parte da Fenomenologia. Segundo Santaella (2002, p. 07) “entendemos por **fenômeno**, palavra derivada do grego *Phaneron*, tudo aquilo, qualquer coisa, que aparece à percepção e à mente. A fenomenologia tem por função apresentar as categorias formais e universais dos modos como os fenômenos são apreendidos pela mente”. Peirce, para chegar à classificação dos signos, necessitou aprimorar os estudos que o levaram à descoberta de que são três as categorias mais universais e gerais dos fenômenos que denominou como **primeiridade** (emoção), **secundidade** (aqui e agora) e **terceiridade** (lei), a relação triádica dos signos.

diversificadas que vão além da palavra e da imagem, como também possibilita realizar com o texto verbal-literário e o texto sonoro-visual cinematográfico “articulações transtextualizadas de sentido”³ (DINIZ, s/d, p. 09). Portanto, estabeleceu-se um paralelo entre dois sistemas de significação por meio da obra *A Hora da Estrela*, romance de Clarice Lispector (1977), e a obra *A Hora da Estrela*, filme de Suzana Amaral e Alfredo Oroz (1985)⁴.

Então, nosso principal objeto de investigação passou a ser o procedimento do processo intersemiótico em *A Hora da Estrela* e as relações sógnicas existentes entre a Literatura e o Cinema: a identificação dos mecanismos significativos na construção do filme a partir do estudo da narrativa; a caracterização dos personagens no texto literário e na obra fílmica, através do processo de adaptação, observando particularmente a linguagem, planos, ângulos, enquadramentos, movimento das câmeras, seqüências, pontuação fílmica, banda sonora; os estudos comparativos das metáforas presentes em ambas as obras e a análise e caracterização dos personagens em *A Hora da Estrela*.

Para realização do percurso proposto, nossa conduta foi buscar bases conceituais nos estudos de Lúcia Santaella (1995), Roman Jakobson (1970), Júlio Plaza (1987) e Benedito Nunes (1989). Estes autores nos forneceram os

³ Na concepção de Gérard Genette (2005), o termo **transtextualidade** conceitua-se como “tudo o que coloca (um texto) em relação, manifesta ou secreta, com outros textos apresentando-se em cinco diferentes tipos: 1. **Intertextualidade** – presença efetiva de um texto em outro texto. É a copresença entre dois ou vários textos, por exemplo: citação, plágio, alusão. Então, estudar a intertextualidade é analisar os elementos que se realizam dentro do texto (inter); 2. **Paratextualidade**, representada pelo título, subtítulo, prefácio, posfácio, notas marginais, epígrafes, ilustrações... Esse tipo de relações é muito amplo e inclui as notas marginais, as notas de rodapé, as notas finais, advertências, e tanto outros sinais que cercam o texto, como a própria formação da palavra está a indicar; 3. **Metatextualidade** – é a relação de comentário que une um texto a outro texto; 4. **Arquitextualidade** – estabelece uma relação do texto como o estatuto a que pertence, incluídos nela os tipos de discursos, os modos de enunciação, os gêneros literários e outros em que o texto se torna cada texto único; 5. **Hipertextualidade** – toda relação que une um texto (texto B – hipertexto) a outro texto (texto A – hipotexto)”.

⁴ Neste trabalho, optamos pelo uso da sigla AHE1 para todas as referências ao romance de Clarice Lispector dentro do texto, e a utilização da sigla AHE2 para a adaptação cinematográfica do mesmo texto.

fundamentos do processo intersemiótico norteadores da presente pesquisa baseada nos diálogos semióticos em *A Hora da Estrela*. Também recorreremos aos estudos de pesquisadoras como Sonia Maria Lanza (1996) e Telma Maria Vieira (1996), que se detiveram em questões como: a pluralidade e a instigação no texto clariceano e noções de traduzibilidade também pertinentes a esta pesquisa.

Podemos dizer que esta pesquisa nasceu respondendo a algumas indagações que ficaram veladas na monografia de especialização e que necessitavam de respostas. De certa forma, a presente pesquisa é resultado do desdobramento de trabalho monográfico intitulado “Processo de Tradução Intersemiótico em *A Hora da Estrela*,” desenvolvido no curso de Pós-Graduação *Lato Sensu* em Comunicação e Cultura, apresentado na UFAL, em dezembro de 2000. Nele, há um capítulo intitulado *Transcrição da obra literária A Hora da Estrela para o Cinema*, onde iniciamos a discussão a respeito da inter-relação entre o livro e o filme. A partir daí, buscamos apreender o estudo sobre as principais características do texto literário e do código cinematográfico. Trata-se de dois sistemas de significação que serão estudados de forma distinta, com especificidades de linguagens, os quais também dialogam, principalmente no caso das adaptações cinematográficas que têm como referência a matriz literária.

Ao assumirmos o título *Do Texto Literário ao Filme: diálogos intersemióticos em A Hora da Estrela*, estamos assumindo também alguns aspectos da teoria semiótica que permeiam todo nosso arcabouço teórico, bem como outras perspectivas da teoria literária e da teoria do cinema para a compreensão do processo de ação dos signos em AHE1 e AHE2.

Para tanto, procura-se utilizar o entendimento conceitual do processo de transposição sígnica (adaptação do texto verbal ao texto-sonoro-visual). Em outras

palavras, esta dissertação tem como objetivo principal fazer uma leitura comparativa de dois textos narrativos.

Estabelecemos a premissa de que o código narrativo é translingüístico e, como tal, pode-se manifestar em diferentes representações artísticas, tanto verbais como não-verbais. Assim, a partir de aplicação conceitual analítica de base semiótica, verifica-se como se operam a tradução da narrativa de Macabéa do romance ao filme, tema resultante desse movimento criativo intersemiótico e das relações de especificidades entre os dois sistemas de signos.

Nessa medida, o primeiro capítulo procura mostrar os aspectos de uma teoria da tradução, os conceitos de tradução, processo tradutivo, tradução intersemiótica e adaptação cinematográfica. A discussão sobre o estudo da tradução será feita a partir dos conceitos de tradução intersemiótica em Philadelpho Menezes (s/d), Júlio Plaza (op. cit.), e Roman Jakobson (op. cit.). Posteriormente, trataremos dos movimentos sígnicos da literatura ao cinema. Focamos o olhar nas diferenças e aproximações das linguagens literária e cinematográfica. Como se trata de um estudo que envolve dois sistemas narrativos distintos, examinaremos o cinema enquanto suporte adaptativo, formador de um sistema de comunicação contemporâneo, nascido no limiar do século passado, sendo a sua base teórica inicial constituída por autores com formação literária, como, por exemplo, Serguei Eisenstein (2002).

No segundo capítulo discutiremos os movimentos narrativos na adaptação em comparação ao romance, signos que se assemelham e se diferenciam e colocam em ação as idéias da intertextualidade como uma forma de **semiose**⁵ dos

⁵ O termo semiose, que tem origem grega, *Semeiosis*, *semeio* significa signo, e o sufixo *sis* significa ato, ação, atividade ou processo, tem para C.S. Peirce (apud SANTAELLA, 1995, p. 43) o significado de funcionamento do signo, ou seja, ação do signo. “A ação dinâmica, ou ação de força bruta, física ou psíquica, ou tem lugar entre dois sujeitos (tanto reagem igualmente um sobre o outro, ou um é o

objetos sgnicos. Nele abordamos a adaptação fílmica sob o ponto de vista da linguagem criativa, o que a faz aproximar-se ou afastar-se do **prototexto**⁶.

A reflexão sobre a hipótese aflora realmente neste capítulo, quando tratamos da adaptação do livro AHE1 e do filme AHE2. Então, procuramos articular conceitos sobre transposição, re(criação), transmutação, em busca da análise propriamente dita das narrativas, para então entendermos os mecanismos do processo tradutivo. Direcionamos a nossa atenção, sempre que possível, para a narrativa das linguagens (literária e cinematográfica) e suas formas artísticas e estticas.

Por fim, o terceiro capítulo: a análise de AHE2, sem perder de vista o romance. Realizamos uma leitura do signo poético cinematográfico e suas formas de recriação a partir dos blocos narrativos, eixos temáticos, e descrição das cenas/ passagens/ seqüências, para dessa forma evidenciar a linguagem poética em AHE e, conseqüentemente, o trânsito criativo dos signos.

paciente e outro o agente, inteira ou parcialmente) ou de uma forma qualquer resulte de ações similares entre pares. Mas por semiose entendo, pelo contrário, uma ação ou influência que consiste em ou envolve a cooperação de três sujeitos, o signo, o objeto e o interpretante, influência tri-relativa essa que não pode, de forma alguma, ser resolvida em ações entre pares. *Semeiosis*, no período grego ou romano,  época de Cícero já, se bem me recordo, significava a ação de praticamente qualquer espécie de signos; e a minha definição confere a tudo o que assim se comportar a denominação de 'signo'" (id.).

⁶ Entende-se o prototexto como texto original, do qual se cria o metatexto (texto traduzido) no âmbito tradutolgico.

1. ASPECTOS DE UMA TEORIA DA TRADUÇÃO

Esforça-te para ler o que está escrito no lombo das encadernações, mesmo quando sabes que é inútil, porque é uma escrita indecifrável para ti.

Ítalo Calvino

A tradução está localizada no terreno comum das generalizações que cercam os discursos até a asfixia por meio uma série de ciências que tentam dá conta da ciência da tradução.

Em princípio, devemos admitir que a discussão teórica sobre tradução é imensa e bifurcada. Existem variedades de significados para esse termo, visto que há vários tipos de tradução. Tradução envolve interpretação subjetiva e variável no tempo, no espaço e na cultura, ao se situar entre o contexto lingüístico, literário, cultural e histórico. Nesse sentido, um ato de traduzibilidade pode ser considerado como algo efêmero e “inacabado”, sendo suscetível de melhora. Dinda Gorfée (apud OSIMO, 2003) colabora com esta argumentação ao afirmar que “*original works are, often remain over time, authentic, autonomous, unique, and hence essentially irreplaceable entities. A translation, however, lacks the stability of an original work and becomes ossified as a dated text-sign*”⁷.

Isso quer dizer que, nesse sentido, a tradução, segundo Charles Peirce, passa a receber todos os sistemas de signos, os quais estão para saírem do caos para a ordem. Os signos nascem em estado caótico, inesperado ou paradoxal e

⁷ “As obras originais são, e o tempo não modifica isso, entidades autênticas, autônomas, únicas e, portanto, fundamentalmente insubstituíveis. Uma tradução, por outro lado, carece da estabilidade de uma obra original e se fossiliza como um signo-texto datado”. A tradução é de responsabilidade da autora deste trabalho, neste e em todos os demais casos ocorridos ao longo do texto. (GORLÉE apud OSIMO, 2003). Disponível <http://www.logos.it/pls/dictionary/linguistic_resources.cap_1_30?lang=bp> Acesso em 18.07.03.

passam, por meio da tradução, para um estado mais ordenado, previsível e racionalizado.

Desse modo, como conceituar tradução⁸? Charles Sanders Peirce (apud OSIMO, 2003), ao utilizar o termo “tradução”, referia-se à extrapolação do significado das coisas; assim, toda percepção/tradução/interpretação sucessiva é um reconhecimento e, portanto, uma nova interpretação da representação mental.

1.1. ANTECEDENTES DA TEORIA DA TRADUÇÃO

A tradução interlingüística⁹ é um mecanismo antigo, como podemos comprovar através das versões mais antigas da Bíblia Sagrada, que têm expressões em aramaico, partes em hebreu e, no Novo Testamento, um pouco da língua grega.

Durante séculos, a tradução permaneceu marginal, como mais um simples recurso natural pertencente à cultura. Mesmo com Cícero, em seu tempo, dedicando-se exaustivamente em seus escritos ao tema, não houve uma preocupação no campo da teoria da tradução para considerá-la como um estudo específico.

Contudo, a tradução foi utilizada pelas artes e ciências de forma indistinta a partir da retórica, passando pela narratologia, lingüística e outros campos do conhecimento. Até então, não se imaginava que a tradução interlingüística revolucionaria, de forma contundente, outras ciências. Essa disciplina, na

⁸ O termo tradução, conforme o dicionário Aurélio (s/d), significa [Do latim *traductione* “ato ou efeito de conduzir além, de transferir” ato ou efeito de traduzir; obra traduzida; versão. Obra passada de uma língua para outra. Traduzir é transpor de uma para outra língua, interpretar; verter. Naturalmente, Aurélio Buarque de Holanda (s/d) refere-se a um tipo de tradução denominada por Roman Jakobson (Apud PLAZA, 1987) de interlingual, situada no âmbito verbal, ou seja, de uma língua para outra.

⁹ Conforme Dicionário Aurélio, interlingüística é o estudo comparativo das línguas internacionais e universais, tais como o esperanto, o ido e a interlíngua, entre outras.

contemporaneidade, ocupa posição mais abrangente da tradução que se classifica em: **textual, metatextual, intratextual e extratextual**¹⁰.

Os estudos de tradutologia estão centralizados, em sua maioria, na tradução textual, pois é sobre ela que mais se tem escrito. É considerada uma ciência relativamente nova, tendo recebido diferentes designações. Pesquisadores ingleses deram-lhes o nome de *translation studies* ou TS, um termo intraduzível para os idiomas existentes nos cinco continentes, assegurados como objeto de estudos científicos. Por sua vez, os investigadores franceses denominaram-na de *Traductologie*. Antoine Bergman (apud OSIMO, 2003) explicou: “A articulação consciente da experiência da tradução como fenômeno alheio a todos os saberes objetivadores externos a ela (como a lingüística, a literatura comparada ou a poética) é o que denomino *traductologie*.”

Já para os alemães, a preferência foi por outra palavra longa *Übersetzungswissenschaft*, que traduzida é Ciência da Tradução.

Na Itália, chamam-na de *traduttologia, scienza della traduzione* ou *teoria e storia della traduzione*. Esta denominação separa a teoria da prática da tradução, o que revela que o termo está ultrapassado e mantém a base lingüística atrelada à tradução. Os espanhóis e os latinos adotaram-na como tradutologia, estudos de tradução ou ciência da tradução, para análises em estudos com enfoque científico.

¹⁰O estudioso da Universidade de Tartu, Peeter Torop, que herdou a cadeira pontifícia de Jurij Lotman do departamento de Semiótica, escreveu em 1995 um livro intitulado *Total'nyj perevod* [Tradução total]. Torop distingue entre vários tipos de tradução. A tradução textual define-se como “o processo pelo qual um texto se transforma em outro texto”. A tradução metatextual consiste em “um processo pelo qual se transfere um texto não apenas para outro texto; mas para outra cultura. O prefixo meta, do grego *meta*, significa “depois” (e também “com” e “para”). A intertextual é quando um autor assimila material de outros textos de maneira explícita ou implícita, consciente ou inconsciente; o material assimilado é chamado intertexto e se realiza em uma tradução intertextual. A tradução intratextual trata do entrelaçamento da poética do autor entre uma passagem de sua obra e outra (apud OSIMO, 2003, [Tradutologia - primeira, segunda e terceira partes]).

Peeter Torop (apud OSIMO, 2003), aborda duas razões para que a tradução seja considerada total: a primeira é que “tradução” envolve todos os tipos classificatórios; a segunda justificativa de Torop é que os estudos devem considerar as observações realizadas antes da existência da ciência chamada tradutologia e com isso os estudiosos e investigadores da tradução trataram a tradução metodologicamente como um sistema científico e homogêneo.

1.2. DO PROCESSO TRADUTIVO INTERSEMIÓTICO E ADAPTAÇÃO FÍLMICA

A tradução é antes de tudo uma forma.
Para compreendê-la desse modo, é preciso
voltar ao original, já que nele está contida sua lei,
assim como a possibilidade de sua tradução.

Walter Benjamin

Alguns estudiosos, a exemplo da austríaca Dinda Gorlée (op.cit.) utilizando-se da teoria de Charles Sanders Peirce (apud OSIMO, 2003), consagraram muitos de seus esforços às possíveis aplicações teóricas da tradução a partir da semiótica, e chegam a incorporar o termo **semiotradução** para a linguagem científica. Para esses estudiosos se faz necessário compreender a natureza do processo tradutivo. Portanto, o processo de tradução é uma relação complexa entre o texto original e o traduzido. O tradutor que lê (decodifica) o texto que vai traduzir, o faz projetando-o como material mental (processamento do material tal como percebe o tradutor) e, depois, insere tal material em uma estrutura rígida e convencional: o código (a linguagem do texto traduzido).

Esse procedimento torna-se complexo pelo fato de que, muitas vezes, nas opções feitas por uma palavra em lugar de outra, surgem novos contextos culturais,

ao mesmo tempo em que outros são eliminados. Na verdade não existe uma opção “definitiva” no processo tradutivo, porque a evolução do **prototexto**¹¹ em relação ao texto global é ilimitada.

Assim, o texto é uma entidade complexa composta, entre outras coisas, por um sistema de vínculos **intertextuais** (contexto cultural) e **intratextuais** (contexto criativo do autor).

Diante desse quadro fica difícil existir uma equivalência precisa entre signos nos planos lingüístico e cultural. Na sua atividade de projeção o tradutor privilegia certos aspectos do **prototexto** em detrimento de outros que considera de importância secundária. O que sustenta essa atividade de tradução é a “eleição do elemento que se considera mais importante na produção traduzida”, explica Varelij Brjusov (apud OSIMO, 2003). Em outras palavras, o objeto a ser traduzido deve ser analisado com critérios precisos, para focar o componente dominante da obra que está sendo traduzida.

¹¹ Conforme discutimos anteriormente, o prototexto é o texto original de referência. O prefixo Proto – do grego *protos*, significa primeiro e pode ser utilizado para indicar primeiro no tempo ou no espaço.

O texto analisado submete-se à metodologia apropriada para isolar o elemento, a dominante, de forma que fundamente a entidade principal em torno da qual se constrói a identificação do texto. O elemento dominante, segundo Roman Jakobson (apud OSIMO, 2003) é “o componente no qual se enfoca a obra de arte: ou seja, garante a integridade da estrutura. O que distingue a obra literária é, em alguns casos, a função estética do dominante”.

No processo de tradução, o dominante de um texto não deve ser identificado em função da natureza literária ou não literária do **prototexto**. Assim, conforme Torop (apud OSIMO, 2003), devemos nos centrar no complexo entrelaçamento de relações entre o papel do **prototexto** na cultura e língua de origem e o do **metatexto** na cultura e a língua de destino. O autor explica que o modelo teórico do processo tradutivo deve descrever as diversas possibilidades teóricas de tradução.

Assim, o processo de tradução se caracteriza por uma fase de análise (isto é, compreensão de todos os seus aspectos) e outra de síntese (isto é, projeção do **prototexto** para o leitor).

Para Eco (apud OSIMO, 2003), em *The Role of the Reader*, quando criamos um texto, prevemos as reações do leitor, ou seja, a postulação da existência de um leitor-modelo. O autor observa que “*The Model reader is a set of conditions of satisfactory, textually established, that must be satisfied for a text to be fully actualized in its potential contents*”¹².

Eco (apud OSIMO, 2003) nos diz que quanto mais o leitor empírico “X” se distancia do modelo, menos completa será a atualização do conteúdo potencial do texto, ou seja, serão menos completos o desfrute e a compreensão do texto. Essa é a fase de síntese do processo tradutivo.

¹² O leitor-modelo é um jogo de condições satisfatórias, estabelecidas textualmente, que muito satisfaz para um texto ser plenamente atualizado num conteúdo potencial.

O estudo sobre a tradução tem pelo menos duas fases: a fase analítica (quando o dominante da tradução é o interesse pelo autor do prototexto e pelo tradutor) e a fase de síntese (quando o dominante da tradução é o interesse pelo **leitor-modelo** do **metatexto**). Assim é possível que o dominante do **prototexto** e do **metatexto** nem sempre coincidam.

Essas duas fases (analítica e de síntese) não podem orientar o processo tradutivo, pois são denominadas por Toury (apud OSIMO, 2003) de princípios de adequação e aceitabilidade. Uma é a medida que determina o grau de aderência ao prototexto e a segunda é julgada em relação à cultura de destino do **metatexto**: uma tradução exageradamente “adequada” pode ser inaceitável, no sentido de não ser a expressão concreta de seu **leitor-modelo**.

Entendemos que existe a recodificação em processo lingüístico, formal e estilístico, enquanto a transposição é um processo que, no caso do texto literário, implica a compreensão do modelo poético, da estrutura de conteúdo do texto. Os dois processos não são, porém, independentes entre si, estão interrelacionados no plano metodológico, embora no âmbito tradutológico convenha-se considerá-los em separado, para melhor entender suas diferentes funções no contexto do processo tradutivo. Torop (apud OSIMO, 2003) obtém uma **quadripartição** das traduções possíveis e se apressa a estabelecer o que entende por “tradução adequada”, definida como uma tradução na qual a transposição e a recodificação atravessam as fases de análise e síntese conservando a inter-relação peculiar entre os **planos de expressão e conteúdo** de um texto determinado.

A partir desse contexto, ressaltar-se-á a parte conceitual da tradução intersemiótica; os principais tipos de tradução, especificando a fluidez das fronteiras dos suportes artísticos ora tratados (literatura e cinema).

1.3. TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA

Tradução, para Philadelpho Menezes (s/d, p. 01), é "uma palavra que se encontra histórica e culturalmente vinculada ao fenômeno da transposição interlingual".

Nunes Filho¹³ afirma que tradução é "um ato crítico de interpretar, leitura, ação e movimento dos signos". Para Nunes, o processo de tradução intersemiótica acontece quando "há transposição de um código para outro código. Essa passagem de um tipo de signos para outra natureza de signos chama-se **semiose**, ou seja, o trânsito dos signos ou a transformação dos signos". Tanto Menezes (s/d) quanto Nunes Filho estão discorrendo acerca da tradução intersemiótica, ou transmutação, aquele tipo de tradução entre vários códigos lingüísticos e artísticos que consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais.

Conforme Julio Plaza (1987, p. 01), foi Roman Jakobson o primeiro a classificar e definir os tipos de tradução: **a interlingual** (tradução propriamente dita), **a intralingual** (aquela que se dá na mesma língua de origem) e **a intersemiótica** (é aquela que consiste na interpretação de signos verbais em um conjunto de signos não-verbais)¹⁴.

¹³ Nunes Filho em aula, Especialização em Comunicação e Cultura. UFAL/ DECOS,1999. (Informação verbal).

¹⁴ Além dos tipos de tradução já citados, podemos encontrar a Tradução Automática, que tem sido incorporada como recurso na Internet. Tradutores automáticos com capacidade de aquisição lexical. Por exemplo, *Globalink Power Translator* é um *software* de tradução multilíngüe inteligente; *O Delta Translator* é um exemplo de tradutor automático bilíngüe entre a língua inglesa e uma segunda língua. Note-se que com a proliferação da Internet, nos anos 90, esses programas são utilizados de forma exaustiva, pois estão disponíveis gratuitamente na rede mundial de computadores. Os programas desempenham um papel singular na obtenção e disseminação de informação em nível mundial. A utilização automática desses serviços deve ser adotada com cautela, pois essas traduções exigem revisão humana, considerando que a T. A. é forte aliada dos tradutores profissionais (GARRÃO, Milena de Uzes *Tradução Automática ainda um enigma multidisciplinar* (PUC – RIO). Disponível em: http://www.filologia.org.br/vcnlf/anais%20v/civ11_05.htm. Acesso: 18/02/2005.

Plaza explica que artistas pensadores produziram teorias que investigaram a tradução que ultrapassa os limites lingüísticos. Como exemplo desses representantes e precursores citamos Walter Benjamim, Roman Jakobson, Paul Valéry, Ezra Pound, Octavio Paz, Jorge Luis Borges e Haroldo de Campos. Este último, para Plaza, foi o seu mestre introdutor sistemático e rigoroso, contudo de sensibilidade sobre a teoria da “operação tradutora” intra e interlingual do ponto de vista poético. (1987, p. 01).

Em seu livro *Tradução Intersemiótica* (1987), Julio Plaza destaca o papel da teoria semiótica para que se possam abordar questões relativas ao processo de Tradução. Para Haroldo de Campos (1929-2003), a tradução é conceituada de **transcrição** e **transculturação**, como um termo expandido no tempo e projetando na história a idéia práctico-teórica de **transcrição**.

[...] tradução criativa [...] um modo de traduzir que se preocupa eminentemente com a reconstituição da informação estética do original [...] não lhe sendo portanto pertinente o simples escopo didático de servir de auxiliar de leitura desse original. Sua mira é produzir um texto isomórfico em relação à matriz [...], um texto que por seu turno, ambicione afirmar-se como um original autônomo (CAMPOS apud CALDAS, 1976a).

Sendo assim, transcrição é um neologismo traçado por Haroldo de Campos para nomear um tipo de tradução que ultrapassa os limites do significado e propõe a fazer funcionar o próprio processo de significação original num outro texto. Privilegia a leitura crítica, pois será por meio dela que poderão se conduzir estudiosos de literatura à profunda essência do texto artístico, e nos mecanismos mais íntimos.

A análise do Processo de Tradução Intersemiótico em A HE1 e AHE2 resulta em investigar o processo de tradução intersemiótica de um conjunto sógnico

literário (texto literário) para o sistema significante fílmico (texto traduzido/transcrito/ adaptado).

Assim, o presente estudo se baseia no complexo conceito de tradução intersemiótica para observar as relações sígnicas entre a obra *A Hora da Estrela* de Clarice Lispector e o filme de Suzana Amaral e Alfredo Oroz. Trata-se de um olhar específico que repousa sobre outros olhares de diferentes naturezas, tais como: o verbal escrito e o verbal sonoro-visual. Nesta direção torna-se imprescindível assinalarmos o entendimento interessante de Julio Plaza (1987, p. 01), ao afirmar que

A operação tradutora como trânsito criativo de linguagens nada tem a ver com a fidelidade, pois ela cria sua própria verdade e uma relação fortemente tramada entre seus diversos momentos, ou seja, entre passado-presente-futuro, lugar-tempo onde se processa o movimento de transformação de estruturas e eventos.

Sendo assim, na análise do filme e do livro como signos, o objeto é o projeto de Clarice Lispector e o interpretante dinâmico a pesquisa dissertativa, ou seja, o objeto romance que gerou uma cadeia de novos signos, a adaptação cinematográfica. Buscamos verificar em que medida as linguagens se inter cruzam e se articulam, bem como de que forma a obra cinematográfica é determinada pelo texto “original” ou **prototexto**, e como é possível reconhecer o livro no filme (**metatexto**), a partir da relação icônica, indicial e simbólica do sistema literário e cinematográfico.

Tendo como centro de nossa pesquisa a análise de AHE1 e AHE2, a finalidade é, a partir do segundo capítulo, compará-los analiticamente. O percurso em que estão inseridas as principais ramificações das obras, sendo visualizado o

desenvolvimento dos signos, cuja ação denominou-se de **Semiose**, conforme podemos observar na Figura 01 a seguir.

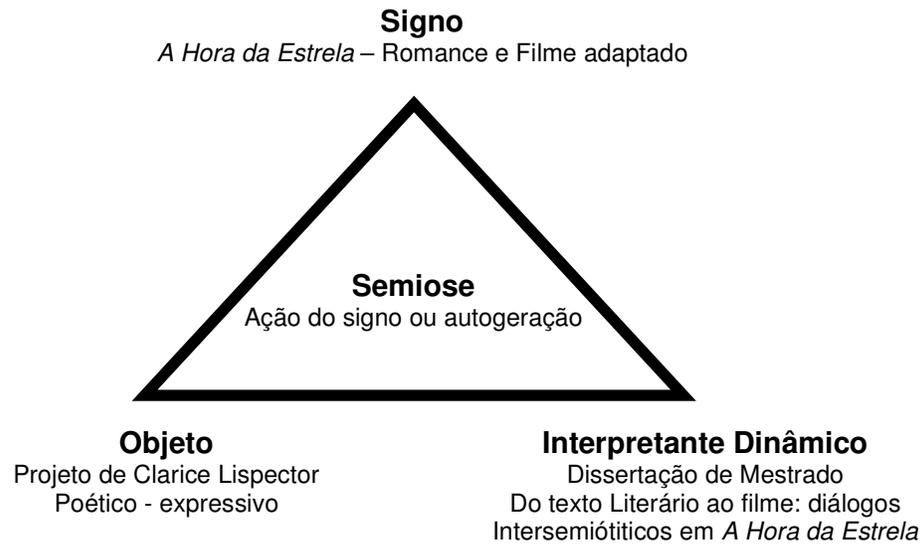


Fig. 1 – Aplicação da Teoria Semiótica de Peirce

Essa figura desenvolvida faz alusão ao que se visualiza no corpo teórico estudado, sob o ponto de vista de alguns elementos (signo, objeto e interpretante) constitutivos da teoria semiótica de C. S. Peirce, como análise do sistema de significantes.

Há de se concordar com Plaza e Peirce, que incluem a tradução intersemiótica como uma ciência mais ampla, porque envolve diferentes linguagens. Daí a impossibilidade de realizar uma tradução exata entre linguagens verbais e não verbais ou vice-versa, porque ambos os sistemas possuem raiz e natureza de signos claramente diferentes. Em uma (na linguagem literária) o isolamento do signo como unidade elementar inicial não representa dificuldade alguma porque possui formas e conteúdos diversificados. Já nas linguagens icônicas, Lotman (1992, p. 38) explica com eficiência a distinção entre um signo e outro nas linguagens verbais (discretas),

e nas linguagens contínuas (como a pintura ou as artes figurativas em geral), em que o texto não é divisível em signos discretos.

Lotman (apud OSIMO, 2003), argumenta o seguinte:

A impossibilidade de realizar uma tradução exata de linguagens discretas para não-discretas, e vice versa, tem raiz em suas naturezas claramente diferentes: nos sistemas lingüísticos discretos, o texto é secundário em relação ao signo, ou seja, divide-se claramente em signos. O isolamento do signo como unidade elementar inicial não representa dificuldade alguma. Nas linguagens contínuas, o texto é fundamental: não se divide em signos, mas é um signo em si mesmo, ou é isomórfico para um signo.

Dessa forma, no processo tradutivo, quase sempre o ato comunicativo nunca é completo, existindo sempre resíduo em relação à obra original. Assim, entendemos ser necessário determinar estrategicamente na tradução quais os componentes mais característicos do texto-referência. A estratégia residual é decidir quem será sacrificado em nome da traduzibilidade. Para Clüver (apud OSIMO, 2003) é inevitável que a tradução não seja equivalente ao original e que também não possa cercear o seu fundamento: *“Any translation will inevitably offer both less and more than the source text. A translator’s success will depend also on the decisions made as to what may be sacrificed”*¹⁵.

Em resumo, o que o autor nos diz é que o tradutor deve tomar uma série de decisões destinadas a individualizar o dominante, em função da sua essência, mas também em função do contexto cultural em que se situa o texto e para o qual se dirige o processo tradutivo.

Algumas vezes em que o texto se traduz em outro texto, o tradutor (**metatexto**) é consciente das opções que elege, embora em outros casos haja uma

¹⁵Toda tradução oferece, de maneira inevitável, mais e menos que o texto original. O acerto do tradutor depende também das decisões que tome quando ao que pode ser sacrificado. (CLÜVER, apud, OSIMO, 2003).

certa irracionalidade ao enfrentar a tradução, ao se permitir a expressão inconscientemente. Nesse caso, a estratégia tradutiva é puramente casual.

Quando um dos textos de uma tradução intertextual não é verbal, a eleição entre as partes que se traduzem e as que se sacrificam é muito mais evidente. O tradutor intersemiótico deve visualizar o **prototexto** em partes dialogantes. Neste caso, não importa como serão feitas estas partes dialogantes: denotação/conotação, expressão /conteúdo, diálogos/descrições/, referências intertextuais/intratextuais (cabe ao adaptador respeitar os traços referenciais da matriz verbal). Depois disso, deve-se desmontar tais partes do prototexto, encontrar um elemento traduzível em cada uma delas e voltar a montá-las, recriando a coerência e a coesão do texto.

De acordo com Torop (apud OSIMO, 2003), na tradução fílmica “a diferença fundamental entre a obra fílmica e a literária é que a literatura se fixa em forma de palavra escrita, enquanto que em um filme a imagem (representação) está sustentada pelo som, em forma de música ou de palavras” Essa perspectiva reforça a conceituação adotada no item posterior intitulado “Conceito de adaptação fílmica”. Há uma grande diferença entre as formas: uma estimula a imaginação, a outra leva ao imediatismo, à visibilidade do olhar do outro que substitui a função imaginativa de cada espectador.

Nesse caso existe uma distinção entre os códigos verbal (escrito/oral) e o não-verbal (sonoro-visual). Nas películas, é complexo encontrar uma aplicação literal para a escrita, enquanto que se consente um espaço ao diálogo. A composição fílmica pode materializar-se por diálogos entre personagens, ambientação natural, as possíveis vozes fora de campo, a trilha sonora, a montagem, o enquadramento, a entonação da voz humana ou timbre de voz, a iluminação, a cor, os planos, a perspectiva, a fotografia etc. Então, para realizar a transposição fílmica de um texto

verbal, torna-se necessário fazer uma subdivisão racional do prototexto para decidir quais elementos da composição fílmica são confiáveis para adaptação de determinados elementos estilísticos ou narratológicos do **prototexto**.

Porém, determinados aspectos do prototexto podem ser apresentados de diferentes maneiras ou de formas mais livres. Enfim, a tradução intersemiótica implica uma espécie de decomposição do **prototexto** (matriz verbal) em vários elementos e a identificação de componentes capazes de imprimirem a coerência poética do texto transposto.

Em sentido mais amplo, pode-se dizer que o processo de tradução equaciona-se pela valorização racional da obra de referência ou texto literário. Ou seja, se o original contém elementos ambíguos ou polissêmicos, o tradutor deve, em primeiro lugar, lê-los, identificá-los, interpretá-los e, a seguir, transcriar da maneira mais próxima do original.

Contudo, tratando-se de tradução **extraliterária**, como no caso da tradução fílmica, observa-se um paradoxo: em um filme é mais complexo distinguir entre o **plano da expressão** e o **plano do conteúdo**.

No próximo momento colocaremos ênfase, também, na discussão sobre o conceito de adaptação fílmica e sua relevância como unidade envolvida nessa proposição investigativa, a versão fílmica de um romance, ou seja, comunicação da diferença de código semiótico.

1.4. O CONCEITO DE ADAPTAÇÃO FÍLMICA

A compreensão do conceito de Tradução Intersemiótica nos conduz necessariamente ao conceito de adaptação fílmica. A adaptação é considerada

como uma passagem de um texto verbal literário de forma adaptada por um roteiro verbal cinematográfico¹⁶ de uma história para outra. Um romance ou texto literário pode ser adaptado para outros sistemas de significação como o cinema, o teatro, a televisão e os sistemas hipermidiáticos. A adaptação passa por um processo de **transcrição** entre linguagens.

Ao procurarmos pela definição do que é o termo adaptação, observamos que se trata de “transformação de uma obra literária em representação teatral, cinematográfica ou televisiva”¹⁷. Esta definição contida no Dicionário Aurélio nos dá inicialmente uma noção do que vamos observar a respeito do texto de Clarice Lispector que foi adaptado para uma outra linguagem: a cinematográfica. A questão da adaptação costuma ser considerada um termo controvertido, pois, na grande

¹⁶ Atualmente já se experiencia a produção de roteiros sonoro-visuais. Jean-Luc Godard é um desses cineastas que inovou a concepção de roteiro que não mais privilegia o verbal e sim a dimensão visual e sonora com base para realização do filme. Como exemplo de roteiros visuais nas obras de Jean-Luc Godard, Pedro Nunes Filho (1996, p.208) comenta em *As Relações Estéticas no Cinema Eletrônico* que “é o caso de algumas obras de Jean-Luc Godard produzidas em vídeo e revertidas ao cinema, a exemplo de *Numéro Deux*(1975), em que trabalha esteticamente a idéia de conjugação entre cinema e vídeo”. Pedro Nunes complementa com esta citação: “Arlindo Machado faz a seguinte reflexão acerca do trabalho poético pioneiro de Godard: ‘ o breve interregno do cineasta no campo do cinema eletrônico aconteceu com maior ênfase no período de 1974-1976, quando Godard, aproveitando a experiência acumulada nas áreas de cinema e televisão, parte para uma fusão das duas mídias. *Ici et Ailleurs* (1974), *Comment Ça Va* (1975) e *Numéro Deux* (1975) são realizados em suporte magnético para posterior transferência a filme. Neles, a fusão de mídia se dá em várias instâncias: através da integração da tecnologia eletrônica no processo de produção do filme, na utilização de tomadas no estilo televisual (noticiários, por exemplo) e na incorporação ao filme de recursos visuais próprios do vídeo’ ”. (In: A Arte do Vídeo. p. 194). Ainda em Nunes Filho: “Já Nelson Brissac faz a seguinte observação: ‘Nenhum cineasta explorou mais intensamente a questão das transformações das imagens que Godard. Ele toma o vídeo como o lugar de sua relação com o cinema. Alguns de seus últimos filmes são tentativas de mixar os ‘media’, pela imbricação orgânica de imagens de cinema e de vídeo. Tentativas de descobrir novas formas de escrita e um novo corpo de imagens. O vídeo é o ponto de intersecção entre essas duas partes, o suporte destas experiências de decomposição e recomposição’ ”. (In: Imagem-Máquina, p. 244). A respeito de *Numéro Deux*, Pedro Nunes apresenta outro comentário “Philippe Dubois afirma o seguinte: ‘*En esta película los dos soportes son literalmente mezclados, ya que si la película, soporte final para la difusión, es una película em 35mm, no muestra fundamentalmente, más imágenes que fundamentalmente, más imágenes que provienen de pantallas y de monitores de vídeo, vueltas a filmar por una cámara de 35mm, com un mínimo de tratamiento de raccords, incrustaciones, fundidos, producidos electrónicamente. Hay allí una verdadera interacción entre los dos soportes em el marco de esta película. Se llama Numéro Deux. Este “dos” es muchas cosas, pero también dos soportes. Hay una verdadera dualidad instalada en toda esta película. Pero, finalmente, es la época de Godard en la que intenta literalmente entrelazar los soportes electrónico y cinematográfico, hacer películas que sean perfectamente mixtas em el plano técnico’ ”. (In: *El Arte del Vídeo*. p. 140, apud NUNES FILHO, 1996, p. 209).*

¹⁷ Novo Dicionário da Língua Portuguesa Aurélio Século XXI – digital, editora Microsoft.

maioria das vezes, as adaptações não são bem recebidas por aqueles que já tiveram um contato anterior com a obra literária. Além disso, a adaptação traz uma questão bem delicada que é a fidelidade à obra original, na maioria das vezes cobrada pelos leitores, que não vêem com bons olhos as possíveis modificações realizadas pelos diretores cinematográficos. É preciso também uma análise da linguagem para o qual determinada adaptação está sendo realizada. No caso o cinema percebeu que uma série de elementos presentes no universo literário serviram adequadamente aos seus propósitos e abrigam temas e estruturas narrativas que poderiam constituir uma verdadeira fonte de inspiração e de trabalho.

Diante de um assunto tão comum no mundo contemporâneo, a discussão sobre fidelidade ou infidelidade à obra original emergiu, em grande parte, da concepção de tradução: um livro pode ser traduzido para outra língua, pode ser também traduzido para outro sistema de significação, como é o caso do cinema. Os textos literários ou obras artísticas envolvem ainda um processo de criação.

Uma obra literária sempre permite diferentes possibilidades de interpretação. O cinema, em geral, sintetiza uma leitura possível, deixando que surjam outras novas interpretações. Portanto, um filme analisa-se como uma reprodução, releitura ou nova criação, que se origina de uma leitura da obra literária, mas que se transcriba o livro em outra obra de arte, que tem como suporte a linguagem cinematográfica e outro efeito estético.

A adaptação deve ser vista como obra independente, autônoma, criação livre, não podendo estar conjugada aos trâmites da camisa de força da fidelidade ao livro ao qual submeteu sua base referencial. Além disso, qualquer leitura está determinada por padrões culturais que contextualizam a tradução intersemiótica de textos literários para o cinema. Além desses padrões, o processo tradutivo é regido

por convenções próprias da linguagem do filme. O livro lida com palavras, a realidade é escrita e narrada de forma que não se dá conta, porque extrapola nossa apreensão, enquanto o filme deve recorrer à imagem, articulada com som, música, textos escritos e falados. Os elementos são “recodificados” num novo sistema de significação. Dessa forma, o filme não substitui o livro, como se espera; nenhuma leitura de texto literário tem contido nela o filme; podemos afirmar que são duas tessituras distintas que partem de uma matriz verbal.

É necessário considerar que a adaptação fílmica de um texto literário engloba outros aspectos, como circunstâncias sociais e históricas da produção do filme e a visão de mundo do cineasta/escritor. Tal compreensão é particularmente comum nas obras cinematográficas modernas do pós-guerra, da Europa e do terceiro mundo. Esse movimento narrativo entre a literatura e o cinema mobiliza uma rede de subcódigos inerentes a cada proposta fílmica.

Esse processo complexo de recriação passa pela construção do roteiro, que emana como resultado interpretativo da referência literária.

É certo que uma adaptação fílmica de uma obra da literatura corresponde a uma leitura desta, sendo que nenhuma leitura detém de modo inequívoco ou absoluto o significado de um dado texto. Tanto a literatura quanto o cinema, ao estabelecerem diálogos, produzem cruzamentos de significação de sentidos e aumentam o repertório semiótico de signos dos leitores/espectadores.

A cineasta Suzana Amaral define adaptação como uma recriação do seu metatexto. “Adaptar um livro é partir da obra original para criar outra obra. Não é transcrever página por página”¹⁸. Ainda acrescenta que adaptar é

¹⁸ AMARAL, Tata. *De lugar algum para lugar nenhum*. Entrevista Cinema. Disponível em <<http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/1768,1.shl>> Acesso em: 05/05/2005.

Criar uma linguagem a partir de uma outra linguagem. Veja: a literatura trabalha assim: eu leio, releio, vejo se gosto ou não gosto, passo a me basear no que leio, mas mando o modelo para casa. Esqueço o livro. Trabalho como se fosse cinema, trabalho respeitando o médium cinema. [...] Não vejo necessidade de respeitar fatos, nomes, detalhes concretos, mas a alma do livro tem que ser respeitada. (AMARAL, 2005).

A adaptação cinematográfica do filme AHE2 caracteriza-se como uma operação complexa do movimento do signo. O filme se realiza enquanto processo tradutivo, a adaptação do romance em filme. A cineasta contextualiza recriando seu metatexto do prototexto de Clarice Lispector, o livro AHE1 adaptado para o cinema. Permite com que os autores tenham sua visão sobre a história, sendo livres para criar suas próprias idéias. É preciso também, no roteiro cinematográfico, permitir os furos ou entrelinhas sobre a história que se projeta em tela.

Então, esse movimento de transmutação da obra literária ao roteiro e materialização na obra fílmica é o que chamamos de adaptação cinematográfica, também caracterizado como uma forma de **tradução intersemiótica** ou **canto paralelo**, conforme designação proposta por Haroldo de Campos (1970).

No próximo capítulo evidenciaremos o encontro deste movimento sígnico entre a literatura e o cinema e do cinema com a intrincada interação com o papel da montagem que destacamos e integra o corpus deste trabalho.

1.5. MOVIMENTOS SÍGNICOS DA LITERATURA AO CINEMA

Pelo fato da análise em *A Hora da Estrela* tratar-se de um processo de intersemiose, decidimos adensar nosso estudo com apontamentos sobre os movimentos sígnicos da literatura ao cinema.

Santaella nos fala sobre a matriz verbal e sua visualidade da seguinte forma:

As matrizes não são puras. Não há linguagens puras. Apenas a sonoridade alcançaria um certo grau de pureza se o ouvido não fosse tátil e se não ouvisse com o corpo todo. A visualidade, mesmo nas imagens fixas, também é tátil, além de que absorve a lógica da sintaxe, que vem do domínio do sonoro. A verbal é a mais misturada de todas as linguagens, pois absorve a sintaxe do domínio sonoro e a forma do domínio visual. (SANTAELLA, 2001, p. 371).

Prematuramente os cineastas viram na Literatura uma fonte de temas e de estruturas narrativas que poderiam se constituir em obras fílmicas. Foi assim que Griffith¹⁹ não hesitou em reconhecer que colhera em Charles Dickens modelos narrativos, técnicas, concepção de ritmo e suspense, articulando duas ações simultâneas e paralelas no processo de montagem cinematográfica. Méliès, em 1902, inicia o seu interesse pelas obras de Júlio Verne, levando para as telas *Viagem à lua* (1902), dirigida por ele mesmo²⁰. Em 1950 adaptava da Literatura, *Fausto e Margarida*; em 1951, *A Gata Borralheira*.

¹⁹Griffith foi um cineasta norte-americano (1875-1948) que realizou cerca de 500 filmes curtos entre 1908 e 1914, produziu 30 filmes longos até 1931. Todos são mudos, exceto os dois últimos. É admirado pela montagem de *Intolerância* (*Intolerance*, 1916) e *O nascimento de uma nação* (*The Birth of a Nation*, 1915). Além disso, Griffith contribui para a introdução da linguagem cinematográfica no cinema, criou o primeiro plano ou “grande plano” capaz de produzir “uma nova qualidade do conjunto a partir da justaposição de partes isoladas”, o plano *close up*. (EISENSTEIN, 2002, p. 207).

²⁰ George Méliès, junto com Max Linder, foi quem fez nascer a magia do cinematógrafo, conforme Luís Miguel Oliveira de Barros Cardoso (2005, p. 01). In.: Disponível em <http://www.opv.pt/forumedia/5/17.htm>. Acesso em 23/08/2005.

Essa relação familiar entre **romance e literatura** começou no início do século XIX. Alguns autores de romances clássicos, como Cervantes, Flaubert, Balzac, Dostoiévsky, Tostoi, entre outros, tiveram suas obras literárias adaptadas para o cinema. Podemos exemplificar com os autores modernos, como Jack London, Henry James, Franz Kafka, Ernest Hemingway ou William Faulkner, que também tiveram suas obras adaptadas para o cinema. Tratam-se de movimentos sígnicos que se materializam do texto literário ao texto cinematográfico.

Os primeiros teóricos do cinema demonstraram que existem diferenças entre a linguagem literária e a linguagem cinematográfica²¹, como também que há semelhanças e influências de uma sobre a outra. Mesmo sendo dois complexos significantes distintos – um verbal e outro sonoro-visual –, a literatura, especialmente a prosa, tem sido a grande referência narrativa para o cinema.

Para o cineasta Jorge Furtado (2003), o cinema sempre fez da literatura sua parceira, “o cinema sempre aprendeu com a literatura, não só filmando suas histórias, mas também reproduzindo seus procedimentos narrativos”. Furtado observa que no livro *Mimesis* de Erich Auerbach, há um traçado paralelo entre os modos de representação da realidade nas duas formas artísticas de linguagens, conforme escreveu:

De Homero o cinema aprendeu o *flash back* e a idéia de que cronologia é vício. De Petrónio, o poder dramático da prosódia e a subjetividade do discurso. De Dante, a vertigem dos acontecimentos, a rapidez para mudar de assunto. De Boccaccio, a idéia da fábula como entretenimento. De

²¹ É importante destacar que o cinema possui regras de articulação bem mais flexíveis do que os sistemas verbais. Também o termo “linguagem cinematográfica” é contestado por alguns teóricos de cinema que defendem que o cinema não possui uma linguagem própria. Em *O movimento sinestésico da montagem. As Relações Estéticas no Cinema Eletrônico: um olhar intersemiótico sobre a Última Tempestade e Anjos da Noite*, Nunes Filho (1996, p. 73) comenta sobre a questão: “[...]sabemos de toda polêmica em torno do fato do cinema possuir ou não uma linguagem própria. Muito embora o código cinematográfico não possua comparativamente as regras rígidas dos sistemas verbais, dispõe de suas características próprias que lhe conferem determinada autonomia enquanto um sistema articulado de signos. Eisenstein, ao longo de seus estudos, nos demonstra a existência da linguagem cinematográfica com suas inúmeras particularidades. O parâmetro para essa adoção evidentemente não é a linguagem verbal, muito embora o cinema extraia daí alguns componentes que se adequam à nova linguagem audiovisual”.

Rabelais, os delírios visuais e a certeza de que a arte é tudo que a natureza não é. De Montaigne, o esforço para registrar a condição humana. De Shakespeare, Cervantes (e também de Giotto) a corporalidade do personagem e o poder da tragédia. Da comédia de Molière o cinema aprende que a história é uma máquina. Voltaire ensinou a decupagem, a técnica do holofote e o humor como forma avançada da filosofia. De Goethe o cinema (e também a televisão) aprendeu o prazer do sofrimento alheio. De Stendhal e Balzac vem o realismo, a narração *off* e o autor como personagem. De Flaubert vem a imagem dramática e o roteiro como tentativa de literatura. Brecht é o pai do cinema-teatro e a idéia de que realismo tem hora. (FURTADO, 2003).

Através desses caminhos diversos, como bem evidencia Furtado, observamos o movimento da literatura ao cinema sem prejuízos para cada modalidade de expressão. Tais escritores aprimoraram técnicas narrativas literárias que foram igualmente desenvolvidas pelo cinema, além de suas obras serem ricas fontes para inúmeras adaptações cinematográficas. São caminhos que se entrecruzam, recriando situações em uma nova realidade expressiva. Assim, o cinema aprende com a literatura como transpor ou adaptar palavras em imagens, cabendo ao leitor/espectador realizar suas leituras pessoais, a partir da estrutura da obra adaptada.

Dessa forma, é justo postular que o cinema sempre procurou estabelecer relações com a literatura ou vice-versa²², porque a proximidade narratológica pode ser uma contigüidade entre esses dois sistemas semióticos de produção de sentidos e de **autogeração de signos**²³.

²² Devemos também ter em conta um movimento contrário do cinema à literatura, ou seja, filmes que se transformaram em obras literárias. Um exemplo dessa aproximação inversa do cinema para a literatura é o filme dirigido por Arnaldo Jabor “*Eu Sei Que Vou te Amar*” (1986). É oportuno também destacar, além de *A Hora da Estrela* (1977) de Clarice Lispector, outras obras literárias que se tornaram fílmicas como: *Macunaíma: o héroi sem nenhum caráter*, de Mário de Andrade (1944), *O Processo* de Franz Kafka (1883-1924), dirigido por David Jones (1993); *Dona Flor e seus dois maridos*, obra de Jorge Amado, dirigida por Bruno Barreto (anos 70); *A Insustentável Leveza do Ser*, romance de Milan Kundera, foi para as telas do cinema por Philip Kaufman (1988); *La Lectrice* romance de Jean Raymond (1986), dirigida por Michel Deville (anos 80) entre outros.

²³ Lúcia Santaella, em *A Teoria Geral dos Signos* conceitua autogeração como “[...] a ação do signo, que é a ação de ser interpretado, apresenta com perfeição o movimento autogerativo, pois ser interpretado é gerar um outro signo que gerará outro, e assim infinitamente, num movimento similar ao das coisas vivas”. (1995, p.

Com relação aos processos de adaptação de linguagens, Jean Mitry (apud ANDREW, 1989) enunciou duas opções para o cineasta que desejasse adaptar uma obra literária para o cinema: primeiro, seguir a história passo a passo e tentar traduzir não a significação das palavras, mas aquilo a que as palavras se referiam; nesse caso, o filme seria uma representação recriada do romance. A segunda possibilidade seria a de repensar a temática oferecida, imprimindo-lhe outro olhar e outro sentido.

Cineastas tentaram reproduzir e/ou mostrar as atividades do cotidiano vivido pelas pessoas, sentiram necessidade de olhar para as adaptações de romancistas clássicos, incluindo uma série de produções que se reportariam a Victor Hugo, Alexandre Dumas, Dostoievski, Dickens, entre outros.

Em geral, as adaptações tinham quase sempre pretensões comerciais. Os filmes de ficção oriundos dessas adaptações fecharam o tempo da sessão cinematográfica em média de duas horas.

Com o tempo a transposição da literatura para o sistema audiovisual vem sendo discutida a partir do universo histórico, componentes estéticos e éticos. Do ponto de vista estético cada suporte (literatura e cinema) tem suas características próprias, no que diz respeito à natureza de suas linguagens e procedimentos narrativos. O universo de informações é apreendido em tempo e espaço quase sempre distintos, porém respeitam-se as características essenciais estruturantes da obra literária.

A capacidade de (re)criar uma nova mensagem sobre um texto preexistente também encontra eco no pensamento de Ute Hermans (apud FURTADO, 2003),

11) Dessa forma entendemos que a tendência do signo é crescer *ad infinitum* nos processos de intersemiose entre a literatura e o cinema.

para quem o texto literário contém elementos que mobilizam a imaginação e que vão sendo transformados em signos de natureza visual e sonora.

Assim, o roteiro também expressa dimensões invisíveis como: pensamentos, lembranças, esquecimentos, sentimentos na arte de filmar. O roteirista traduz em palavras coisas visíveis e invisíveis. A literatura opera com o código verbal, a palavra e a imaginação. Por essas razões é que alguns textos, por sua vez, são muito mais facilmente adaptáveis do que outros. Há de se observar que a proximidade entre literatura e cinema como “texto fílmico” adaptado traz/conta a história, que tem por base um texto referência, com seqüências de eventos ocorridos e vivenciados com determinados personagens situados num determinado espaço de tempo²⁴.

É importante lembrar o movimento sígnico entre as construções literárias e fílmicas que, conseqüentemente, proporciona aos leitores/espectadores um crescente valor que se agrega à produção artística, enquanto dinâmica interpretativa, inerente às próprias linguagens dos suportes.

Por sua vez, as construções literárias também possuem um pensar meticuloso no seu engendramento artístico, para que a obra permaneça sempre viva e aberta ao leitor. Ao mesmo tempo, o aspecto da interpretação é sempre incompleto. O repertório cultural do intérprete/leitor estabelece associações. Isso se faz possível devido à natureza autônoma e relativa do signo, que se modifica e atualiza com o olhar atento do observador. O processo de interpretação não limita a pluralidade que evoca a obra. Nesse caso, as mentes interpretativas geram um processo de **semiose do signo**, as quais não são exclusivamente interpretativas,

²⁴“O texto fílmico narra freqüentemente uma história, uma seqüência de eventos ocorridos a determinadas personagens num determinado espaço e num determinado tempo, e por isso mesmo é tão freqüente e congenial a sua relação intersemiótica com textos literários nos quais também se narra ou se representa uma história”. Disponível em <http://www.ipv.pt/forumedia/5/17.htm> Acesso em: 23/08/2005.

pois apresentam nível de autonomia enquanto construção. Todo processo de **semiose** tem uma objetividade semiótica que deve ser respeitada, do ponto de vista do engendramento da construção artística literária.

Assim, o cinema desenvolveu um código próprio, estabelecendo-se como narrativa que sofreu influência da Literatura mesmo sendo sistemas semióticos distintos. Numa perspectiva da semiótica fílmica, os filmes devem ser compreendidos enquanto signos de uma estrutura narrativa com diferentes sistemas de códigos e subcódigos que estão imbricados.

Entende-se que a linguagem fílmica e a linguagem literária podem apresentar relações de semelhanças, o que corrobora a caracterização de obras mesmo não fílmicas, porque não existem fronteiras rígidas entre o verbal e o visual, por exemplo, na utilização da **colagem**²⁵ e da interrupção em textos surrealistas, na ordenação dos planos em *Ulisses*²⁶, de James Joyce.

O cinema narrativo, acima de tudo, elucida, com transparência, as semelhanças com a narrativa fílmica e a narrativa literária, embora toda narrativa deva se apoiar no conhecimento prévio que o criador tem da realidade²⁷.

O ponto de vista estético destacado é que, se na literatura temos uma **narração atemporal**²⁸, no cinema esta variável é temporal. Nessa Classificação,

²⁵ Conforme dicionário Aurélio – digital, ed. Microsoft., colagem significa “[...] no período 1912-1914, época da evolução do cubismo), referia-se ao processo, adotado por Picasso (v. picassiano) e Georges Braque (1882-1963), de aplicar no suporte pictórico tecidos, papéis pintados, recortes de jornal e outros materiais. O uso de elementos de texturas diversas na colagem estendeu-se, depois, ao domínio da escultura, vindo a influir em criações do surrealismo”.

²⁶ O escritor irlandês James Joyce que escreveu, entre outras, a obra-prima *Ulisses*. Uma obra universal, fecunda em assuntos diversificados e conteúdos capazes de proporcionar inúmeras explicações sobre a vida e a existência humana. Comenta Luis Miguel Oliveira de Barros Cardoso a respeito do modernismo e o exercício literário em “Cinema e Literatura” em *Literatura e Cinema: simbioses narratológicas*, Disponível em <http://ipv.pt/forumedia/5/17.htm>. Acesso em 23/08/2005.

²⁷ Algumas obras fílmicas adaptadas conseguiram criativamente superar a matriz verbal literária. Em outras situações o cinema tem cometido um verdadeiro sacrilégio, descaracterizando integralmente o texto literário. Isso se deve a juventude do cinema enquanto forma de estruturação da narrativa cujos procedimentos de construção sígnica se desenvolveram com o passar do tempo, principalmente no tocante a uma possível gramática cinematográfica.

Lúcia Santaella (2001, p. 316-339) explica o que vêm a ser narrativas e as classifica subdividindo-as em três tipos. Inclui e define, assim, as modalidades temporais e atemporais.

Defino a narração como o universo da ação, do fazer: ação que é narrada. Portanto, a narrativa em discurso verbal se caracteriza como o registro lingüístico de evento ou situações. Mas só há ação onde existe conflito, isto é, esforço e resistência entre duas coisas: ação gera reação e dessa interação germina o acontecimento, o fato, a experiência". (p. 322).

Santaella utilizou-se dos estudos formalistas e estruturais e da gramática da narrativa para formalizar essa classificação da narrativa.

Embora cada um de nós estabeleça o próprio ritmo de leitura, "cada um de nós passa o tempo que quiser observando um quadro. Mesmo o teatro, o ator pode esperar que o público pare de rir de uma piada para dar seqüência ao texto. Sendo um filme de 1 hora e 32 minutos, é visto por qualquer espectador em 1 hora e 32 minutos". (FURTADO, 2003).

²⁸ Lúcia Santaella (2001, p. 316-339) faz um estudo sobre a narração. Afirma que a "narratividade é modalidade precípua do verbal, podendo estar subjacente também à descrição e à dissertação, e podendo se espriar ainda para as outras matrizes, a sonora e a visual. Contudo, estas duas últimas, sonora e visual, têm uma autonomia lógica própria, como matrizes de linguagem e pensamento que também são e, como tal, a narratividade não lhes é inerente" (p.322). A classificação da narrativa é a seguinte: 1.a narrativa espacial, "aquela em que a linearidade – começo, meio e fim – da história narrada é rompida, isto é, os eventos não se encadeiam seqüencialmente, uns após os outros, em direção a um fim, superação de relações conflitantes. Em vez de relações de contigüidade entre as seqüências do acontecimento, estabelecem-se relações mais complexas, ou seja, organizações paralelísticas – simetrias, gradações, antítese – responsáveis por uma multiplicidade simultânea de visões de um mesmo evento. [...] A espacialidade é característica típica das narrativas literárias. As seqüências do discurso narrativo adquirem uma configuração diagramática por serem dispostas em paralelos mais ou menos regulares, que, devido a uma certa semelhança entre si, desenham um espaço interno que é próprio ao texto."(p. 326-27) Dessa forma subdivide a narrativa espacial em: espacialização icônica, indicial e simbólica. 2. narrativa sucessiva consiste na "relação entre as seqüências da história de ordem cronológica. As ações se sucedem no tempo, num encadeamento linear, umas depois das outras. É o caso típico da maioria das notícias jornalísticas: o acontecimento é relatado no seu encaminhamento temporal, primeiro isto, depois aquilo etc". (p.331) Santaella subdivide a narrativa sucessiva em: descompasso temporal, grau zero narrativo e sucessividade cronológica. 3. A narrativa causal: "neste caso há entre as partes narrativas uma ligação de determinação mais lógica do que meramente cronológica. Há nela um enlaçamento entre a consecução e a conseqüência, o tempo e a lógica. É o tempo narrativo sob o domínio da lógica de narrar" (p. 336). Esta última modalidade, Lucia Santaella subdivide em: causalidade difusa, imediata e mediatizada (p. 337).

Isso implica afirmar que o cinema possui uma ambientação própria, com elementos ausentes na literatura, a exemplo dos movimentos de câmera, enquadramentos, iluminação, cor etc. Furtado observa que “o cinema, ao contrário da literatura, é um evento, um ritual para o qual nos vestimos, saímos de casa e pagamos ingresso, um ritual compartilhado com outros espectadores”. (FURTADO, 2003). A narrativa cinematográfica, ao contrário da narrativa literária²⁹ é “intuitiva,

²⁹ Entende-se que narrar é representar fatos reais ou fictícios utilizando signos verbais ou não verbais. A narrativa é a forma de composição na qual há um desenrolar dos fatos reais ou imaginários, que envolvem personagens e que ocorrem num tempo e num espaço. No caso da narração, é um relato centrado num fato ou acontecimento; há personagens e habitualmente um narrador que relata a ação. O tempo e o ambiente (ou cenário) são outros elementos importantes na estrutura da narração. A narrativa literária é aquela que descreve os cenários, os figurinos, a atmosfera e, podendo invadir a subjetividade das personagens, descreve suas intenções, por mais ocultas que sejam. Além disso, pela sua própria natureza, tende a relatar acontecimentos que ocorreram e, no momento da leitura, pertencem ao passado. Possui várias características: a dramatização é freqüente; desfruta de maior liberdade no uso dos tempos verbais; pode ocorrer narração em tempo real; o narrador é criado com mais liberdade, podendo ser puro ou engajado à cena; utiliza a metonímia com finalidades diversas: para atenuar, agravar, tornar o discurso conciso etc; preferência pelo detalhamento para criação de atmosferas, envolvimento etc; empatia, envolvimento e presentificação são categorias com objetivos centrais na narrativa literária; pontos de vista comprometidos com um personagem ou com alguma tendência do narrador; a ordem de apresentação tem mais liberdade, em geral evita a ordem por importância decrescente. Outras vezes, cria suspense, usando em ordem crescente. A narrativa literária busca ludicidade, manipulação psicológica, crítica. Disponível em: www.lanavision.com/walcestari/images/docs/curso_de_redacao/narracao_teorica.doc. Acesso em 15/10/05.

Ainda à respeito desse assunto, o conceito de “narração” em literatura e em cinema não apresenta muitas diferenças: Para Gérard Genette, “a passagem de um nível narrativo para outro só pode ser assegurado pela narração, ato que consiste precisamente em introduzir em uma situação, por meio de um discurso, o conhecimento de uma outra situação. Toda e qualquer outra forma de transito é, senão sempre impossível, pelo menos transgressiva. Após citar exemplos transgressivos em Cortazar, Diderot e Sterne, Genette afirma: “ Nós estenderemos a todas as transgressões o termo de metalepse narrativa” (SANTANA, 1973, p. 244).

Pode-se dizer, então, que a narração não se confunde com a narrativa. Narrativa é o nome geral e genérico dado aos textos que apresentam uma estória ou uma seqüência de eventos. A narrativa é o *récit* dos franceses. A narração é o modo como o discurso se monta, é o discurso em sua articulação. A leitura da narração é mais paradigmática (ou verticalizante) do que sintagmática e superficial. (*ibid.*, p, 11).

Narração em cinema: “A narração em cinema se aplicava por meio da sucessão de planos (tomada à distância, tomada média, primeiro plano etc.) Essa era a linguagem de Welles. [...] Era descritiva e psicológica e tinha como elemento de expressão o corte, que nos levava alternadamente de um plano a outro. Não havia o ‘plano profundo’. Para passar de um plano próximo para um distante era necessário o corte. Por meio da descoberta do ‘plano profundo’, Orson Welles modificou a narração clássica. E como? Simplesmente constringendo o espectador a fazer uso de sua liberdade de atenção, a sentir a ambivalência da realidade. [...] Lembro-me da *première* de ‘Cidadão Kane’ [...] e a impressão à primeira vista intolerável que o público teve deste novo tipo de narração. {SALLES}. Uma aula sobre Orson Welles. Mais! (FOLHA DE S. PAULO, 29/09/96, caderno Mais, p. 13).

ninguém precisa ser alfabetizado para entender um filme” (FURTADO, 2003). Mobiliza o espectador com a ilusão do movimento, a dinâmica dos cenários e os recursos visuais próprios e os procedimentos sonoros e de montagem.

Destacamos que a posição de Furtado a respeito da questão do evento no cinema está equivocada, porque acreditamos que tanto a literatura como a outra linguagem possuem, cada uma, a sua forma de ritual e acontecimento na realização das leituras, ou seja, ambas possuem o seu momento caracterizado como evento e sua especificidade.

Assim, as formas de expressão cinematográficas têm como base a literatura ou não, e têm dado, neste século de existência, uma vasta contribuição ao acervo do conhecimento humano e à própria arte. Tanto o cinema como a televisão foram responsáveis por compartilharem diferentes visões de mundo em diferentes épocas e países, tratando temas polêmicos ou cristalizando valores analisados da sociedade de consumo.

As relações entre essas duas formas de arte e expressão significativa (cinema e literatura) nem sempre foram convergentes, harmônicas, e sendo por vezes conflituosas. Antes do estabelecimento do direito autoral, em 1910, os cineastas simplesmente roubavam histórias dos livros. Só em 1911 Gabriel d’Annuzio vendeu toda a sua obra literária existente e futura, para que uma empresa cinematográfica italiana pudesse adaptá-la ao cinema. Desde então, milhares de livros têm sido adaptados para o cinema³⁰.

No começo dos anos 50, Cornell Woolrich publicou numa revista barata de contos policiais uma história intitulada *Tinha que ser assassinato*. No ano de 1954, ou seja, quatro anos depois, o conto de Woolrich torna-se um dos maiores clássicos

³⁰Ely Azeredo, citado por Furtado, afirma que a Bíblia Sagrada é o primeiro livro mais adaptado, com incontáveis adaptações. O segundo livro é o Sir Athur Conan Doyle, com mais de 200 versões de Sherlock Holmes. Em terceiro lugar aparece o Drácula de Bram Stoker. (FURTADO, 2003).

da história do cinema, adaptado por Alfred Hitchcock com o título de *Janela Indiscreta*. Ironicamente, Alfred Hitchcock afirma que “livros ruins é que dão filmes bons”. (apud FURTADO, 2003).

Eisenstein foi um dos primeiros teóricos a refletir sobre a importância da literatura na definição de uma obra cinematográfica. Destacando diversas influências, não só dentro do cinema, mas também noutras artes como o teatro e a literatura.

Em seu livro *A forma do Filme*, Eisenstein (2002, p.176) diz que:

Griffith e nosso cinema [...] se baseiam num enorme passado cultural; cada parte deste passado, em seu momento da história mundial, impulsionou a grande arte da cinematografia. Que este passado seja uma reprovação às pessoas inconscientes que trataram com arrogância a literatura, que contribuiu tanto para esta arte aparentemente sem precedentes e é, em primeiro lugar, e mais importante: a arte de observar.

Eisenstein explica que qualquer forma de expressão trata da arte de observar. Observar a vida e traduzi-la em obra. Assim sendo, tal posicionamento lembra as palavras de Clarice Lispector, quando, em *A Hora da Estrela*, demonstra que criava a partir da imagem de uma realidade nordestina, uma personagem a que ela irá dar vida, somente porque observou e pegou de relance a fisionomia de perdição no rosto daquela moça nordestina chamada pelo narrador de Macabéa.

Neil Postman também observa que o texto impresso exige raciocínio dedutivo.

Empregar a palavra escrita significa seguir uma linha de pensamento que exige um poder considerável de classificação, de inferências e argumentação. Uma sociedade baseada sobretudo no texto escrito seria aquela em que o lógico, a ordem e o contexto predominam. Numa sociedade baseada em imagens, por outro lado, lógica e contexto perdem terreno para a gratificação imediata. A revolução da imagem transformou nossa maneira de pensar (apud FURTADO, 2003).

Por esse viés, observa-se que na transposição da literatura para o cinema, televisão ou teatro, “todas as obras adaptadas aumentam em muito suas vendas. Eu não sei se as pessoas lêem os livros, mas sei que elas compram os livros, o que é bom” (FURTADO, 2003). O simples fato de o cinema incentivar a leitura, remetendo o espectador a uma nova condição de leitor da obra literária, já justifica as adaptações fílmicas, além de intensificar o processo de **semiose** [ver nota de rodapé nº 6] que se caracteriza pelo movimento dos signos.

Então, contrariando qualquer valorização de um código ao outro, é legítimo que se façam algumas considerações sobre o cinema e o papel decisivo da montagem que “implica seleção e integralização na construção de um filme”. (LEONE e MOURÃO, 1987, p.78)

1.5.1. Diálogos do cinema e o papel da montagem

O instante capta a forma; a forma faz ver o instante.

Valéry

O cinema se firmou como nova forma de expressão sígnica que incorporou parcialmente outras modalidades artísticas coerentes com sua proposta estética futura, como a literatura, o teatro, a pintura, a fotografia, a música, a dança etc. Contudo, o cinema desenvolveu a sua própria linguagem. Atualmente o cinema é um dos objetos de estudo da ciência da percepção, que os gregos denominaram de Estética.

O meio de expressão cinematográfico, como também a literatura, se apóiam no conhecimento que o espectador/leitor possa ter da realidade. O discurso se vale disso.

Sendo o cinema uma modalidade de produção sígnica particularmente, com pouco mais de cem anos, sua especificidade é a presença de uma linguagem nascente e, exatamente por isso, coloca-se mais como meio de expressão do que como arte propriamente dita. Como afirma Mitry (apud ANDREW, 1989, p.76), “a ‘especificidade’ do cinema é a presença de uma linguagem que quer se tornar arte no seio de uma arte que, por sua vez, quer se tornar linguagem”. É certo que atualmente já existe o cinema arte que extrapola os padrões lineares da narração do lugar comum que se encontra no cinema comercial.

Como forma de trabalhar essa especificidade do cinema, Eisenstein (2002) diz que o cinema começou a existir antes de ser inventado. Ele teorizava que a montagem já existia na pintura, no teatro; cita soluções de cena e a forma de interpretar dos atores do teatro Kabuki. A montagem já existia na música de Debussy e Scriabin e na prosa com Gorki, Maiakovski.

Em meados do século XX, o cinema passa a ser visto como uma forma de expressão legítima e não como uma simples técnica, baseada na montagem. Até então, o cinema era trabalhado em tempo real, quando era visto apenas como representação, chamava-se de “cinelíngua” (VERTOV apud EISENSTEIN, 2002); (depois) o plano e a montagem são vistos como partes de um processo mental. O cinema consegue condensar o tempo e consegue nova qualidade.

A montagem, entendida literalmente, constitui-se ao se levar o material filmado (o grosso) para a sala de montagem, sendo em seguida selecionado na moviola.

O cineasta russo traz o conceito de formalismo da literatura para o cinema. Não leva em consideração o óbvio, percebe que poderia haver uma **montagem interior do plano** (ou montagem conceitual). Eisenstein (2002) valoriza a montagem no cinema criando uma relação paradigmática como forma de produzir sentidos. Coloca nos planos todos os signos paradigmáticos e sintagmáticos.

Eisenstein procurou desenvolver um conceito para o espectador associar por contigüidade e semelhança a cena do filme ao conceito montagem no interior dos planos. Desenvolveu a metáfora para o cinema³¹. Os signos gráficos têm formas, a cor tem tons, o som tem escalas e podem se associar com outra e produzir um encadeamento de sentido metafórico.

O músico usa uma escala de sons; o pintor, uma escala de tons; o escritor, uma lista de sons e palavras – e estes são todos tirados, em grau semelhante, da natureza. Mas o imutável fragmento da realidade factual, nesses casos, é mais estreito e mais neutro no significado e, em conseqüência, mais flexível à combinação. De modo que, quando colocados juntos, os fragmentos perdem todos os sinais visíveis da combinação, aparecendo como uma unidade orgânica. Por que deveria a combinação de três pedaços de filme, na montagem, ser considerada uma colisão tripla, impulsos de três imagens sucessivas? (EISENSTEIN, 2002, p.16).

Na verdade, Eisenstein (2002) instaura tipos de conflitos, efeitos que unidos adquirem uma qualidade na linguagem do cinema e, conseqüentemente, juntam, dimensionam a montagem filmica. Nesse sentido, a montagem conceitual foi uma nova era que o cineasta instaurou no cinema, porque fez com que o espectador entendesse a dinamicidade das mensagens comunicativas.

³¹ A metáfora, conforme Pedro Nunes (1993, p. 61-62), em seu artigo *Cinema & Poética. Metáfora: jogos de metalinguagem*, afirma: "reveste-se como um imenso desafio para as diversas áreas do conhecimento". (p. 51) Para o autor, "é uma espécie de pane sobressalto que corporifica num quadro que supõe operações semióticas no universo da linguagem". (p. 52) Acrescenta que "os conceitos de metáfora também são conflitantes. Conceituá-la rigidamente é querer navegar em terreno árido, pois há de se convir que a metáfora, simples ou complexa, sempre se apresenta a partir de sua estrutura de forma flexível: é um artifício de linguagem".(p. 55) Por fim, Pedro Nunes conceitua metáfora. "É o movimento da ambigüidade, e da ausência presentificada, ausências que instauram presenças, esse é o movimento epifânico e, por assim dizer, transcendental da metáfora".

No processo fílmico, a ordenação das seqüências ou cenas (conjunto de planos) e a estruturação do som denominam-se também montagem. Consiste em ordenar os pedaços significativos do filme (cenas, seqüências, som) numa determinada ordem cronológica ou temática. Sendo assim, a obra cinematográfica (filme) é uma história contada com imagens em movimento.

Para o cineasta Eisenstein (2002), o cinema já existia antes do cinema continuando a existir fora dele. Eisenstein inventou vocábulos como “tipagem”, “*mise-en-scène*”, “*mise-en-cadre*”. Depois, Glauber Rocha utilizou-a como “*mise-en-sense*”³².

Em *A Forma do Filme*, Eisenstein (2002, p. 09) apresenta a fórmula $E=mc^2$ para orientar o entendimento do que vem a ser cinema, onde E (de energia) corresponde a Eisenstein, o *m* corresponde a montagem, e c^2 (a velocidade da luz) corresponde ao cinema: o cinema que existe depois da invenção do cinema mais o que já existia antes da invenção do cinema.

O conceito de montagem em Eisenstein tem muitas fontes, como as teorias dialéticas de Hegel, Marx, também as teorias da psicologia da década de 20 (Jean Piaget, Pavlov, Freud, Gestalt e Lev Vygotsky), bem como a escrita ideogramática oriental, o haicai, o teatro Kabuki, estudos da cor, da forma musical e da própria estruturação do pensamento³³.

Na concepção de Sergei Eisenstein a montagem é “o poder criativo do cinema, o meio através do qual as ‘células’ isoladas tornam-se um conjunto

³² Tipagem e/ou tipificação: esse processo foi desenvolvido por Eisenstein. Propunha a caracterização dos personagens através dos traços físicos para que o espectador reconhecesse as personagens através dos traços faciais; *mise-en-scène* é a inter-relação de pessoas em ação e *mise-en-cadre* quer dizer plano, transições de plano para plano, ou seja, a composição pictórica de *cadres* (planos) mutuamente dependentes na seqüência da montagem.

³³ Conforme Nunes Filho (1996, p. 76), em *A montagem eisenteiniana* In: *As Relações Estéticas no Cinema Eletrônico: um olhar intersemiótico sobre a Última Tempestade e Anjos da Noite*. João Pessoa; Natal; Maceió: Editoras UFPB/UFRN/UFAL.

cinemático vivo; a montagem é o princípio vital que dá significado aos planos puros”. (apud ANDREW, 1989, p. 61).

Este conceito de montagem foi construído antes da introdução do som no cinema, daí a necessidade de o autor estar sempre atualizando-se, à medida que o cinema foi sendo desenvolvido, e incorporando novos avanços tecnológicos.

Vale destacar que Eisenstein (2002), que se destacou pelos estudos da montagem conceitual, incluiu a descrição dos detalhes na literatura, que equivaleriam aos *closes ups* incorporados por Griffith à nova linguagem.

Eisenstein (2002) foi buscar da estrutura teatral a representação literária, as bases para a criação de uma linguagem visual própria nunca antes confrontada com o espectador contemporâneo: a linguagem da ilusão do movimento. Griffith e Sergei Eisenstein (2002) contribuíram para a formação da linguagem cinematográfica, apontando elementos para o futuro da teoria da sétima arte, ou seja: um conflito de idéias quanto à representação e interpretação de sua imagem.

A partir das teorias propostas por Eisenstein, ainda na década de 20 do século passado, a montagem desencadeou uma capacidade de gerar um novo conceito, o que para ele sempre foi evidente, considerando que a montagem era sempre uma mola propulsora do ritmo e da agilidade narrativa de seus filmes *A Greve (Statchka)* – 1924; *O Encouraçado Potemkin – (Bronesonetz Potemkin)* - 1925; *Outubro – Dez Dias que Abalaram o Mundo (Oktiabr – Dessiat Dnei Kotoye Potriasi Mir)* – 1928.

A partir de sua experiência com teatro, ele lançou a concepção de **a montagem de atrações**, também conhecida como **montagem intelectual** ou **dialética**:

A atração tal como a concebemos é todo o fato mostrado, conhecido e verificado, concebido como uma pressão produzindo um efeito determinado sobre a atenção e a emotividade do espectador e combinado a outros fatos possuindo a propriedade de condensar a sua emoção em tal ou tal direção ditada pelos objetivos do espetáculo. Deste ponto-de-vista, o filme não pode contentar-se simplesmente em apresentar, em mostrar os acontecimentos, ele é também uma seleção tendenciosa desses acontecimentos, a sua confrontação, libertos das tarefas extremamente ligadas ao tema, e realizando, em conformidade com o objetivo ideológico do conjunto, um trabalho adequado ao público. (EISENSTEIN, 2002, p. 79).

Dessa maneira cria-se um cinema altamente embasado na construção de sentido. Alargam-se as perspectivas para filmes mais realistas, registrados por diferentes objetivos de classe, ideológicos e históricos.

Eisenstein demonstra-se influenciado pelo processo cinematográfico conhecido como **tipagem** e/ou **tipificação**. Também propõe várias distinções de montagem: métrica, rítmica, tonal, sobretonal e intelectual³⁴. Cabe um detalhamento sobre as características de cada uma delas, para ressaltar a importância de Eisenstein, como forma de melhor compreender o cinema contemporâneo e, em particular, *A Hora da Estrela*.

AHE2, dirigido por Suzana Amaral, cineasta que estudou na ECA-SP, e absorveu sobre a teoria do cineasta, portanto recorre a aplicação desse aprendizado sobretudo no diz respeito ao princípio de montagem eisensteiniana e, ao mesmo tempo, recria adaptando. O filme poderia ter-se tornado banal, se realmente Suzana

³⁴ Conforme o próprio Eisenstein (2002), a montagem conceitual resulta da incorporação de todas essas categorias: 1. Montagem Métrica – associação de planos a partir de seus comprimentos em processo análogo ao compasso musical. 2. Montagem Rítmica – “Aqui, o comprimento matematicamente determinado do fragmento de acordo com a fórmula métrica. Aqui seu comprimento prático deriva da especificidade do fragmento, e de seu comprimento planejado de acordo com a estrutura da seqüência.” (EISENSTEIN apud NUNES FILHO, 1996, p. 91). 3. Montagem Tonal – é uma espécie de variação/aprimoramento da montagem rítmica. Neste caso o movimento “é percebido num sentido mais amplo. O conceito de movimentação engloba todas as sensações do fragmento de montagem. Aqui a montagem se baseia no característico som emocional do fragmento.” (p. 79-84). 4. Montagem Atonal – é também um aprimoramento da montagem tonal, distinguindo-se dela. Origina-se pelo “ conflito entre o tom principal do fragmento (sua dominante) e uma atonalidade. 5. Montagem Intelectual – modalidade de montagem que opera com conceitos de apelo intelectual, exigindo por parte do espectador uma atividade pensamental. O método de combinação é por atonalidades intelectuais. (p. 77-85).

não utilizasse como suporte a montagem conceitual de Eisenstein, montagem no interior do filme, fazendo com que as emendas de um plano a outro produzissem mais do que a simples obrigação de contar história. Suzana aplica a teoria de montagem de Eisenstein em AHE2, produzindo sentido em cenas do cotidiano de Macabéa. Mesmo não estando no romance não prejudica a obra, porque está de acordo com o personagem. A cineasta sabia que era impossível contar a história com o narrador – personagem Rodrigo S.M., então cria cenas de cotidiano que cabem no filme e não caberiam no romance, o movimento que dá dinamicidade nas seqüências por semelhanças, contigüidade, metáforas, havendo realmente comunicação entre a obra e o espectador. Curiosamente, a cineasta Suzana Amaral não admite que tenha aplicado o conceito de montagem desenvolvido por Eisenstein. Em entrevista através de e-mail, a cineasta argumentou: “Não houve nada disso. Houveram [sic] apenas decisões de montagem que fossem coerentes e necessárias para a narrativa fílmica que eu queria dar ao filme e fidelidade ao que o filme deveria ser e contar. Sem preocupações teóricas intelectuais. Nada de ‘montagem conceituais’” (AMARAL, 2006).

Eisenstein deu continuidade aos trabalhos de Kuleshov³⁵, propondo o uso constante da montagem por ele chamada intelectual, e que se baseia no conflito-justaposição de planos significativos paralelos. Também se baseou na teoria dos reflexos condicionados de Pavlov, em que determinados estímulos operam no espectador como forma de obter as reações desejadas ou previamente pensadas.

³⁵ Kuleshov, estudioso da montagem no cinema, influenciou Eisenstein, ligava planos diversos, aparentemente sem nenhuma continuidade; mostrou que a significação de uma seqüência pode depender exclusivamente da relação subjetiva que o espectador faz de planos diversos. Através desse choque dialético entre diversos planos, que aplica a montagem um significado a mais dentro da semiótica cinematográfica, são lançadas as bases da mensagem subliminar, a qual tem extrema importância no aspecto ideológico da arte e da comunicação.

A montagem de Eisenstein é uma síntese, uma simbiose entre arte e ciência, entre estética e métrica. O realizador russo interessou-se mais pelas idéias, visto que, para ele, o pensamento era sensual e imagético. Chegou mesmo a pensar que a linguagem dos povos primitivos era mais imagética e metafórica que as das nações desenvolvidas. Interessou-se pelo Japão, e desenvolveu estudos sobre o teatro Kabuki. Observou forte parentesco entre os princípios de representar desse teatro, o ideograma escrito em japonês e os vetores da sua montagem. Sua compreensão do processo fílmico e da montagem envolveu estudos literários que são bases para a construção da teoria do cinema.

Logo após esta discussão sobre o cinema e o papel da montagem, cabe destacar um outro aspecto que deve ser analisado: os movimentos narrativos, particularmente em *A Hora da Estrela* (livro e filme). Estes movimentos narrativos serão visualizados, evidenciando necessariamente as relações dialógicas entre as obras.

2. MOVIMENTOS NARRATIVOS EM A HORA DA ESTRELA³⁶

Inumeráveis são as narrativas do mundo.
(BARTHES)

O nosso trabalho permeia a discussão sobre os diálogos entre as narrativas literária e cinematográfica, dando ênfase à dinâmica dos signos. A finalidade deste capítulo é abordar as características pertinentes a ambas as obras significantes, articular as suas divergências e aproximações, semelhanças, e a ação criativa da narrativa nos dois suportes de expressão cultural.

Há, em primeiro lugar, uma variedade prodigiosa de gêneros, distribuídos entre substâncias diferentes, como se toda matéria fosse boa para que o homem lhe confiasse suas narrativas: a narrativa pode ser sustentada pela linguagem articulada, oral ou escrita, pela imagem fixa ou móvel, pelo gesto ou pela mistura ordenada de todas estas substâncias; está presente no mito, na lenda, na fábula, no conto, na novela, na epopéia, na história, na tragédia, no drama, na comédia, na pantomina, no vitral, no cinema, nas histórias em quadrinhos, no *fait divers*, na conversação. Além disso, sob estas formas quase infinitas, a narrativa está presente em todos os tempos, em todos os lugares, em todas as sociedades; a narrativa começa com a própria história da humanidade; não há, não há em parte alguma povo algum sem narrativa; todas as classes, todos os grupos humanos têm suas narrativas, e freqüentemente estas narrativas são apreciadas em comum por homens de cultura diferente, e mesmo oposta: a narrativa ridiculariza a boa e a má literatura: internacional, trans-histórica, transcultural, a narrativa está aí, como a vida (BARTHES apud SANTAELLA, 2001).

³⁶ *A Hora da Estrela* foi o último romance publicado em vida por Clarice Lispector. Ao longo de sua vida Clarice Lispector escreveu diversas obras: romances e novelas – *Perto do Coração selvagem* (1944), *O Lustre* (1946), *A Cidade Sitiada* (1949), *A maçã no Escuro* (1961), *A Paixão Segundo G. H.* (1964), *Uma Aprendizagem ou o Livro dos prazeres* (1969), *Água Viva* (1973), *A Hora da Estrela* (1977). Contos e Crônicas: *Alguns contos* (1952), *Laços de Família* (1960), *A Legião Estrangeira* (1964), *Felicidade Clandestina* (1971), *A Imitação da Rosa* (1973), *A Via-Crúcis do Corpo* (1974), *Onde Estivestes de Noite* (1974), *De Corpo Inteiro* (1975), *Visão do Esplendor* (1975), *Para não esquecer* (1978), *Um Sopro de Vida -Pulsações* (1978), *A Bela e a Fera* (1979), *A Descoberta do Mundo* (1984). Infantis: *O Mistério do Coelho Pensante* (1967), *A Mulher que Matou os Peixes* (1968), *A Vida Íntima de Laura* (1974), *Quase de verdade* (1978), *Como Nasceram as Estrelas* (1984).

O enredo de *A Hora da Estrela*, entendido como componente da narrativa, envolve a protagonista Macabéa, uma moça alagoana que mal tem consciência de ter existência real. Depois de perder a sua única ligação com o mundo familiar, uma velha tia que a maltratava, viaja para o Rio de Janeiro (no filme a cidade é São Paulo), onde aluga uma vaga num quarto, compartilhado com mais quatro companheiras balconistas das Lojas Americanas (as Marias – da Penha, Aparecida, José e Maria apenas). Consegue um emprego como datilógrafa num escritório denominado Pereira Ramalho e exaure suas horas ouvindo a “Radio Relógio”, recortando anúncios publicitários dos jornais velhos, colando-os num álbum (no filme cola-os na parede) e sonha em ser estrela de cinema (no filme ela diz “um dia vou ser artista de cinema”), como Greta Garbo e Marylin Monroe. Apaixona-se, então, por Olímpico de Jesus Moreira Chaves, um metalúrgico paraibano, que logo a trai com uma colega de trabalho, a personagem Glória (o oposto da protagonista). Macabéa, notoriamente possuidora de traços apáticos e passividade, é induzida por Glória a consultar uma cartomante, Madama Carlota, que lhe prevê um futuro resplandecente, bem diferente do que a espera. Ao sair da casa da cartomante, Macabéa é atropelada por um Mercedes, dirigido por Hanz (o príncipe encantado previsto pela cartomante), resultando em sua morte e, conseqüentemente, nas mortes do narrador Rodrigo S. M. (personagem do romance que no filme é substituído por mecanismos da linguagem cinematográfica).

O romance é constituído por seqüências narrativas de núcleos organizados, entrelaçados em torno do drama de Macabéa, ou seja: infância, migração, emprego, os prazeres, namoro, perda, consulta à cartomante e morte da protagonista³⁷.

³⁷ Seqüências narrativas propostas por Sônia Lanza no trabalho interpretativo *A Hora da Estrela: fragmentos de um texto plural* (LANZA, 1996, p. 50), tendo como base conceitos formulados por Roland Barthes em *Introdução à Análise estrutural da Narrativa*. (BARTHES et al., 1972).

É importante frisar que no filme nem todas as seqüências narrativas estão presentes em sua totalidade. Algumas ficam subentendidas ou diluídas nos diálogos do filme: a infância da personagem e o paradoxo são as variantes que Suzana Amaral excluiu e acrescentou, nessa ordem, como aberturas exclusivas para o espectador fazer sua interpretação crítica.

Neste sentido, Nunes Filho (1996, p. 111) afirma que:

O objeto fílmico, entendido como produto de uma cosmovisão sincrônica peculiar do cineasta e também como resultado de uma trama de mediações intersemióticas, é, num certo sentido, infiel ao objeto literário que toma como referência, porque evidentemente traz à tona procedimentos específicos do código cinematográfico, tais como inusitados movimentos de câmara, dissolvências, simultaneidades sonoro-visuais, cominação pontuada e ritmada de imagens que se articulam plenamente com o diagrama sonoro, recriação da atmosfera cenográfica, ênfase criativa na utilização cromática das cenas com seus sutis atores do interior de cada quadro ou seqüência e variações em torno do tema.

Esses procedimentos ressaltam as qualidades icônicas, do tecido imagético. Referem-se à provável infidelidade da atividade criativa por se tratar de objeto fílmico *A Hora da Estrela* que comporta nova roupagem estética presente como novo objeto semiótico.

Esses blocos temáticos que perfazem as oito seqüências narrativas são esboçados por personagens caracterizados pela presença da cultura (postura, costumes, linguagem, forma de expressar) e perfil físico, enfim, todos os aspectos representativos da realidade do nordeste brasileiro e também expressam as desigualdades sociais existentes em nosso país. Juntos formam o novelo do tecido narrativo que se complementa, justapõe-se, entrecruza, revela identidades.

2.1. PRINCIPAIS PERSONAGENS DO ENREDO³⁸ : ROMANCE - FILME

³⁸ Os conceitos de enredo e trama foram elaborados pelos formalistas russos. Ler TOMACHEVSKI, 1976, p. 169-204; ou MESQUITA, 1986.

Ao procurarmos estabelecer o movimento narrativo do romance ao filme, citamos algumas características dos personagens principais. Então, os excertos foram retirados da própria narração do romance para formamos os dados sobre suas qualidades impressas no texto clariciano.

Macabéa, a criatura-personagem e anti-heroína, tem

[...] vida primária que respira, respira, respira. [...] dormia de combinação de brim com manchas bastante suspeitas de sangue pálido. [...] ela era incompetente. Incompetente para a vida. Faltava-lhe o jeito de se ajeitar. [...] Não sabia que era feliz. [...] Assoava o nariz na barra da combinação. Não tinha aquela coisa delicada que se chamava encanto. [...] A única coisa que queria era viver. Não sabia para que, não se indagava. [...] A mulherice só lhe nasceria mais tarde porque até no capim vagabundo há desejo de sol. [...] Sonhava estranhamente em sexo, ela que de aparência era assexuada. Quando acordava se sentia culpada sem saber por que, talvez porque o que é bom devia ser proibido. [...] Não se tratava de uma idiota, mas tinha a felicidade pura dos idiotas. [...] Ele era subterrânea e nunca tinha tido floração. Minto: ela era capim. (LISPECTOR, 1999, p. 31)³⁹.

Macabéa, é um exemplo bem acabado da improcedência para a vida, pois está inconsciente de si mesma, alienada de qualquer realidade interior ou exterior (sente dor e não sabe onde dói – é uma dor no corpo diante dos fatos). O seu estado de consciência representa um refúgio para a real identificação com um mundo melhor, mais feliz, e com sua verdadeira personalidade. Ela não pensa em futuro e, de repente, por causa das palavras de uma cartomante, vê-se diante de um futuro que desconhecia. Esse momento mágico de descoberta, característica das obras de Clarice, é denominado de epifania.

Olímpico de Jesus Moreira Chaves, que vai se tornar o namorado de Macabéa e foi bem caracterizado pelo narrador:

O rapaz e ela se olharam por entre a chuva e se reconheceram como dois nordestinos, bichos da mesma espécie que se farejam. [...] Mentiu ele

³⁹ Algumas citações deste romance foram extraídas da 1ª edição, 1977, publicada pela Editora José Olympio, e outras citações foram extraídas da 23ª Edição, publicada pela Editora Rocco, 1999, porque houve novo lançamento da edição do livro revista pela editora Rocco.

porque tinha como sobrenome apenas o de Jesus, sobrenome dos que não têm pai. [...].

No Nordeste tinha juntado salários e salários para arrancar um canino perfeito e trocá-lo por um dente de ouro faiscante. Este dente lhe dava posição na vida. Aliás, matar tinha feito dele um homem com letra maiúscula. Olímpico não tinha vergonha, era o que se chamava no Nordeste de “cabra safado”. Mas não sabia que era artista: nas horas de folga esculpia figuras de santos e eram tão bonitas que ele não as vendia. [...] vinha do sertão da Paraíba [...] nascera crestado e duro que nem galho seco da árvore ou pedra ao sol.[...] Ter matado e roubado faziam com que ele não fosse um simples acontecido qualquer, davam-lhe uma categoria, faziam dele um homem com honra já lavada [...] seu destino era o de subir para um dia entrar no mundo dos outros. Ele tinha fome de ser o outro.” (LISPECTOR, 1999, p. 43).

Olímpico de Jesus, o paraibano, assassino, ladrão e ambicioso, só tem um desejo: vencer na vida e ser deputado. Sem instrução e metido a homem valente, tem orgulho de possuir dente de ouro (no filme diz a Macabéa que vai extrair todos os dentes e recolocá-los todos em ouro). Na verdade, Olímpico apresenta-se como uma filigrana estereotipada do brasileiro nordestino, com todas as características culturais em grande fatia de ironia e humor criada pela escritora (no filme Olímpico é mais caracterizado neste aspecto mencionado por Suzana Amaral). Olímpico apresenta-se como um homem machista, preconceituoso e sem instrução educacional, menos atordoado que Macabéa. Resumindo, retrato de um malandro em busca da riqueza, por meio de evasivas para contornar sua vida.

Rodrigo S.M., narrador, escritor, personagem e testemunha:

[...] A história – determino com falso livre-arbítrio – vai ter uns sete personagens e eu sou um dos mais importantes dele, é claro. Eu, Rodrigo S.M. relato antigo, este, pois não quero ser modernoso e inventar modismos à guisa de originalidade.[...] Sim, não tenho classe social, marginalizado que sou. A classe alta me tem como um monstro esquisito, a média com desconfiança de que eu possa desequilibrá-la, a classe baixa nunca vem a mim. [...] Escrevo por não ter nada a fazer no mundo: sobrei e não há lugar para mim na terra dos homens”. (ibid., p. 12).

Rodrigo S.M., considera-se mais importante entre todos os outros. Ele possui pouca sofisticação, é sarcástico diante da narração da história, bem como uma “ambivalência sexual” no livro.

Madama Carlota, prostituta e cartomante:

[...] Eu sou fã de Jesus. Sou doidinha por Ele. Ele sempre me ajudou. Olha, quando eu era mais moça tinha bastante categoria para levar vida fácil de mulher. E era fácil mesmo, graças a Deus. Depois, quando eu já não valia muito no mercado, Jesus sem mais nem menos arranjou um feitiço de eu fazer sociedade com uma coleguinha e abrimos uma casa de mulheres. Aí eu ganhei dinheiro e pude comprar este apartamentozinho térreo. Larguei a casa de mulheres porque era difícil tomar conta de tantas moças que só faziam era querer me roubar. [...] Olhe, a polícia não deixa pôr cartas, acha que estou explorando os outros, mas, como eu lhe disse, nem a polícia consegue desbançar Jesus. [...] Eu tinha um homem de quem eu gostava de verdade e que eu sustentava porque ele era fino e não queria se gastar em trabalho nenhum. Ele era o meu luxo e eu até apanhava dele. Quando ele me dava uma surra eu via que ele gostava de mim, eu gostava de apanhar. [...] Ouvei dizer que o Mangue está acabando, que a zona agora só tem uma meia dúzia de casas. Em meu tempo havia umas duzentas. Eu ficava em pé encostada na porta vestindo só calcinha e sutiã de renda transparente". (LISPECTOR, 1999, p.73-75).

Madama Carlota no filme, a cartomante, apresenta-se como ex-prostituta e cafetina, maquiada com certa extravagância, possui gosto inadequado, tem orgulho de ser o que é, mas também fala das suas misérias como a decadência física, pois na prostituição adquire doenças e torna-se vítima da agressividade dos clientes. Faz a leitura do destino de Macabéa e trabalho para Glória arranjar marido, vende a ilusão de um futuro feliz para Macabéa, promete-lhe felicidade. Madama Carlota (interpretada no filme pela atriz Fernanda Montenegro) dá à cena mais grandiosidade. Macabéa, quando faz o corte das cartas, passa a ter um destino, há um certo suspense. A visita de Macabéa à casa de Madama Carlota é o clímax da história.

Glória, colega de Macabéa:

[...] Glória possuía no sangue um bom vinho português e também era amaneirada no bamboleio do caminhar por causa do sangue africano escondido. Apesar de branca, tinha em si a força da mulatice. Oxigenava em amarelo-ovo os cabelos crespos cujas raízes estavam sempre pretas. [...] Sou carioca da gema! [...] O fato de ser carioca tornava-a pertencente ao ambicionado clã do sul do país. [...] apesar de feia, Glória era bem alimentada. E isso fazia dela material de boa qualidade. [...] Era um estardalhaço de existir. E tudo porque Glória era gorda. [...] roliça, branca e morna. [...] oxigenava os pêlos das pernas cabeludas e das axilas que ela não raspava. [...] Tinha um vago senso de maternidade. [...] Usava uma forte água-de-colônia de sândalo. (ibid., p. 59-64).

Glória, a colega de escritório da protagonista, era bem nutrida, oxigenava os cabelos, apresenta-se como o perfil da mulata brasileira, com seu gingado popular, considerava-se uma mulher de “classe”, praticava o aborto como algo natural, tinha uma família (pai açougueiro, mãe), nada material lhe faltava. Detentora de desejos e sensualidade, uma mulher alegre, com traseiro arrebitado, ninguém mandava nela, tinha uma certa atenção por Macabéa, pois ainda conversava com a protagonista. Através de Glória, Macabéa conecta-se ao mundo.

As Marias eram quatro mulheres: no filme há uma Maria, denominada de Maria das Dores, outra criação da cineasta.

[...] Quarto compartilhado com mais quatro moças balconistas das Lojas Americanas. [...]“O quarto ficava num velho sobrado colonial da áspera rua do Acre entre as prostitutas que serviam a marinheiros, depósito de carvão e de cimento em pó, não longe do cais do porto. [...] Estavam cansadas demais pelo trabalho que nem por ser anônimo era menos árduo. Uma vendia pó-de-arroz Coty, mas que idéia. Elas viravam para o outro lado e readormeciam. (LISPECTOR, 1999, p. 30-31).

As Marias, companheiras de quarto da protagonista, eram mulheres trabalhadoras, vendedoras de cosméticos, mão-de-obra proletária da sociedade consumista; na verdade não tinham quase nada, só a vida. Viam as novelas da TV através da vidraça do vizinho (no filme), cozinhavam, lavavam e cuidavam da estética, estavam interessadas em sua própria sobrevivência, eram amigas uma das outras, mas da protagonista eram apenas colegas.

Esse conjunto de personagens forma a narrativa em *A Hora da Estrela*. Todos se apresentam com relevante riqueza por se posicionarem bem

caracterizadas, desenvolvendo uma função figurativa nas histórias do romance e na ficção do filme⁴⁰.

Se no romance existe um narrador-personagem-protagonista, que simula ser o autor da obra chamado Rodrigo S.M. e/ou Lispector, na película a hora e a vez é da Macabéa mostrar sua imagem e voz. Na escrita, Macabéa possui outra voz, imposta ou endossada por Rodrigo S.M.. Macabéa é “como uma galinha de pescoço mal cortado que corre espavorida pingando sangue. Só que a galinha foge – como se foge da dor – em cacarejos apavorados. E Macabéa lutava muda”. (LISPECTOR., 1999, p. 81). Macabéa não grita nem esperneia – se faz presente no discurso de Rodrigo S.M. e, influenciando-o “de dentro para fora”, vai se fazendo presente e dizendo de si.

A partir da mente das personagens chega-se até o “monólogo interior”⁴¹, onde a linguagem perde os nexos lógicos e se torna caótica, e a própria influência do cinema como linguagem contribuiu na releitura.

Enquanto no filme seu nome é intensificador, Macabéa no livro é diminuída para Maca. Os personagens integrantes da história se relacionam com a protagonista de forma indiferente e irônica. Sua presença é expressiva na narrativa clariceana, não pela sua beleza, mas pelo inverso, não pela habilidade em dominar as palavras, ou saber usá-las para se comunicar, mas pela falta de expressão, até mesmo corporal, pela ausência de desejos básicos e essenciais do ser. A protagonista é ironicamente desajeitada em tudo, mas não desiste de colher as

⁴⁰GOTLIB (2000) coloca que “o filme *A Hora da Estrela*, dirigido por Suzana Amaral e baseado no romance de Clarice Lispector, detém-se numa só história - a de Macabéa - desmanchando, pois, este entrecruzamento de histórias que é característica da construção do romance”. (2000, p. 287). Este aspecto será discutido logo adiante.

⁴¹O monólogo interior é uma característica da linguagem literária. Esse termo foi criado pelo psicólogo William James, para expressar a continuidade dos processos mentais, cuja representação tem sido buscada por alguns ficcionistas. Ele inventou esse termo para apontar que “a consciência não é fragmentada em pedaços sucessivos, não há junturas, mas sim um fluxo contínuo”. (CARVALHO, 1981, p. 51).

sobras ou migalhas de informações que adquire, por curiosidade e interesse nos significados das palavras; os pingos de cultura ouvidos na “Radio Relógio”, seja no filme ou no romance, isto é o que a desperta para vida; os recortes de estrelas famosas como Greta Garbo e Marlyn Monroe.

Desse modo, Macabéa consegue uma companhia que se diz seu amigo/namorado Olímpico, que almeja ser político. O namorado pode de improviso, no suporte cinematográfico, até discursar diante da praça do povo paulista, o que vem a ser, na verdade, uma recriação da cineasta Suzana Amaral.

Que o romance é distinto do filme constata-se até mesmo pelas diferentes linguagens e especificidades dos suportes no momento da transcrição e execução do processo criativo da tradução. Se no livro os alimentos da autora são as palavras, mas não os “adjetivos esplendorosos ou os substantivos carnudos”, para não tocar no pão, regime alimentar da moça: “cachorro-quente e sanduíche de mortadela” (LISPECTOR, 1977, p. 84), também no filme a protagonista apresenta-se faminta. Já nas primeiras cenas realizadas no escritório do Seu Pereira Ramalho, quando sentada, frente a uma máquina de escrever, saboreia um sanduíche por entre papéis. No pedido por pingos de leite no café comprado no botequim da esquina. A miséria é um dos dramas de Macabéa, a qual Suzana retrata.

Se no livro há Rodrigo S. M. e Macabéa, no filme de Suzana, Macabéa é representada pela atriz Marcélia Cartaxo são díades de seres que no texto se perde e se encontra, mas no filme se complementam.

A mesma negatividade existente no modelo de anti-romance⁴² predomina nos personagens, que sofrem por uma existência apagada e indefinida.

⁴² Sonia Lanza (1996, p.130), em suas considerações finais, argumentou que “Em *A Hora da Estrela* há uma experiência de (des)construção do texto que pluraliza os signos narrativos. Um anti-romance cuja proposta é romper com a narrativa tradicional. Clarice, ao criar sua máscara ou alter-ego, Rodrigo S.M., compõe Macabéa como uma anti-personagem e seu objetivo é, além de esfacelar a

Na verdade, a protagonista não é apenas a moça pobre nordestina iletrada, ou que está em posição de desigualdade social; Macabéa é desenhada pelas palavras de Clarice e pelas imagens de Suzana como alguém que lê e escreve, que coleciona recortes de jornal e revista e consome anúncios, e quer saber o que significam as palavras “cultura”, “efemérides” e “usuário” (no filme).

A seguir, abordaremos as presenças e afastamentos de Rodrigo S. M. na matriz verbal.

2.2. O NARRADOR – RODRIGO S.M. : PRESENÇAS E AUSÊNCIAS

O narrador é um elemento relevante no processo de criação que utiliza a metalingüística, um recurso da modernidade literária, tornando a narrativa “ensimesmada” (LANZA, 1996, p. 36).

Conseqüentemente, Rodrigo S.M., o criador, procura produzir ficcionalmente a sua criatura. O narrador se aproxima da protagonista ao dar a ela uma profissão que, ao menos na parte mecânica, assemelha-se ao trabalho do escritor: datilógrafa. A nordestina é, assim como Rodrigo S. M., uma profissional que lida com palavras.

É, portanto, pelas palavras do narrador que o leitor vai ter acesso ao íntimo da alagoana, aos sentimentos que lhe conferem uma humanidade que não consegue se exteriorizar. O narrador não esconde que é ele quem revela, como seu domínio, as sensações finas da personagem, às quais nem ela mesma tem acesso:

[Macabéa] – “Não sei se posso ver sangue”. (LISPECTOR, 1999, p. 71).

[Narrador] – “Talvez porque sangue é coisa secreta de cada um, a tragédia vivificante. Mas Macabéa só sabia que não podia ver sangue, o resto fui eu que pensei”. (ibid., p.71).

trama, correlacionar a temática da miséria social, sem respostas e totalmente desestruturada, ao próprio texto, fragmentado e difuso.”

Apresenta-se de forma masculina ou feminina através dos discursos pessoal (Rodrigo S. M.) e apessoal (Rodrigo S. M. simulando Macabéa), que se misturam. O narrador Rodrigo S. M. é a materialização verbal da condução do sistema narrativo desenvolvido por Clarice Lispector. Narrador que se aproxima e distancia-se da história numa mistura de discursos, conforme propõe Sonia Lanza (1996, p. 69).

Trechos do romance	Sistemas da narrativa
“pergunta:” (AHE1, 1977)	Pessoal
“Toda história que se escreve no mundo é história de aflições?” (AHE1, 1977, p. 97)	Apessoal
“A morte é...” (AHE1, 1977)	Apessoal
“Nesta história meu personagem predileto.”(AHE1, 1977, p.101)”.	Pessoal

Sobre esses sistemas de narrativa, Sonia Lanza (1996, p. 69) argumenta que “tais códigos lhe permitem maior flexibilidade na escolha de palavras, nas frases e discursos, o que resulta em várias possibilidades tanto de expressão quanto de conteúdo, pululando polissemias”.

Na narração do romance, Rodrigo é a simulação ficcional de um “Eu como Testemunha”⁴³ e “A Testemunha Solidária” previstas como indicadores marcantes na história literária e no filme. Esta testemunha é dividida com os espectadores, em passagens longas e planos gerais e nos pormenores da personagem Macabéa

⁴³Segundo Sonia Lanza (1996, p.30), em *Os signos do narrador*, nos informa, “[...] esta categoria correlaciona-se ao modo de compreensão, proposto por Jean Pouillon, denominado Visão Com, e utilizando-se da tipologia de Gérard Genette, trata-se de uma Focalização Interna”.

como seus modos de caminhar, vestir e posicionar suas roupas no varal. Os planos são alternados, em geral, detalhes e movimento de câmera vagarosamente.

Eu como Testemunha e A Testemunha Solidária estão entre as demais categorias que fazem parte da tipologia proposta por N. Fridman⁴⁴ (apud LANZA, 1996, p. 31) em *Point of view in Fiction: em The development of a critical concept*. Aqui ele argumenta que “ao propor oito categorias em uma sistematização linear”, sua descrição objetiva mostrar as várias possibilidades de pontos de vista, desde a que simula a presença do autor, passando pelo trabalho específico do narrador dentro da história, até chegar ao total desaparecimento deste. Explica ainda que “seu método organiza-se do geral para o particular, a partir dos conceitos de contar e mostrar, que estão intrínseca e respectivamente ligados à relação sumário/cena”. O percurso de Friedman é o “da afirmação à inferência, da exposição à apresentação, da narrativa ao drama, do explícito ao implícito, da idéia à imagem” (FRIEDMAN apud LANZA, 1996, p. 33).

Segundo Lanza (1996, p. 35), “o efeito criado por Clarice Lispector aproxima-se dessa terminologia e, ao mesmo tempo, subverte-a, porque, ao criar Rodrigo S.M., faz com que esta personagem assuma os papéis de autor e de narrador da história simultaneamente”. Lanza acrescenta que, para Friedman, a

⁴⁴ Conforme Lanza (1996, anexo I) as oito categorias propostas por N. Friedman são as seguintes: 1. Onisciência Editorial – características/ especificidades – autor com domínio total da história; ponto de vista divino; interferências/digressões; autor/narrador; e onisciência simples (sintaxe linear). (3ª pessoa do narrador – discurso indireto – posição do narrador de cima); 2. Onisciência Neutra – categoria anterior sem as interferências e digressões do autor. (3ª pessoa do narrador – indireto – de cima); 3. “Eu” como testemunha – personagem secundário como narrador; monólogo; e perda do autor. (1ª pessoa do narrador – indireto – da periferia); 4. “Eu” como protagonista ou narrador-protagonista – personagem principal como narrador; monólogo interior; perda do autor. (1ª pessoa do narrador – indireto – do centro fixo); 5. Onisciência Seletiva múltipla – a história é contada a partir do estado mental de várias personagens; fluxo de consciência; e onisciência complexa (sintaxe incomum). (1ª + 3ª pessoa do narrador – indireto livre – diversos ângulos); 6. Onisciência Seletiva – a história é contada a partir do estado mental do protagonista; fluxo de consciência; e perda do narrador. (1ª + 3ª pessoa do narrador – indireto livre – do centro fixo); 7. Modo Dramático - diálogo das personagens; informações sobre ações e falas das personagens; e perda do estado mental das personagens. (1ª + 3ª pessoa do narrador - discurso direto – frontal e fixo); Câmera – impressões e flashes da realidade. (1ª + 3ª pessoa do narrador - indireto – vários ângulos).

onisciência editorial acontece quando “a história pode ser vista de um ângulo ou de todos os ângulos, à vontade: de um ponto de vista divino além do tempo e do espaço, do centro, da periferia ou de frente. Não há nada que impeça o autor de alterar qualquer um deles, ou de substituir um por outro, repetindo tal procedimento a qualquer momento e quantas vezes julgar necessários”. Rodrigo S.M. ganha a responsabilidade e o domínio de autor da história, e, ao mesmo tempo, perde a limitação enquanto narrador-testemunha.

No filme fica evidenciado que as ações narrativas são vividas por Macabéa, e Rodrigo S. M. não existe. Sua atuação, mais no discurso que na história, de registrar os fatos objetivamente e manter uma relação de presença como autor e também personagem fica marcada apenas no livro. Conforme Lanza (1996, p. 40), sua **onisciência editorial**⁴⁵, pois raramente é personagem e afasta-se da trama central, debate-se entre a miserabilidade e a autoria. Rodrigo é um autor implícito, exerce os papéis de autor-narrador simultaneamente, provoca a perda de limitações como **narrador-testemunha** e passa a ter pleno domínio na narração.

De acordo com Dias (1985, p. 105), para mergulhar na alteridade é preciso desnudar-se a si próprio. Se, por um lado, Rodrigo S. M. dá vida a Macabéa, por outro é a personagem quem porta uma verdade que será para o narrador o elemento desestruturador de seu estilo narrativo e de sua vida. Ao concretizar a trajetória da anônima datilógrafa, Rodrigo S. M. vai descobrir “o outro que é com ele”. (id.). “Vejo a nordestina se olhando ao espelho e – um ruflar de tambor – no espelho aparece o meu rosto cansado e barbudo” (LISPECTOR, 1977, p. 37).

⁴⁵Segundo Lanza (1996, p. 35), “o efeito criado por Clarice Lispector aproxima-se dessa terminologia e, ao mesmo tempo, subverte-a, porque, ao criar Rodrigo S.M., faz com que esta personagem assuma os papéis de autor e de narrador da história simultaneamente”. Lanza acrescenta que, para Friedman (FRIEDMAN apud LANZA, 1996, p. 121), a onisciência editorial acontece quando Rodrigo S.M. ganha a responsabilidade e o domínio de autor da história, e, ao mesmo tempo, perde a limitação enquanto narrador-testemunha.

Desse modo, o distanciamento entre narrador e personagem, que caracteriza o romance realista, se rompe. Na tentativa de contornar a afasia que defende o ser social de Macabéa, Rodrigo S.M. se vê diante do silêncio que envolve sua própria linguagem. Pois o que de fato busca é a verdade de Macabéa que é também a sua verdade, “é sempre um contato interior e inexplicável” e “não tem uma só palavra que a signifique”(LISPECTOR, 1999, p. 25).

Num determinado momento, observamos que a identificação do narrador com Macabéa assume uma tonalidade negativa, porém simultaneamente protetora, permitindo-lhe distanciar-se da criatura que tanto o incomoda. Há uma evidente contradição entre “o não ter a ver com a moça e o “me escrever todo através dela” (ibid., p. 24). Assim, o processo de criação leva-o ao distanciamento necessário para o prosseguimento da narrativa: “Vai ser difícil escrever essa história. Apesar de eu não ter nada a ver com a moça, terei que me escrever através dela por entre espantos meus” (LISPECTOR, 1977, p. 39). Rodrigo S. M. revela, no entanto, a aproximação que estabeleceu com Macabéa, ao apresentar uma construção signífica em que os pronomes demonstram que tanto Macabéa se grudou à pele dele, como também o grudou à própria pele. “Pareço conhecer nos menores detalhes essa nordestina, pois se vivo com ela. E como muito adivinhei a seu respeito, ela se me grudou na pele qual melado pegajoso ou lama negra.” (ibid., p. 36).

Rodrigo S. M. apenas faz distinguir sutilmente a sua criatura do criador, um refinado intelectual em seus conhecimentos e gostos. Ao mesmo tempo em que narra Macabéa, constrói a si. Para deixar claro, essa sua identidade como um autor, ele tem que fazê-la massa, privando-a de ter, de saber, o que, em sua opinião, o torna superior. Então, é cruel, é grosseiro, não para fugir da pieguice, do patético, mas para marcar a distância que o separa daquele tipo de gente. Rodrigo é

sofisticado demais para manifestar sentimentalismo. É o homem que reflete, pondera, o que indaga ao mundo com perguntas adequadas. Ao contrário dos tolos, como a personagem Macabéa, que não sabem nem o que não sabem. Além disso, foge do que é banal, para não se contaminar.

Em seu texto, Lanza (1996, p. 27) identifica os múltiplos signos da narrativa, entre eles o narrador plural. Vozes que se interpenetram e inter cruzam, dando a impressão de que, às vezes, se anulam, mas é um jogo de aproximação e distanciamento da estrutura narrativa. Na verdade, faz parte do processo de criação da autoria, para embaralhar quem é o autor e/ou narrador da história. Um dinamismo e complexidade da autora, que se disfarça em um narrador homem que é máscara de Clarice Lispector.

O fato de Macabéa lidar com o mesmo instrumento de trabalho que o narrador não indica qualquer aproximação entre ambos. A separação está efetivada por largos passos que os separam: enquanto a protagonista copia palavras alheias, Rodrigo S.M. dispõe das suas sem o menor esforço; enquanto Macabéa usa as palavras para garantir sua sobrevivência, Rodrigo as utiliza para filosofar sobre o mundo e buscar verdades. Macabéa apenas mexe com algumas palavras como se apertasse parafusos; ela é uma assalariada que se preocupa em não morrer de fome; ele, um intelectual comprometido consigo mesmo e com a arte.

Enquanto Macabéa não consegue sequer copiar um texto direito, seu patrão, a toda hora, solicita a Seu Raimundo Silveira que a mande embora; ela não passa de um “parafuso dispensável” na sociedade capitalista, mas o narrador escreve; o narrador, Rodrigo S. M., escreve

por não ter nada a fazer no mundo: sobrei e não há lugar para mim na terra dos homens. Escrevo porque sou um desesperado e estou cansado, não suporto mais a rotina de me ser e se não fosse a sempre novidade que é

escrever, eu me morreria simbolicamente todos os dias. (LISPECTOR, 1999, p. 21).

Então Macabéa soa inútil e o narrador também, só que a inutilidade é diametralmente oposta. Quer dizer, ela é inútil onde deveria ser útil e Rodrigo útil em sua inutilidade.

Na difícil relação entre Rodrigo e Macabéa, um detém o conhecimento e a outra só tem informação. Macabéa é despossuída de dinheiro, inteligência, beleza; é usada para, ao contraste, oferecer identidade a Rodrigo S. M. Este tem uma posição social e, por mais que negue, é legitimado. Essa é talvez a diferença primordial entre uma pessoa que apenas sabe que “o único animal que não cruza com filho era o cavalo” e que “o Imperador Carlos Magno era na terra dele chamado de Carolus” (LISPECTOR, 1977, p. 53), e Rodrigo S. M., que entende de ciências gerais, “aprendeu inglês de ouvido” (ibid., p. 33).

A distância entre os dois aos poucos é pontuada, consolidada através da arte e do consumo. Macabéa, ao experimentar a música, o faz de modo vulgar; Rodrigo S. M. vive a arte sofisticadamente.

O que expusemos até agora induz-nos à constatação de que o narrador Rodrigo S. M. enunciou, sim, uma narrativa do ponto de vista masculino e sem pieguice, mas não manteve a proposta de distanciamento frio em relação a personagem Macabéa. Sua imparcialidade não aconteceu diante dos fatos enunciados durante a narrativa; custou-lhe também dar o grito a que se propôs, se considerarmos que o verdadeiro motivo para retardar o início da história de Macabéa é a procura do melhor meio condutor para o grito literário.

O narrador não se distancia da personagem para apreendê-la com neutralidade, mas nela se projeta, projetando-se sobre ela também o autor. Portanto, aquilo que o narrador se propõe a fazer de início – contar fatos em uma história com

começo, meio e fim, adotando para isso uma linguagem impessoal e sem grandes engenhos artísticos – ele não o faz. O narrador confessa que o seu “material básico” não é a realidade, e sim a palavra. E somente a palavra poética é capaz de expressar a verdade escondida no silêncio da nordestina.

Nesse sentido, a protagonista é criada verbalmente pela voz do narrador, que a coloca em conflitos consigo mesma, a realidade inalcançável de Macabéa. Rodrigo S.M. procura compreender e identificar-se, nitidamente, na personagem protagonista construída por ele.

Clarice cria uma personagem (Rodrigo) que sente e expressa os sofrimentos de outra personagem (Macabéa), conseqüentemente resultando em maior envolvimento do leitor na história. A aproximação de Rodrigo é uma das possíveis visões, mas há uma aproximação em nível intensivo, que Rodrigo, por observá-la, compreendendo-a, refletindo com ela sobre as situações, forma com Macabéa uma coexistência decisiva, incorporando-se à protagonista por meio de uma excelente estratégia narrativo-discursiva: a fusão narrador/personagem.

2.3. MACABÉA INCORPORA RODRIGO S.M. – CONFLITOS E ANTÍTESES

A Hora da Estrela assume a inventividade artística como metáfora da própria aventura existencial, em um jogo que incorpora a voz do outro, principalmente a da personagem Macabéa, como uma transfiguração de identidades.

A Macabéa do romance é releitura dos milhares de Macabéas brasileiras. E esta dimensão social metafórica que ultrapassa o romance é também expressa no movimento narrativo da película. Ou seja, no filme as Macabéas ficam incorporadas intensamente à realidade. Quantas serão as marcas deixadas nos espectadores

pelo signo Macabéa? Semioticamente, as marcas são infinitas. A ingênua Macabéa, estilo simples em desalinho, convida o leitor/espectador para uma dimensão crítica, visto que gera empatia e distanciamentos.

A fome para Macabéa é constante, irremediável, enquanto Rodrigo S. M., ao enunciá-la, tem de se alimentar de “frutas e beber vinho branco gelado”. (LISPECTOR, 1977, p. 22). Ela come “pedacinhos de papel e sonha com coxa de vaca, ele escreve ao lado de uma taça de cristal. Ela sonha com potes de creme para a pele, ela os comeria, isso sim, às colheradas no pote mesmo” (ibid., p. 47). Rodrigo jamais sente fome, ele no máximo tem *apetite*.

Rodrigo S.M. não compreende Macabéa; todavia essa manifestação de desconhecimento contribui para entendermos melhor nossa incompreensão. O narrador, ao ver a personagem Macabéa se observando no espelho, enxerga sua própria face, “cansada e barbuda” (ibid., p. 37), então, remete-nos a que enxerguemos a nós também. Agora nós somos cúmplices do narrador desse romance. Passamos a ofender Macabéa e assim somos mais fortes e capazes de afirmar que a amamos sendo generosos e superiores. Então nos perguntamos, como no livro: “quem já não se perguntou: sou um monstro ou isto é ser uma pessoa?” (ibid., p. 29).

Tal indagação nos parece tanto verdadeira quanto é desagradável. O romance *A Hora da Estrela* transmite um desconsolo, expõe feridas, vergonhas e fracassos sem disfarçar incompetências, e não faz equivalências.

2.3.1. A invenção da personagem: espelho da escritora

Esse jogo de identidades, chamado por Benedito Nunes (1989) de “espaço literário agônico”, revela um ato de impulsionar para o improvisado. “Mas o improvisado é aqui, sobretudo, a improvisação da identidade do narrador fundando-se em confronto com a identidade fictícia de seu personagem. O narrador de *A Hora da Estrela* é Clarice Lispector, e Clarice Lispector é Macabéa tanto quanto Flaubert foi Madame Bovary”. (p. 168-169).

Para Benedito Nunes (1989, p. 169), Flaubert ficou permanentemente como narrador, entre os personagens. Clarice Lispector, ao contrário, apresenta-se.

Clarice Lispector se exhibe, quase sem disfarce, ao lado de Macabéa. Também ela persona, em sua condição patética de escritora. A escritora se inventa ao inventar a personagem. Está diante dela como de si mesma. Em sua escritura errante, auto-dilacerada, repercute, secretamente e em permanência, a pergunta - Eu que narro, quem sou? Numa réplica ao Cogito de René Descartes (“Penso, logo sou”). (NUNES, 1989, p.169).

Imagina-se que, nessa necessidade de identificação consigo mesma, Clarice Lispector, através de seus personagens, e especificamente em Macabéa, materializada em *A Hora da Estrela*, sugere-nos uma profunda solidão. Enquanto escritora, realidade e ficção se misturam criativamente através da narrativa.

Outro aspecto desconcertante no romance encontra-se localizado no conflito externo, e foi observado por Lanza (1996, p.120) sobre a negatividade. Essa poética niilista é manifesta na personagem Macabéa e na pele do narrador Rodrigo S. M., para fundamentar a anulação da protagonista, o que resulta num acúmulo de incompreensão da vida, (“não saber”), ausência da apropriação do mundo (“não ter”) e de si mesmo, nulidade existencial (“não ser”). Contudo, o mais predominante é o “não ter”, a “falta”, e se tinha não sabia que tinha. Então, a impossibilidade de vir a descobrir é que faz a protagonista entrar em crise. Como Lispector (1999, p. 25) diz claramente, “há os que têm. E há os que não têm. É muito simples: a moça não

tinha. Não o quê? É apenas isso mesmo: não tinha. Se der pra me entenderem, está bem. Se não, também está bem”. (id.).

Diante disso, vamos observar os diálogos sobre o nada, sobre a estranheza da conversação entre Macabéa e Olímpico, curiosidade dela em compreender o significado das palavras.

2.3.2. Ausência de significados nos diálogos da protagonista

O modo dramático (LANZA, 1996, p. 46) delineado por Clarice Lispector também apresenta a comunicação ininteligível, apontando para o “*nonsense, caricatura e pastiche*”. Macabéa e Olímpico de Jesus se desesperam em diálogos esquisitos, incompletos.

Extraímos um exemplo dos diálogos entre Olímpico e Macabéa, cena do filme *A Hora da Estrela*. Rodrigo S. M. está subentendido por meio do olhar criativo de Suzana Amaral durante a realização da adaptação fílmica. Os dois (Olímpico e Macabéa) dialogam sobre o “nada” na estruturação significativa do roteiro.

Cena 18⁴⁶

Olímpico – Pois é!

Macabéa – Pois é o quê?

Olímpico – Eu só disse pois é!

Macabéa – É! Mas, pois é o quê?

Olímpico – Macabéa! Vamos mudar de conversa! Por que você não entende?

Macabéa – Entender o que? Falar então de quê?

Olímpico – Por que que você não fala de você? É! Gente fala de gente!

Macabéa – Eu!!?

Olímpico – Por que esse espanto?

Macabéa – Ah! Mas eu não acho que sou muita gente!

Olímpico – Se você não é gente, o que você é então?

Macabéa – É que eu ainda não estou acostumada! Não sei explicar.

Olímpico – O que? Não se acostumou com quê?

Macabéa – Será que eu sou eu?

Olímpico – Olha vou-me embora porque você não tem é jeito!

⁴⁶ Diálogo extraído da cena nº 18 do roteiro escrito do filme *A Hora da Estrela*, dirigido por Suzana Amaral (1986).

Macabéa – O que eu faço para ter jeito?

Diálogos recortados de trechos do romance *A Hora da Estrela* demonstram uma estranheza entre as conversas de Olímpico e Macabéa. O fim do namoro dos dois, no romance, apresenta-se dessa forma. Macabéa, no romance, solicita que Olímpico diga logo adeus, enquanto no filme Macabéa decide que Olímpico deve deixá-la sozinha. “[...] Macabéa (cena 23) – Vai embora, vai!”. Suzana Amaral recria a cena dando maior autonomia à protagonista no filme.

– Você sabe se a gente pode comprar um buraco? – Olhe, você não reparou que até agora, não desconfiou que tudo que você pergunta não tem resposta? (LISPECTOR, 1999, p. 49)

– Não será apenas visão? – Vá para o inferno, você só sabe desconfiar. Eu só não digo palavras grossas porque você é moça donzela. (id.).

Eu gosto tanto de parafuso e prego, e o senhor? (ibid., p. 44).

Foi então (explosão) que desmanchou de repente o namoro entre Olímpico e Macabéa. Namoro esquisito [...] – Você, Macabéa, é um cabelo na sopa. Não dá vontade de comer. Me desculpe se eu lhe ofendi, mas sou sincero. Você está ofendida? [...] – Não, não, não! Ah! Por favor, quero ir embora! Por favor, me diga logo adeus! (ibid., p. 60).

De fato, a releitura revela como foi sutil a recriação de Suzana Amaral para com a obra literária. As cenas foram montadas com parcela significativa da construção do romance. Apesar da necessidade de narrar de outra forma diante da especificidade do suporte cinematográfico, a engenhosidade da cineasta permitiu que o espectador ampliasse a sua percepção frente às imagens produzidas. Suzana articulou uma ordem numa narrativa alinear. Coloca a Macabéa à frente dos outros personagens, dando-lhe posição de superioridade, como na hora em que é ofendida por Glória e Olímpico. Sua lentidão e tranqüilidade nos fazem acreditar em sua confiança diante da vida.

Nas figuras a seguir exemplificamos o drama existencial da protagonista em AHE1 e AHE2, com a tese de que a protagonista é improcedente para a vida. Macabéa entra em conflito por não compreender sua existência, pensa que não é

gente. A moça não tem, não é. A antítese em Macabéa é representada pelo “nada” e, também, o tudo. A Síntese, em Macabéa, é o “nada” é o “tudo”.

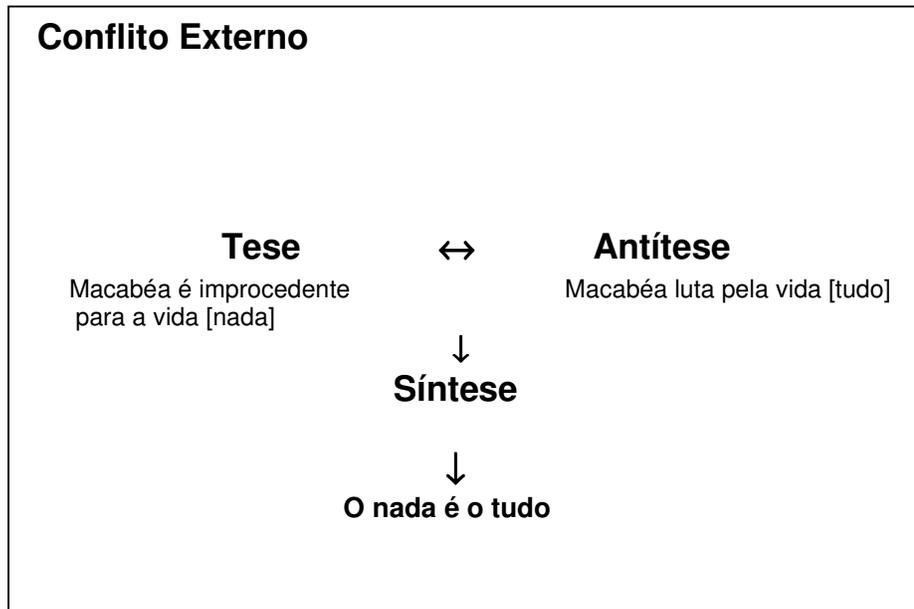


Fig. 2 – Conflito externo da personagem Macabéa

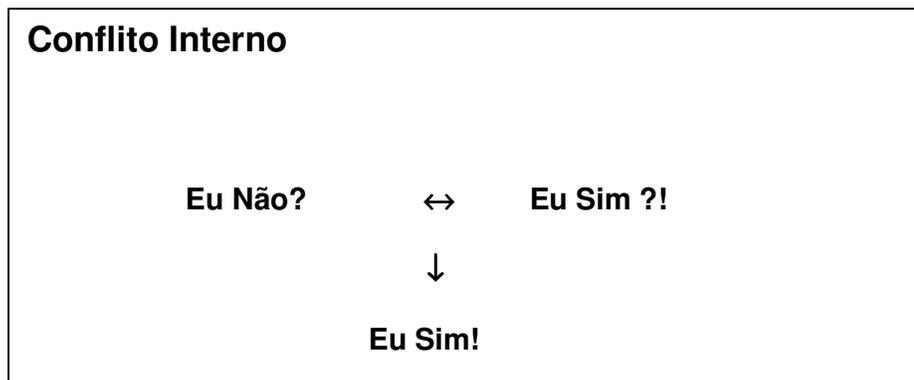


Fig. 3 – Conflito interno da personagem Macabéa

Estas figuras são uma tentativa de explicar o conflito interno (na mente da personagem) e externo (ambiente em que vive e encontra-se) da protagonista em *A Hora de Estrela*.

2.4. JOGOS DE INTERTEXTUALIDADES⁴⁷ E METALINGUAGEM⁴⁸ EM A HORA DA ESTRELA

A questão da intertextualidade está presente na matriz verbal e no filme. A narrativa começa e termina com o verbo “começou” e o signo “sim”. Signos que demonstram aceitação, positividade, contrapõem-se a toda negatividade presente na personagem Macabéa. O que vem a ser uma antecipação do jogo indicial da criação textual. Por isso se constrói (des)construindo-se, demonstrando que a narrativa inicia e não inicia ao mesmo tempo. Clarice precisa discutir o fazer artístico entre linhas e versos.

Em *A Hora da Estrela* (1977), Clarice Lispector utiliza-se do jogo de metalinguagem elaborando treze títulos para sua narrativa, e dialoga com vários outros textos como *Os Sertões* de Euclides da Cunha (“o nordestino é antes de tudo paciente”); *a Hora e a vez de Augusto Matraga*, de Guimarães Rosa (“é agora, é já chegou a minha vez!”). Clarice usa seu próprio texto numa relação de intertextualidade entre texto de mesmo autor. Escrevia *Sopro de vida* e AHE1. “Fora buscar no próprio profundo e negro âmago de si mesma o sopro de vida” (LISPECTOR, 1977, p. 101); “até tu, Brutus?!” (ibid., p. 102) referência ao drama de

⁴⁷ O termo intertextualidade não é característica da pós-modernidade, mas teve origem na Europa moderna, com o colonialismo. Segundo Márcia Giuzi Marese (PUC - SP, 2004, p. 05 - 06), em *A relação Arte Ciência e Novas Tecnologias na Pós-Modernidade*, “refere-se à combinação ou agrupamento de textos de diferentes linguagens, apresentados em um mesmo suporte e à utilização de diferentes linguagens na elaboração de uma mensagem textual ou discursiva, visando à produção de sentidos pré-determinados no público que interage com ele”.

⁴⁸ O termo é definido por Lanza (1996, p.36) como “um recurso utilizado constantemente na modernidade. Esse processo na ficção volta-se a uma compreensão dos mecanismos de sua gênese, uma espécie de narrativa ensimesmada, à procura da sua própria estrutura”. CHALHUB, (1986, p. 8) define metalinguagem “enquanto extensão conceitual, linguagem acerca de linguagem, refere-se a tudo desde que o homem é um animal simbólico, o ser da fala. Sobre as coisas, o homem fala – assim se faz sua relação dialógica com o universo, em si já um sistema de sinais. Neste sentido, portanto, linguagem da linguagem (tornando-se linguagem como um sistema de sinais organizado) – uma leitura relacional, isto é, mantém relações de pertença porque implica sistema de signos de um mesmo conjunto onde as referências apontam para si próprias, e permite, também, estruturar explicitamente a descrição de um objeto. A extensão do conceito de metalinguagem liga-se, portanto, à idéia de leitura relacional, enquanto referências recíprocas de um sistema de signos de linguagem”.

Shakespeare, Júlio César: *Ét tu, Brute?*; *a Cartomante*, tratada por Machado de Assis; *Alice no País das Maravilhas*, de Lewis Carrol: Macabéa e Alice se aproximam à medida que se perdem em um universo de múltiplas opções; *Humilhados e Ofendidos* de Dostoievsky aparece no filme sobre a mesa do seu Raimundo, funciona também como metáfora em relação à personagem Macabéa, que é humilhada e ofendida constantemente. São diálogos intertextuais que o autor/a espera que o leitor acompanhe e coopere nesse nível crítico-interpretativo.

Também os títulos do romance, além de se articularem entre si, trazem uma instabilidade narrativa para o texto, fazendo com que o tal autor/a assuma a culpa social do sofrimento de Macabéa, como nesse título: “A culpa é minha” ou, autenticamente, procure certo distanciamento do assunto, através de ausência de solidariedade em uma de suas personagens, pois para Glória, “Ela [Macabéa] que se arranje”. Assim, esse título se comunica com a “Saída Discreta pelos Fundos”.

Adentrando nesse universo romanesco, podemos aferir sobre o jogo dos treze títulos abordados por Clarice e verbalizado por Rodrigo S.M., que os apresenta como recurso de metalinguagem, sendo diluído no decorrer da história. O primeiro subtítulo, “A culpa é minha”, está inserido na narração: “Quando penso que eu poderia ter nascido ela – e por que não? – estremeço. E parece-me covarde fuga o fato de eu não a ser, sinto culpa como disse num dos títulos”. (LISPECTOR, 1977, p. 48). Esse título dialoga com o criador e desencadeia uma certa inconstância narrativa.

O segundo título, *A Hora da Estrela*, está explícito sobre a morte da protagonista: “Acho com alegria que ainda não chegou “a hora da estrela” de cinema de Macabéa morrer” (ibid., p. 100).

O terceiro título “Ela que se Arranje”: “Era [Glória] uma safadinha esperta, mas tinha força de coração. Penalizava-se com Macabéa, mas ela que se arranjasse, quem mandava ser tola”. (LISPECTOR, 1977, p. 78). Nesse título observamos a ausência de solidariedade dos personagens e principalmente em Glória.

O quarto título, “O direito ao grito”, é “Porque há o direito ao grito. Então eu grito”. (ibid., p. 18) . “Ou, o que queria dizer que, apesar de tudo, ela pertencia a uma resistente raça anã teimosa que um dia vai talvez reivindicar o direito ao grito.”(ibid., p. 96). Clarice Lispector tem uma atitude de revolta e clama através das vozes (narrador/leitor/ escritora/personagens) que compõem o texto.

O quinto título, “.Quanto ao futuro.” está diluído no trecho narrativo: “História exterior e explícita, sim, mas que contém segredos – a começar por um dos títulos, ‘Quanto ao futuro’, que é precedido por um ponto final e seguido de outro ponto final.” (ibid., p. 17). A história atenta para um futuro transgressor explicado pelos sinais – ponto final no início e final do título.

O sexto título, “lamento de um blue”: “Afianço também que a história será igualmente acompanhada pelo violino plangente tocado por um homem magro bem na esquina”. (ibid., p. 30). Esse título faz conexão com a melodia musical que vai acompanhar a narrativa. O sétimo título “Ela não sabe gritar” está em “E Macabéa lutava muda”. (ibid., p. 97). Esse é uma constatação de que Macabéa não sabe gritar.

O oitavo título, “Uma sensação de perda”, está em “E agora emergo e sinto falta de Macabéa”. (ibid., p. 85). Nesse faz relação com a morte da protagonista. O nono título “Assovio no vento escuro”: “Não tenho medo nem de chuvas tempestivas nem das grandes ventanias soltas, pois eu também sou o escuro da noite. Embora

não agüente bem ouvir um assovio no escuro, e passos”. (ibid., p. 23). Há ligação com o movimento das notas musicais na narrativa, assim, este tem conexão com o título número seis.

O décimo título, “Eu não posso fazer nada”: “Juro que nada posso fazer por ela.”(LISPECTOR, 1977, p. 43). A Clarice/Rodrigo reconhece sua condição e limitação. O décimo primeiro título refere-se ao “Registro dos fatos antecedentes”: “[...] só não inicio pelo fim que justifica o começo – como a morte parece dizer sobre a vida – porque preciso **registrar os fatos antecedentes**” [grifo nosso] (ibid., p. 16). O título refere-se aos acontecimentos da vida passada da protagonista e do narrador, ambos estão justapostos desde o começo da história.

O décimo segundo título, “História lacrimogênica de Cordel”, “(Eu bem avisei que era ‘Literatura de cordel’, embora eu me recuse a ter qualquer piedade)”. (ibid., p. 41). O décimo terceiro título, “Saída discreta pela porta dos fundos”: “Mas preparado estou para sair discretamente pela saída da porta dos fundos” (ibid., p. 27). Diz respeito ao conjunto de características culturais provenientes da região da protagonista.

A impressão deixada por Clarice é que a obra é uma escritura que engana, instrui-se por si mesma, de maneira improvisada, e não se define nem como um romance nem como uma novela, juntando-se aos personagens que se apresentam alternando-se entre narrador/criador, personagem e personagem/criatura alternadamente, horas triádicas em ambivalência, ocasionando estranheza ao ler. Fica-se, em um primeiro momento, sem saber mais quem, de fato, é o narrador dessa história. A autoria de Clarice e a simulação autoral, no texto, de Rodrigo, misturam a história ao discurso do narrador. Rodrigo é o disfarce de Clarice e esta é personagem de si mesma. Um é a máscara do outro, contornos ocultos.

Macabéa, no filme, tem a sensação de que está andando sobre os ares, em um avião quando seu namorado Olímpico a levanta sobre os ombros dele. Esta qualidade de sentir em Macabéa é um signo em **primeiridade** do ponto de vista da Semiótica.

A rejeição é colocada para Macabéa por Olímpico e no encontro com o homem rico descrito nas cartas da cartomante. Ela é descartada e eliminada pelos homens, que não a desejam, não a vêem, mas ela reprime a sexualidade diante da sua educação e ensinamentos que a dominam e paralisam.

Essa narrativa literária é acompanhada de uma levíssima dor de dentes, a mesma dor que faz Macabéa pedir folga para ir ao dentista. Já no filme essa dor está na insistência do toque da “Rádio Relógio”, que perpassa toda a construção das cenas. No livro, Rodrigo/Macabéa estão imbricados, e são posicionados num emaranhado de luta constante para que estes não os aprisionem, para que Macabéa não fuja de seu controle. No filme, Macabéa e Olímpico são dois aprisionados em buscas contrárias e ao mesmo tempo parecidos.

Macabéa, Rodrigo S.M. e Clarice Lispector dormem para sempre. Esse foi o desfecho do(a) escritor(a) e da cineasta, com a morte da personagem anti-heroína. Na literatura, quanto no filme, as imagens são imaginativas, criadas por Clarice Lispector ou recriadas por Suzana Amaral. As imagens falam por si só, registram o grito de Clarice Lispector magistralmente.

2.5. CARACTERÍSTICAS DA OBRA A HORA DA ESTRELA

A Hora da Estrela está caracterizada pela dramatização dos personagens, pela liberdade no uso dos tempos verbais, por um narrador, Rodrigo S. M, que

simula ser autor, personagem e escritor, que apresenta seu desempenho constantemente intercambiado, que tem liberdade de operar na construção da história que Clarice Lispector imprime com detalhamentos de pontos de vista dos personagens. Há uma crítica social que se viabiliza pelo viés da sátira e do humor. Nesse romance há várias histórias que se entrecruzam; elementos díspares que se misturam: a ignorância, a pobreza extrema competindo lado a lado com riqueza. O romance tem caráter de introspecção no expressar da angústia dos seres humanos, a partir de uma visão existencial do mundo. Assim, tem poucas ações externas e muita tensão interiorizada.

Enquanto no romance a narrativa vai se construindo na sua (des)construção como jogo da própria escritura, no filme as cenas são construídas linearmente. Macabéa vai sendo mostrada com certa logicidade. O clímax do filme está na visita de Macabéa à Cartomante, quando seu passado, futuro e presente são pronunciados por Madama Carlota.

No filme, Macabéa encontra Olímpico em uma praça de São Paulo, enquanto um fotógrafo bate uma foto sua e Macabéa atravessa na frente dele no momento da máquina concluir a foto e é chamada de cega. No livro há toda uma preparação narrativa, um encantamento por ser o mês de maio, o mês das noivas e das mães.

Seu Raimundo Silveira, no filme, é um personagem ameno, que tem um pouco de sensibilidade diante da situação da personagem Macabéa. Ele adia a demissão, permite que Macabéa tire um dia de folga, e permite também as suas saídas à Cartomante e ao dentista.

Há diálogos no filme que foram recriados e outros colocados para compreensão do filme. O hibisco que acompanha Macabéa é um indicador da

feminilidade da personagem. Funciona também como metáfora da própria narrativa no filme. Macabéa não a compra, como diz no livro, mas a apanha no jardim público.

Ao tomar forma, Macabéa tem função no mundo. Sendo assim, o filme coloca minúcias como a ficha telefônica que Macabéa dá a Olímpico pedindo que ligue para o escritório.

Há uma solidão imensa e explícita no filme. O silêncio e o vazio da cidade, do escritório onde trabalha Macabéa, tudo é um grande nada. A agitação da cidade grande extraiu seus enfeites, pois é humilhada, desamparada, quase inexistente. Olímpico não percebe seu esforço para que seus diálogos saiam da obstrução. Macabéa não tem medo da solidão, mas sabe que sozinha não vai conseguir superar a falta de tudo.

Para além da tela, Macabéa, assim como no livro, não tem a vaidade interna, aquela que é para si. Ela tem um impulso externo causado pela influência da vida na cidade grande e das pessoas. O sonho de ser estrela de cinema a faz praticar a imitação, evidentemente através do batom vermelho, na busca em não desagradar o outro. Ela é descuidada, não olha para si mesma, mas age, como diz o narrador, “é teleguiada”. No filme, este aspecto é mais evidente na hora de tomar banho, na hora de trocar de roupa e pentear os cabelos, na forma como dispõe as roupas no varal, na expressão das amigas em relação ao seu cheiro.

Em seu romance, Clarice Lispector, ao criar Rodrigo como **narrador-testemunha**, simulação de **co-autor e personagem** de sua história, pluraliza as possibilidades sígnicas imbricadas na narrativa, enquanto no filme essa trama desaparece dando visibilidade icônica à personagem. O papel triplo do narrador desaparece, ressurgindo o ato comunicativo obstruído de Macabéa, envolta em suas relações. Toda pluralidade existente no romance é vislumbrada nas cenas

transpostas para a tela. O rufar dos tambores de Clarice ou Rodrigo é substituído pela voz da “Rádio Relógio”, a partir dos créditos do filme. A história de cordel, descrita por Rodrigo, é recriada, não em papel de embrulho, mas num material delicado impregnado de sofisticação que a cinematografia exige.

Todas as passagens ditas no romance em relação à protagonista foram apresentadas imagetivamente, captadas para a diegese cinematográfica.

As vinte e uma explosões (ver pág. 97) existentes no romance como marcadores indiciais, no filme são substituídas pelos arranjos sonoros. Tais explosões expressam as frustrações de Macabéa, seus momentos de abandono, dor, insegurança, inexistência, medo. E no filme isso é transformado em desesperança, rigidez das personagens mais próximas, caracterizadas intensamente tanto em decorrências de suas características, de seus sentimentos, quanto pelo contexto em que estão inseridas.

Podemos pontuar que o romance *A Hora da Estrela* é caracterizado por uma (des)construção a partir da formação de um grande número de índices narrativos, como as informações implícitas no texto, pedindo uma maior compreensão do leitor, bem como as espécies de personagens secundárias (reverter para a pág. 55). O que comprova a existência, no texto, de uma desconstrução como síntese indicial, resultando nas leituras das entrelinhas. Iniciamos com o nome das personagens, ou melhor, da protagonista Macabéa, proveniente dos povos Macabeus⁴⁹, povo predestinado a morrer. Macabéa não tem um momento positivo. Refugia-se num percurso de negativismo, de ausências, perdas e faltas. Sua existência reflete-se na

⁴⁹Conforme a Bíblia Sagrada, que adota dois livros sobre os Macabeus, eram povos da Judéia que lutaram contra os gregos que quis forçar os judeus a adotar os costumes e a cultura deles. Este nome foi um apelido dado a Judas, filho mais famoso de Matatias (um sacerdote judeu, lidera a resistência e a revolta contra os reis gregos e o grupo judaico que a eles se aliou). A resistência procura a todo custo preservar a identidade religiosa e cultural do povo judeu.

descendência da perdição, é um tipo, um capim, praga, gente que se arrasta pelo declínio originado de um material parasitário, cogumelo mofado.

Macabéa significa o capim impresso no texto escrito e adaptado no filme. Esse tipo de gramínea comum nasce em qualquer terra, em determinado contexto, entre as pedras do asfalto, significa uma “praga” que germina facilmente entre raios de sol e grãos de areia. Macabéa tem o M das Marias (colegas de quarto – Maria da Penha, Maria Aparecida, Maria José e Maria apenas. O que é visto na recriação com nomes diferentes, “das Dores” é bem evidenciado).

Pode-se afirmar que, tanto no livro quanto no filme, a improcedência da personagem é idêntica, e o texto narrativo aparece acima de todos os aspectos, como se Rodrigo S.M. pudesse desafiar o outro com sua arma, a palavra, o uso da língua e o domínio desta; como se o narrador quisesse prender o leitor com as suas habilidades estabelecidas por funções catalíticas e cardinais para exploração. A sua singularidade está na arte de manusear a palavra numa discussão social, deixada sobre o texto literário e fílmico sob a égide dos informantes: a personagem mora na rua do Acre e trabalha na rua do Lavradio, que significa arável, semear a terra; liga-se ao ato de criar o texto e o resultado do plantio, o alimento ou a escritura.

Outro informante constante nos dois suportes (romance e filme): “a Rádio Relógio”, a voz que fala por signos verbais, o meio de comunicação de massa que a protagonista possui via sabe-se lá, como empréstimo de alguma amiga de quarto; posiciona informações locais, muitas vezes inúteis, e cultura. Informações estas que não são decodificadas por Macabéa e geram conflitos nos encontros com o namorado Olímpico de Jesus. Na impossibilidade, Olímpico é recorrido, mas as respostas satisfatórias não chegam até ela e ele sente-se irritado.

Olímpico, do grego *Olympikos*, significa **olimpo**, lugar reservado aos deuses. Glória, do latim *Gloria*, transposta como fama, brilho e vaidade, qualidades indiciadas tanto no livro como no filme, quando bem sucedida ao **roubar** o namorado de Macabéa, passa a impressionar a protagonista, que a idealiza e vivencia projetando em si mesma suas “virtudes”.

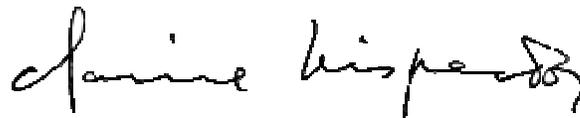
A consulta à Cartomante tem efeito de suspense, ensinamentos (religiosos, afetivos, sexuais e domésticos) doados por Madama Carlota à personagem deixa evidente sua fé em Jesus Cristo. Tal posicionamento possibilita somente antecipar ao leitor/espectador um efeito inesperado.

Rodrigo, do Latim *rodriga*, compreende **estaca** e, evidentemente, é ele quem suporta a narrativa, trabalho de estruturar e articular os signos da narração. Então, o movimento da narrativa se apóia na história de enlances do narrador Rodrigo S. M. e da proposta da autoria (narrador-criador) estruturados em processo de metalinguagem e, ao mesmo tempo, encontra-se implícito o drama de Macabéa. Escolhe-se uma pessoa do sexo oposto pela necessária masculinidade que se interporá entre os sofrimentos de Macabéa. Na verdade, uma ironia de Clarice Lispector, pois em desacordo com o conceito de literatura feminina como a crítica denomina sua obra. Aprofundaremos essa idéia no último capítulo.

Notamos não só a ambivalência do gênero, mas também a ocorrência dos discursos pessoal (RSM), e implícito (CL), expressos em signos imaginários escolhidos e que se misturam e tornam-se atos de difícil compreensão na narrativa explorados pela autora.

2.5.1. O romance: o espelho de signos do filme

Eu escrevo sem esperança de que o que eu escrevo altere qualquer coisa. Não altera em nada... Porque no fundo a gente não está querendo alterar as coisas. A gente está querendo desabrochar de um modo ou de outro... . (LISPECTOR, 1977, entrevista concedida a TV Cultura).



50

Podemos afirmar que Clarice Lispector tem como preocupação a reflexão sobre a construção da narrativa, na medida em que coloca um criador/narrador (Rodrigo S.M.) em seu lugar. Trata-se de um jogo explícito de metalinguagem que povoa o romance *A Hora da Estrela*. “Nunca esquecer que a palavra é fruto da palavra. A palavra tem que se parecer com a palavra. Atingi-la é o meu primeiro dever para comigo. E a palavra não pode ser enfeitada e artisticamente vã, tem que ser apenas ela”. (LISPECTOR, apud LANZA, op. cit, p. 17). É assim, através da palavra que Clarice tece um romance complexo e plural. Um texto transfigura-se em

⁵⁰ Clarice Lispector utiliza como estratégia literária a desconfiança das palavras e a solidão. Esses foram os métodos para escrever e viver da escritora. Na esperança de deixar as palavras para trás, escreveu livros como *A Hora da Estrela*, “o que há atrás de detrás do pensamento”. Isso era o que realmente importava a Clarice. A linguagem era um instrumento traiçoeiro e insuficiente. Pensava que as palavras, em vez de esclarecer, encobrem. As palavras são desleais. As palavras eram motivos de desconfianças, mas escrevia com a obstinação cuidadosa de quem se propõe a desvendar o vazio que se esconde dentro do ovo. As palavras fluuavam em suas mãos. Clarice era vista por muitos como enigma, suas obras para Olga de Sá em *Escritura de Clarice Lispector* (2001) era uma epifania (manifestação do divino). Para alguns escritores como a canadense Claire Varin e Otto Lara Resende, Clarice era uma feiticeira; a francesa Hélène Cixous diz que Clarice não foi escritora, que o que ela fez foi sim, filosofia. Clarice se definiu assim: “Eu sou uma pergunta”. A denominação de “escritora” a incomodava. “Literatura para mim é o modo como os outros chamam o que nós fazemos” disse ela. (CASTELLO, 2005).

outro texto e dialoga com o leitor, fazendo-o seu **leitor pro-ativo**⁵¹ em uma narrativa de natureza intertextual. Para Lanza (op. cit, p. 17),

[...] a linguagem literária do romance é altamente complexa, [...] outros aspectos estão implícitos e explícitos nesta narrativa pulsante: a constante alternância e fusão de pontos de vista diferenciados, o que resulta numa maior dinamicidade do texto; o alto nível indicial operando numa imbricada narrativa [...]; e a utilização tanto de um leitor como estratégia textual do autor quanto de um leitor como personagem participante do texto.

Desta citação se entende que a narrativa de Clarice Lispector em *A Hora da Estrela* é um constante movimento entre várias vozes. Isso faz com que o leitor não **pro-ativo** tenha dificuldades em compreender e perceber as artimanhas do(a) escritor(a) que dialoga com o leitor, consigo mesma, com o narrador e com os personagens, resultando numa narrativa simples e complexa ao mesmo tempo, porque joga com as palavras de forma que todos participem do seu texto.

Ariano Suassuna⁵², ao ser entrevistado sobre o poder da palavra, expressou: “O poder da palavra é altamente transformador”. Clarice Lispector certamente tinha consciência desse poder da palavra, porque escrevia com o corpo, a mente e a alma. No entanto, a escritora disfarça dizendo que escreve sem nenhuma esperança de que o que escreve altere alguma coisa, mas não convence.

⁵¹ Entende-se por leitor pro-ativo aquele que adquire conhecimentos e informações e está sempre atualizado culturalmente, o que lhe permite antecipar-se aos fatos, mantendo um senso crítico, tem questionamentos sobre o que está acontecendo ao seu redor, mantém-se sempre entre leituras assíduas, ele é capaz de compreender qualquer texto literário. A proatividade é sinônimo de iniciativa de superar as expectativas.

⁵² Entrevista concedida ao *Jornal Nacional* durante a FLIP - Festa Literária Internacional de Parati - RJ, em julho de 2005. A escritora Clarice Lispector foi a grande homenageada da Flip. Clarice Lispector também foi a homenageada da revista *Bravo!* nº 94, julho/05.

2.5.2. As várias histórias que compõem a narrativa

Para Nádya Battella Gotlib (2000, p. 285-317), em seu ensaio *Macabéa e as Mil Pontas de uma estrela*, em *A Hora da Estrela* há cinco histórias que se entranham e se complementam na construção da narrativa.

A primeira história é a da fábula envolvendo a personagem protagonista Macabéa; a segunda história é Macabéa como criação do narrador, ela sai dos ombros do narrador, é a história de como o romance se faz, ou seja, como é construída e (des)construída a narrativa. Então, nas palavras de Gotlib (2000, p. 287),

Macabéa acha-se entranhada no narrador e aos poucos vai dele se desgarrando. Há, na verdade, um “parto ficcional” não apenas no sentido de que se trata de ficção – um autor gera um livro, mas no sentido de que é esta a história de que se compõe, “na verdade”, o romance. Ele nos conta como inventa a personagem de seu romance, Macabéa, que nasce, cresce, trabalha, namora, sonha e morre.

Essa segunda história compõe-se pelo nascimento da personagem; a infância; o chefe: seu Raimundo; os prazeres; o namorado: Olímpico; a colega; Glória; o médico de pobre; a cartomante e a morte.

Macabéa é que se tenta agarrar como, por exemplo, o gosto pela palavra “efemérides”, pela coisa livro. Escuta na rádio que existe um livro *Alice no País das Maravilhas* e também gosto por outro livro que o chefe deixara em cima da mesa e que se chama “*Humilhado e Ofendido*”. A quarta história trata-se de Macabéa e sua relação de maternidade com a autora Clarice Lispector; a quinta história é Macabéa, “na verdade, Macabéa”.

Portanto, são elas que possibilitam uma linearidade na decorrência narrativa do texto controvertido e alinear. A obra é escrita em terceira pessoa, outras vezes em primeira pessoa e outras em segunda.

Nesse sentido, pode-se afirmar que as duas leituras são importantes, mas parece inesgotável o arcabouço significativo e analítico da funcionalidade do romance enquanto tessitura literária e artística. Assegura-se desse modo que a estrutura narrativa é sustentada por todas estas histórias mescladas por todos os possíveis leitores.

Na visão do crítico Benedito Nunes (1989, p. 169), Clarice Lispector faz da sua ficção um jogo de identidade **triádico** “de composição quanto aos personagens”. Ele, assim como Lanza (1996), observa também três histórias que se ligam permanentemente em *A Hora da Estrela*. A primeira é a história de Macabéa, que o narrador Rodrigo S.M. apanha de improviso na multidão.

A segunda história é a desse narrador que se interpôs entre a personagem, tornando-se inseparável. A terceira história é a história da própria narrativa.

2.5.3. Recriação de romance: a adaptação fílmica



A personagem Macabéa (interpretada pela atriz Marcélia Cartaxo) e Olímpico de Jesus (ator José Dumont)⁵³ Cena do filme – início do namoro - *A Hora da Estrela*⁵⁴

O cinema em 1986 a adaptação de sua obra considerada pela crítica a “mais realista”, *A Hora da Estrela*. As palavras impressas de Clarice Lispector (1977), em forma de romance, passaram da arte literária para a película cinematográfica. Antes, porém, Suzana Amaral lançou mão do roteiro e materializou a saga das personagens, recriando a narrativa da matriz verbal para o cenário das filmagens.

Segundo Gotlib (2000, p. 287), Suzana Amaral “detém-se numa só história – a de Macabéa – desmanchando, pois, esse entrecruzamento de histórias que é característica básica da construção do romance”. No filme, o narrador passa a ser o olhar de Suzana Amaral. Esse olhar da diretora é o olhar oculto que se mistura com outros olhares dos personagens e da escritora. Isso é expresso pelos pontos de vista, ângulos de visão, tomadas, enquadramentos, planos, trilha sonora, de forma a

⁵³ Imagens extraídas do site <www.verdestrigos.com.br/sitenovo/site/crônica_ver.asp?id=3488> Acesso em 06.04.2005.

⁵⁴ Esta obra foi transposta para o Cinema em 1985, por Suzana Amaral e Alfredo Oroz. Em 2003 a rede Globo de televisão faz a versão de *A Hora da Estrela*, apresentada no primeiro capítulo do programa *Cena Aberta*, dirigido por Jorge Furtado, Guel Arraes e Regina Case. Atualmente *A Hora da Estrela* ganham versão dramatizada para o palco. A peça teatral *A Hora da Estrela* é de Rayalla Produções. A direção é de Euclides Rayalla. O espetáculo estava em cartaz (2005) no Teatro Municipal de Marília, no estado de São Paulo. Elenco: Márcia Amaral, Aline Monge, Euclides Rayalla, Douglas pereira, Marlon Manzano e Joseane Cassiano.

envolver o espectador no filme por meio de planos de expressão sonoro-visuais cadenciados pela montagem. Como exemplo disso, nas passagens em que Macabéa anda pelas ruas com Olímpico a câmara usa o movimento em *travelling*.

No filme, Macabéa é revelada ao espectador pelas imagens, que utiliza os traços referencias do livro, como peça de uma engrenagem que devem ser juntas para formar um estilo próprio, sem projeções, sem máscaras.

Como não o fez seu narrador-criador Rodrigo S. M. e/ou Clarice Lispector na literatura para confundir os leitores e fazê-los co-participantes do drama da nordestina e das outras histórias embutidas no romance. Na verdade, esse recurso literário é uma forma de fisgar o leitor, resultado da prática de uma escritora astuta no manejo dos signos verbais e da liberdade de criação, escreve em percurso poético e/ou filosófico para formar a estrutura narrativa do romance.

Nessa adaptação, a linguagem cinematográfica recupera alguns efeitos como pontos de vista, informantes e, principalmente, as personagens, bem como a constante alternância e fusão de pontos de vistas.

Na complexa tessitura do romance, o **narrador-personagem** assume papel de relevo. Revela-se na angústia encarnada na pele de escritor ante a criação, por intermédio de um longo exercício metalíngüístico, característica da literatura pós-moderna.

No filme, para evitar o tom “intelectual” de Rodrigo S. M, a cineasta deu voz à protagonista Macabéa, já que a voz de Clarice Lispector não se confunde com a voz do narrador masculino. Esse foi um dos elementos que Suzana eliminou.

O eixo central foi mantido: “as tristes aventuras de uma moça na cidade grande, toda voltada contra ela”. No livro, o narrador é o personagem principal, que na verdade é a própria Clarice. Eliminei o narrador porque eu

queria que a personagem principal fosse a Macabéa, personagem que não age, é “agida” pelas circunstâncias. (SUZANA AMARAL)⁵⁵.

No processo de recriação artística (adaptação cinematográfica), a cineasta produziu algumas “infidelidades” e até invenção de passagens, o que não chega a ser um defeito, mas uma consequência da tradução que a segunda obra ganha como divergências da obra original, ou seja, o desafio é conseguir transpor das palavras para a imagem, de um código verbal para outro, no caso o não verbal. Suzana Amaral concedeu ao fim da história dois aspectos: um romântico que Clarice Lispector lhe negou, e o outro mais realista.

A materialidade de filme permite a mimesis da produção, que estimula a tentativa de construir um mundo material através das imagens. Macabéa é visualizada por meio do olhar enunciador da cineasta que ao filmar algumas cenas em *travelling*, acompanhando a personagem pelas ruas, afastando dessa forma o narrador, mas dando voz e vez a Macabéa.

A história segue uma seqüência lógica de noventa e seis minutos. Macabéa está sempre acompanhada por uma flor de hibisco.

No livro, Macabéa perde o namorado porque é desajeitada e feia, tem uma atitude de uma idiota. Para Chico Lopes (2004), Macabéa é “estrela fosca”, revelada numa “coitadeza terrível” na transposição, deixando-se ser um fenômeno tipicamente brasileiro (as Macabéas) para elevar-se como símbolo ontológico, de um arquétipo universal da pobreza. Ela é a figura que está entre santas e idiotas.

Pondera-se que o país de Macabéa seja o mesmo país de Dostoiévsky, um dos escritores favoritos de Clarice Lispector, não por acaso citado em *A Hora da Estrela* pelo romance *Humilhados e Ofendidos*.

⁵⁵ Entrevista concedida a Tata Amaral, intitulada *De lugar algum para lugar nenhum*. Disponível em: <<http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/1768.1shl>> Acesso em: 04.04.2005.

Esses movimentos sígnicos da literatura ao cinema em *A Hora da Estrela* apresentam-se sob os aspectos da criação e da significação. Desde a articulação de seus códigos principais e até a mobilização dos subcódigos: o gestual, o cenográfico, indumentária etc.

3. CONEXÕES POÉTICAS E OUTRAS PONTES SÍGNICAS EM *A HORA DA ESTRELA*

Todo o universo visível não é mais que uma
vitrine de imagens e signos...

Baudelaire

3.1. A NATUREZA DO SIGNO ESTÉTICO

Podemos perceber que os trânsitos dos signos apresentam-se numa dimensão poética⁵⁶ e criativa em *A Hora da Estrela*, e que se articulam artisticamente e intersemioticamente, resultando em duas formas extremamente iconizadas: a filmica e a matriz verbal (obras homônimas). É um processo de transmutação sígnica autêntico. Essa viabilização é realizada proporcionalmente por meio da criação literária AHE1 e a AHE2. Esse processo de intersemiose Roman Jakobson (1987) o expôs denominando-o de transposição intersemiótica⁵⁷. Observamos que nesse trâmite de linguagens de um código para outro ocorre um deslocamento de metalinguagem, efeito de procriar, e semiose que, pela coordenação de Suzana Amaral, traz em seu bojo uma referência atrativa, o gosto pela literatura, extraindo

⁵⁶ A palavra “poética”, entre os vários significados assumidos ao longo do tempo através dos enunciados de Aristóteles, remete-nos a *poietike tekne*, “arte poética” (Enciclopédia, 1989, p. 218). Esse termo “poética” que está sendo empregado no percurso desta dissertação com o sentido mais abrangente, portanto, semiótico, e não tão somente da lingüística.

⁵⁷ Sobre esse trâmite sígnico da literatura para o cinema, a literatura influencia sobre o filme, uma criação tradutiva, o momento histórico por que passa a cinematografia, a espécie de linguagem e suas especificidades que são imanentes como base referencial. *A Hora da Estrela*, enquanto processo criativo de intersemiose, é uma obra que teve como parâmetro considerar o prototexto clariceano, sobretudo na estruturação da trama narrativa, colocando como sustentação o drama da protagonista nordestina (Macabéa no suporte literário e Macabéa representada pela atriz Marcélia Cartaxo, no suporte cinematográfico).

do prototexto o essencial, incluindo-se as incursões temáticas, de conexões de sintaxe para fazer a sua adaptação fílmica.

Um exemplo desse deslocamento está no desmanche do namoro em ambas as narrativas. Na literária, Macabéa pede a Olímpico que diga logo que acabou: “[...] – Ah, por favor, quero ir embora! Por favor, me diga logo adeus!” (LISPECTOR, 1999). Enquanto no filme, os dois estão sentados em plano geral, mas em direção inversa, Olímpico senta-se afastado, virando as costas para a personagem, a câmara o coloca em primeiro plano. No plano seguinte, Olímpico senta-se com Macabéa, bem próximos um do outro, ele diz: “– Quero lhe dizer que nosso namoro acabou! Encontrei outra moça”. Macabéa apenas olha para ele em silêncio, fala que ele vá embora e baixa a cabeça tristemente: “– Vai embora, vai!” (AHE2).

Nesse sentido, Roman Jakobson (1970), ao apresentar conceitualmente as funções da linguagem provindas da lingüística, proporciona avanços efetivos aos sistemas sígnicos visuais, especificamente ao código cinematográfico. Evidentemente, tais avanços proporcionados pelos estudos de Jakobson, ao serem empregados aos códigos de natureza diferenciada dos códigos verbais, produziram reformulações conceituais, tendo-se como base que as linguagens visuais, inclusive as que absorvem as linguagens verbais, são estruturadas por uma gramática apropriada que regulamenta outra forma de sintaxe mais flexível em oposição às regras arbitrárias dos signos combinatórios dos sistemas de linguagens verbais.

Sendo assim, cabe-nos acrescentar que, pesquisando o modelo estético no cinema, detectamos a relevância de uma das funções da linguagem: a função poética, proposta por Jakobson, e o desenvolvimento conceitual da função poética com os estudos que surgiram de distintas linhas teóricas, grande parte fundamentada na antecedente Teoria da Semiótica de Charles Sanders Peirce

(1839-1914). O referencial delimitado aqui sobre a função poética permeia as abrangências necessárias, especificamente, no caso particular do cinema adaptado⁵⁸, pois na sua tessitura sígnica indicial se interceptam diferentes linguagens. Amplificando todo esse exame paradigmático, é necessário salientar que Jakobson tenciona investigações conectivas com os sistemas visuais, em sentido semiótico, ao se deparar com os estudos das teorias de Charles S. Peirce⁵⁹. Tal constatação aprimora o conceito formalizado acerca das funções da linguagem e, em especial, a função poética, agrupada por Jakobson com referencial datado na teoria da informação, conseqüência da complexa relação delimitante entre o que Jakobson observava como poético e não poético.

Assim, a função poética é a própria mensagem caracterizada pela construção efetiva de figuras de paralelismos, ou seja, põem em relevo mecanismos que se apresentam na mensagem. Dessa forma, a função poética é um processo que proporciona uma valorização da cadeia significante e intersemiótica. Jakobson (s/d, p.130) definiu que “a função poética projeta o princípio de equivalência do eixo da seleção sobre o eixo de combinação”. Então, será a projeção relacional do paradigma sobre o sintagma que forma a mensagem estética, encadeada a partir da estrutura significante em ação dinâmica. Assim, a função poética coloca em evidência o significante, ou seja, a sua forma tátil e material, objetivando a ambigüidade, os vários sentidos para a mensagem, já que sua natureza sígnica é

⁵⁸ O termo abordado, “cinema adaptado”, significa “um complexo significante que está estruturado para produzir uma cadeia de significados”, ou seja, é uma nova realidade semiótica ou sígnica que possui como referência o texto literário. (Cf. explicações, em aula, NUNES FILHO, 2004).

⁵⁹ Referimo-nos aos estudos de Roman Jakobson, constantes em seu ensaio *À Procura da Essência da Linguagem*, In: *Linguística e Comunicação* (s/d). Nesse ensaio, Jakobson aproxima seus conhecimentos como as teorias sígnicas formuladas por Peirce. Ainda admite que poderia ter evitado erros, acerca da Linguística, se houvesse observado os estudos semióticos realizado por Peirce. Das suas palavras recortamos: “Quantas polêmicas fúteis e banais poderiam ter sido evitadas pelos especialistas da linguagem se estes tivessem levado em conta a *Speculative Grammar* de Peirce e particularmente sua tese de que “um símbolo autêntico é um símbolo que tem uma significação geral” e, por sua vez, esta significação não pode ser senão um símbolo” [...]. (JAKOBSON, s/d, p. 116).

“andrógina”. Portanto, possibilita a procura das possíveis combinações do signo, de forma a desvelar maior número de qualidades significantes.

A função poética, portanto, consiste em articular o eixo das similaridades ou semelhanças e a interrupção, com base na contigüidade, chegando à comprovação.

Ainda ressalta Jakobson (s/d, p. 150) que “a supremacia da função poética sobre a função referencial não oblitera a referência, mas torna-a ambígua”. Jakobson salienta que a função poética está permanentemente em articulação com as outras funções da linguagem⁶⁰, sempre em parceria com as demais linguagens, não existindo separadamente. Assim, se destaca das outras funções, por se tratar de uma mensagem manifesta, e consideravelmente dirigida para si mesma. Por isso, resulta numa ruptura das regras claras do signo, para formar estruturalmente a mensagem estética; então, a função poética produz um outro signo, materializando possibilidades incontáveis de gerar novos signos.

O novo signo resultante da cadeia significantes do processo estético que representa o outro lado dessa cadeia semiótica manifesta-se no leitor/espectador, envolvendo-o através da transformação da linguagem metafórica do signo que força o código lógico com a perda da estruturação e combinação previsíveis, desfazendo assim, as relações referenciais desse signo.

Ao despir-se do convencional da significação do signo, a função poética o iguala a sua própria natureza flexível, sensível e aberto a leituras.

⁶⁰ Jakobson classifica em seis funções: referencial, expressiva, conativa, metalingüística, fática e poética. O autor desenvolveu a partir dos estudos da lingüística, especificamente do ato da comunicação: contexto, remetente, destinatário, mensagem, contato, código e dos estudos pioneiros de K. Buler (esta última informação é de NUNES FILHO, 1996, p. 64).

Dessa forma, trazer a condição estética do filme no seu estado de constituição para o autor/criador é colocar em funcionamento os mecanismos do processo intersemiótico por intermédio da lógica abdutiva⁶¹.

⁶¹ É a única operação lógica a introduzir idéias novas. (PEIRCE , 1974, p. 52)

Roman Jakobson (1970, p. 155), explicando as formas de estruturação cinematográfica, afirma que

O cinema trabalha com fragmentos de temas e com fragmentos de espaço e tempo de diferentes grandezas, muda-lhes as proporções e entrelaça-os segundo a contigüidade ou segundo a similaridade e o contraste, isto é: segue o caminho da metonímia ou o da metáfora (os dois tipos fundamentais da estrutura cinematográfica).

Conforme essa concepção jakobsoniana, o cinema direcionado para a organização estética resulta da similaridade através da operacionalidade dos contrastes e das metáforas no signo estético. Baseados em alcançar o ideal estético e no cuidadoso papel da montagem, produz-se no filme a materialização do signo, conseqüentemente, dá-se exatamente pelo oposto do signo, que é projetado no eixo da contigüidade. Dessa forma, aplicando a função poética no cinema, anula-se o papel mediador do signo, com o objetivo de fazer com que o signo seja a coisa em si, manifestando qualidades.

Observamos então que o signo estético desliza-se conceitualmente por suas qualidades para produzir ressonâncias qualitativas e estabelece relação com o conceito de qualisigno proposto por Peirce⁶². Através da relação de semelhança, o qualisigno é a primeiridade. Representa o caráter formal do signo, aquilo o diferencia e o faz identificável na relação sígnica.

O qualisigno no cinema responde ao movimento sinestésico, ou seja, pelo entrecruzamento das linguagens, pela articulação dos planos, movimento de câmera, fragmentação das unidades estruturais da narrativa, enfim, todas as possibilidades de criação residem nessa unicidade do exercício do movimento do

⁶² “Um qualisigno é uma qualidade que é um signo. Não pode realmente atuar como signo até que se corporifique; mas esta corporificação nada tem a ver com seu caráter como signo”. (PEIRCE apud PINTO, 1995, p. 43).

signo indicial cinematográfico que permeia todas as qualidades e possibilidades idealizadas.

O signo estético, ao extrair proveito do potencial lingüístico, tem natureza epifânica, e numa obra de arte, segue o caminho diversificado, sem ter como referência um ponto específico, pois se torna autônomo, dirige-se para si próprio, comunica-se com outros signos que formam a cadeia combinatória das estruturas estéticas, volta-se para fora da forma corpórea, por meio das quebras dos aspectos qualitativos.

A Hora da Estrela é, então, produto estético, resultante do esforço articulatório e transformacional do signo estético constituído de movimentos epifânicos.

Sobre esse conceito e procedimento da epifania, cabe destacar um exemplo como mecanismo narrativo da escritora Clarice Lispector⁶³ e da cineasta Suzana Amaral, respectivamente, que serão visualizados nos momentos narrativos em primeiridade.

3.2. A EPIFANIA EM AHE1 E AHE2

A respeito da epifania em Clarice Lispector, já foi dito pelo crítico Álvaro Lins (apud SÁ, 2000, p. 163) que Clarice Lispector uniu-se mais a Virginia Woolf do que a Joyce.

Clarice Lispector privilegia a epifania como registro da sua escritura. No caso, também ao ficcionalizar *A Hora da Estrela*, contamos dezenove explosões, pontuadas elementarmente de forma singular, estando presentes na trama narrativa,

⁶³ Trata-se do termo epifania em Clarice Lispector. Epifania vem do grego *epi* = sobre e *phaino* = aparecer, brilhar; *epifáneia* significa manifestação, aparição. (SÁ, 2000 p.168).

podendo aparecer como sendo sensações visuais, alegria, suspense ou revelações. Destacamos aqui, em nível de esclarecimento, que Lanza (1996, p. 51) sinaliza em seu texto dissertativo que há, nesse romance, vinte e uma explosões por ela constatadas. Também observamos a quantidade de onze “capítulos” do romance, se é que podemos chamá-los assim, por não haver nenhum sinal gráfico, mas por identificá-los pelos espaços duplos nos finais dos textos ou pelo contexto.

Então, entre as demais “explosões”, citemos uma, quando por ocasião do encontro dos enamoradas, os nordestinos Olímpico e Macabéa.

– Ah mês de maio, não me largues nunca mais! (Explosão), foi a sua íntima exclamação no dia seguinte, 7 de maio, ela que nunca exclamava. Provavelmente porque alguma coisa finalmente lhe era dada. Dada por si mesma, mas dada.

Nesta manhã do dia 7, o êxtase inesperado para o seu tamanho pequeno corpo. A luz aberta e rebrilhante das ruas atravessava a sua opacidade. Maio, mês dos véus de noiva flutuando em branco. Sua exclamação talvez tivesse sido um prenúncio do que ia acontecer no final da tarde desse mesmo dia; no meio da chuva abundante encontrou (explosão) a primeira espécie de namorado na vida, o coração batendo como se ela tivesse englutido um passarinho esvoaçante e preso (LISPECTOR, 1999, p. 42).

A escritora não utiliza o termo explicitamente, porém o faz implicitamente, pois utiliza nessa obra os vários tipos de epifanias críticas⁶⁴, como neste exemplo: Ouço a música antiga de palavras e palavras, sim, é assim. Nesta hora exata Macabéa sente um fundo enjôo de estômago e quase vomitou, queria vomitar o que não é corpo, vomitar algo luminoso. Estrela de mil pontas” (ibid., p.85). Uma forma de pontuação, marca singular do seu estilo. Outro exemplo de epifania é a

⁶⁴ Conforme Olga de Sá (2000, p. 197), a epifania crítica se caracteriza pela linguagem questionadora e progressiva. Estes questionamentos enfatizam-se no nível da sintaxe. “Que houve? “O que houve?” “Mas o que houve? Mas o que houve?”. Olga de Sá acrescenta adiante que “seus movimentos epifânicos não são necessariamente transfigurações do banal em beleza. Muitas vezes, como marca sensível da epifania crítica, surge o enjôo, a náusea. A transfiguração não é radiosa, mas se faz sentido do mole, do engordurado e demoníaco”.

passagem em que transparece a seqüência da estrutura diegética do romance no momento da perda do namorado:

Foi então (explosão) que se desmanchou de repente o namoro entre Olímpico e Macabéa. Namoro talvez esquisito mas pelo menos parente de algum amor pálido. Ele avisou-lhe que encontrara outra moça e que esta era Glória. (Explosão) Macabéa bem viu o que aconteceu com Olímpico e Glória: os olhos de ambos se haviam beijado. (LISPECTOR, 1999, p. 60).

Outra explosão por ocasião da consulta à Cartomante:

Macabéa separou um monte com a mão trêmula: pela primeira vez ia ter um destino. Madama Carlota (explosão) era um ponto alto na sua existência. (ibid., p. 75).

Seus olhos estavam arregalados por uma súbita voracidade, pelo futuro (explosão). (ibid., p. 77)

– Não! Não! Não! Agora estou vendo outra coisa (explosão) e apesar de não ver muito claro estou também ouvindo a voz de meu guia: esse estrangeiro parece se chamar Hans, e é ele quem vai se casar com você!” (id.).

Macabéa começou (explosão) a tremelicar toda por causa do lado penoso que há na excessiva felicidade. (id.).

Ainda por ocasião da morte:

Então, ao dar o passo de descida da calçada para atravessar a rua, o Destino (explosão) sussurrou veloz e guloso: é agora, é já, chegou a minha vez! (ibid., p. 79).

Essas explosões apresentam-se na ficção durante os momentos resolutivos da narrativa, num impulsivo movimento de luta da personagem Macabéa, que se situa entre o saber e o não saber, a Vida e a Morte, pois

Esse não-saber pode parecer ruim mas não é tanto porque ela sabia muita coisa assim como ninguém ensina cachorro a abanar o rabo e nem a pessoa a sentir fome; nasce-se e fica-se logo sabendo. Assim como ninguém lhe ensinaria um dia a morrer: na certa morreria um dia como se antes tivesse estudado de cor a representação do papel de estrela. Pois na hora da morte a pessoa se torna brilhante estrela de cinema, é o instante de glória de cada um e é quando como no canto coral se ouvem agudos sibilantes. (ibid., p. 29).

Pois que a vida é assim: aperta-se o botão e a vida acende. Só que ela não sabia qual era o botão de acender. Nem se dava conta de que vivia numa sociedade técnica onde ela era um parafuso dispensável (LISPECTOR, 1999, p. 29).

Olga de Sá (2000. p. 200) afirma que na escritura de Clarice Lispector, como há epifanias críticas e corrosivas, há também epifanias da “beleza e visão”, do “mole” e das “percepções decepcionantes”, seguidas de náuseas ou tédio.

No romance, a narração de Rodrigo S.M. possui um pólo doloroso, mas belo, ao mesmo tempo crítica social, de uma tradição realista. Então, tais palavras duras vislumbram todo um cenário caracterizador da protagonista, fazendo o leitor percorrer as performances da personagem Macabéa; com reflexões perspicazes, visualiza um ambiente imagético e indicial da protagonista.

Salientamos que essas explosões aparecem como rubrica, representadas como epifanias, também na narrativa cinematográfica. Essas passagens epifânicas são visualizadas materialmente com a presença da musicalidade e da dramatização performática da protagonista, que acontecem intensamente, principalmente porque anunciam antecipadamente ao leitor (vós) a sucessão dos fatos que irão ocorrer durante a narratividade.

Também observamos como mecanismos do estilo (forma) da escritora, com sua linguagem própria e aproveitamento oral, com um gosto pela repetição (anáforas) das palavras. A impressão é de ser redundante, porém, enfoca o seu gosto, com segurança, de uma forma de prosa poética. Podemos, destacar: “- Acredito sim, acredito, acredito, não quero lhe ofender”. (ibid., p. 49). Em outro exemplo dessa repetição de palavras, segue:

A moça um dia viu num botequim um homem tão, tão, tão bonito que – que queria tê-lo em casa. Deveria ser como – como ter uma grande esmeralda-esmeralda-esmeralda num estojo aberto. [...] Como casar com-com-com um

ser que era para-para-para ser visto gaguejava ela no seu pensamento. (LISPECTOR, 1999, p. 41).

Isto quer dizer que esses mecanismos não são exclusivos em *A Hora da Estrela*, mas característica da linguagem ficcional. Parafraseando Olga de Sá (2000, p. 156) ela diz que a escritura clariceana fica entre o “seco” e o “úmido”. Contudo, particularmente nesse caso, observamos a predominância da linguagem “seca”, pois renuncia à tentação de manifestar “termos suculentos” ou “adjetivos esplendorosos, carnudos substantivos e verbos tão esguios que atravessam agudos o ar em vias de ação, já que palavra é ação, concordais?” (ibid., p. 15).

Nesse sentido, o narrador Rodrigo S. M. anuncia que sua escrita é feito “névoa úmida”. “Eu não sou um intelectual, escrevo com o corpo. E o que escrevo é uma névoa úmida” (ibid., p. 16), o que não se verifica no desenvolvimento dos diálogos e monólogos interiores.

Esse pequeno grande livro (com oitenta e sete páginas, na edição de 1999, é considerado o menor romance de Clarice Lispector) traz a sua última “pergunta”. Contendo outros doze subtítulos que se diluem por entre “fatos sem literatura”, vistos como “pedras duras”, palavras frias. Tais subtítulos já foram observados por outros estudiosos como Olga de Sá (2000), Telma Maria Vieira (1996) e Sônia Lanza (1996) que, aqui, também nos permitem observar a forma visual disposta sob a imagem simbólica de um sino, que anuncia com sua voz reboada (faz eco) e divina o início da narrativa, desperta o leitor, marcando a hora da estrela brilhar, ou o quanto dura o grito nas palavras que ecoam sob o silêncio da personagem Macabéa. Esta sinalização gráfica para nós assim simbolizada figura a seguir.



Fig. 4 – Sino Clariceano

Segundo Vieira (1996, p. 83), em seu trabalho intitulado *Clarice Lispector: uma leitura instigante*, o sino estabelece comunicação entre o celestial e a terra, e destaca que “entre os prováveis títulos está o nome da autora, notamos um prenúncio do que será desenvolvido na obra”. Para a pesquisadora, o sino também denota o contato entre os extremos da vida humana, a vida e a morte, como também os paradoxos da criação - realidade e ficção. Destaca ainda Vieira que “no badalar do sino, isto é, no desenvolvimento do texto é que haverá o entrelaçamento dos pólos sem que a realidade e a ficção se confundam”. (id.). Então o sino funciona

como um divisor entre o *som* do sino e o som da autora, “cosendo” a tessitura narrativa ficcionalizada entre a realidade e suas impressões sobre si mesma.

Essa história, apesar de exterior e explícita, “contém segredos” (LISPECTOR, 1999, p. 13) e também depende do narrador, será “uma história com começo, meio e “gran finale” seguido de silêncio e de chuva caindo”. (id.).

A narrativa caminha relativamente em tempo linear, embora o narrador embaralhe os acontecimentos. O leitor é tratado como interlocutor direto em segunda pessoa do plural “vós”. Sendo assim, o narrador diz da predileção pela personagem morte. “A morte que é nesta história o meu personagem predileto”. (LISPECTOR, 1999, p. 84). E inclui a sua futura morte “(eu também?)”, (ibid., p. 87).

Segundo Olga de Sá (2000, p. 269), o romance *A Hora da Estrela* se comunica com todo o universo ficcional de Clarice Lispector, e, particularmente, “faz oposição com *Água Viva*” (1973). Nesse romance, alerta o narrador Rodrigo S.M. que nenhum leitor desavisado espere, “requinte, brilho de estrelas”: “[...] nada cintilará, trata-se de matéria opaca e por sua própria natureza desprezível por todos”. (op. cit., p. 16).

Outra imagem verbalizada pelo narrador é a da estrela, mas a “estrela de cinema” somente surge na história na hora da morte. Então, a hora da estrela remete ao momento da morte, paradoxalmente.

O texto desta ficção é curto, questionador, irônico e doloroso. A fábula e o material narrativo constituem uma “história exterior e explícita”. Trata-se de um relato, um registro de fatos a contragosto, o narrador apaixonado por fatos. Cansado destes, pois são decorrentes de banalidades definíveis, de todos os acontecimentos narrativos o que sobra mesmo é o “sussurro”. “Os fatos são

sonoros, mas entre os fatos há um sussurro. É o sussurro que me impressiona”. (ibid., p. 24).

Nessa ficção narrativa⁶⁵ o material básico da escritura é a palavra. É uma ficção com segredo no seu interior. “Assim é que esta história será feita de palavras que se agrupam em frases e destas se evola um sentido secreto que ultrapassa palavras e frases” (LISPECTOR, 1999, p. 14). A história trata das “fracas aventuras de uma moça numa cidade toda feita contra ela”, (o Rio de Janeiro). (ibid., p. 15).

A temporalidade deixa embaralhado o narrador, que tem a preferência tradicional por iniciar a narrativa pelo fim. [...] “Só não inicio pelo fim que justificaria o começo – como a morte parece dizer sobre a vida – porque preciso registrar os fatos antecedentes” (ibid., p. 12).

Após muita reflexão, entre o discurso do narrador – quem narra – e o progresso da narrativa, – narração sucessiva dos fatos – inicia-se o texto pelo meio, quando a personagem protagonista recebe alerta da perda do emprego e vai ao banheiro. Dessa forma, o narrador consegue respeitar o tempo, anda paulatinamente no compasso do relógio, e trava uma batalha contra hábitos adquiridos. O narrador simula, como narrador/personagem, fazer parte dos intelectuais que pertencem à classe dos escritores. No entanto escreve porque “sobrou” no mundo. Clarice Lispector nesta obra, desperta em nós leitores, o gosto para a questão da autoria. A intenção é que o tempo da escritura seja paralelo ao da leitura: “como que estou escrevendo na hora mesma em que sou lido” (ibid., p. 12).

⁶⁵ Trata-se do “conjunto dos textos literários integráveis no modo narrativo”, possui “natureza essencialmente ficcional”. (REIS, 2003, p. 343) “A narrativa literária estrutura-se em dois planos fundamentais: *o plano da história relatada* e *o plano do discurso* que a relata, articulados num acto de enunciação que é a instância da narração”. (ibid., p. 345). “É composto de categorias nivelares como: *personagem*, susceptível de ser elaborada em diversos aspectos da sua existência ficcional; *o espaço* e as suas diferentes modalidades de configuração; a *acção* e as suas variedades de tratamento; a *perspectiva narrativa*, permitindo opções de representação com inevitáveis projecções subjetivas; a *pessoa* (isto é, o narrador) que enuncia a narrativa, implicando relações de várias ordem com a história contada”. (id.).

Na verdade, *A Hora da Estrela* é uma teia narrativa, um emaranhado, para revelar ao leitor o que realmente importa, nesse romance: a narração, o narrador, e não a fábula.

Explicando a autoria, a construção da escritura narrativa em *A Hora da Estrela*, citemos Fabiana Rodrigues Carrijo (2003), no seu ensaio intitulado *A Dubiedade Narrativa em Clarice Lispector: Um Olhar sobre a Hora da Estrela* pode nos falar sobre “o caminho da androginia textual”⁶⁶. Segundo Carrijo, o narrador Rodrigo S. M, em processo de espelhamento, cria olhando-se ao espelho e – “um ruflar de tambor – no espelho aparece o meu rosto cansado e barbudo” (AHE1, 1999, p. 22). Carrijo, em consonância com Luciana Borges (apud CARRIJO, 2003)⁶⁷ afirma que “como o Outro do Si-mesmo, Macabéa força sua existência na existência de Rodrigo S. M.”. “Apesar de eu não ter nada a ver com a moça, terei que me escrever todo através dela, por entre espantos meus” (op. cit. p. 24). “(É paixão minha ser o outro. No caso a outra. Estremeço esqualido igual a ela.)” (ibid., p. 29). Afirma Borges (apud CARRIJO, 2003, p. 04): “a possível feminilização do narrador, a partir desta determinação, se entrevê por indícios de que uma escrita masculina seria mais racional do que a que ele realiza”. Rodrigo S. M. afirma: “escrever com o corpo e o resultado desta escrita é uma névoa úmida” (op. cit., p.16). No entanto, a tentativa de racionalizar a escrita aparece nos opostos seco/úmido: “o que eu narrarei será meloso? Tem tendência mas agora mesmo seco e endureço tudo” (ibid., p. 17), que justifica a oposição entre a dureza masculina e a pretensa pieguice feminina: “ (...) e até o que escrevo um outro escreveria. Um outro escritor,

⁶⁶ Trata-se de “um narrador andrógino – aparentemente masculino, mas que implicitamente transfigura-se em feminino – seja no modo como concebe a noção de narrador, seja na temática, propriamente feminina, contradições subentendidas na composição da narrativa: seco/úmido (dureza masculina versus a pieguice tida como feminina por excelência)”. (CARRIJO, 2003, p. 05).

⁶⁷ Luciana Borges. *Aprendendo o EU: o universo feminino em Clarice Lispector*. Dissertação. Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 1999. Apud CARRIJO, 2003, p. 01.

sim, mas teria que ser homem porque escritora mulher pode lacrimejar piegas” (LISPECTOR, 1999, p.14).

Concordamos com o que afirmam Carrijo e Borges: em *A Hora da Estrela* há dois sentidos em narrar. A ambigüidade de narrar é conseguida por meio ilícito e anuncia uma androginia textual em *A Hora da Estrela*, já que tanto as vozes do narrador quanto da personagem nordestina se acham imbricados, um dependendo do outro para ter vida. Explica Carrijo: “Macabéa só possui vida no discurso ficcional criado por Rodrigo S. M., assim que S. M. põe fim à existência de Macabéa, o mesmo acontecerá com ele mesmo” (CARRIJO, 2003, p. 02). Vejamos: “Macabéa me matou. Ela estava livre de si e de nós. Não vos assustei, morrer é um instante, passa logo, eu sei porque acabo de morrer com a moça”(op. cit., p. 86). O excerto anterior sugere-nos a grande coincidência entre criador/personagem, “bem como a reversibilidade entre os membros do par” (Rodrigo e Macabéa), “já que os termos podem ser transpostos de uma posição para outra, sem que este processo implique em perda de função”(CARRIJO, 2003, p. 2).

Dessa forma, a escrita feminina, “este mecanismo de cessão da voz narrativa a um homem, faz-se como um pretexto para destruir internamente um discurso institucionalizadamente masculino” (BORGES apud CARRIJO, 2003, p. 02). Então, não é por acaso que insistentemente o narrador luta contra a pieguice que ele considera exclusiva do feminino. De outro ângulo, “a androginia textual que se instala mediante este processo expressa um propósito de ‘conciliação do masculino – feminino como um gesto novo de escrita’” (ENGELMANN apud CARRIJO, 2003, p. 02).

Evidentemente estes caminhos entre narrador e personagens nos posicionam no sentido de corroborar com Carrijo, quando afirma que este exercício

de concessão da voz do narrador masculino faz-se através de um exercício para manter-se junto à personagem (permanecer no nível da personagem) – no caso do narrador (Rodrigo S. M.), e distante dela (no caso do criador).

Agora não é confortável: para falar da moça tenho que não fazer a barba durante dias e adquirir olheiras escuras por dormir pouco, só cochilar de pura exaustão, sou um trabalhador manual. Além de vestir-me com roupa velha rasgada. Tudo isso para me pôr no nível da nordestina (LISPECTOR, 1999, p. 19).

Assim, em conformidade com Carrijo (2003, p. 2) “no fato de distanciar-se da personagem, deve-se dizer, distanciar-se de seu excesso. Um excesso que se caracteriza por elementos ausentes, já que sua natureza é lacunar”.

Existe uma intensa ligação entre o narrador Rodrigo S. M. e a personagem Macabéa, como insistentemente demonstra a narrativa: “[...] E preciso falar dessa nordestina senão sufoco. Ela me acusa e o meio de me defender é escrever sobre ela. Escrevo em traços vivos e ríspidos de pintura” (op. cit., p. 17). Evidentemente, o narrador Rodrigo S. M. não é só narrador/personagem, simulação de criador, é a contraparte de Macabéa; sua identidade é vista através de Macabéa; falando da outra, Rodrigo S. M. “fala dele”: “Pareço conhecer nos menores detalhes essa nordestina, pois se vivo com ela. E como muito adivinhei a seu respeito, ela me grudou na pele qual melado pegajoso ou lama negra” (ibid., p. 02).

Somando-se isso, o narrador ainda argumenta que “a ação desta história terá como resultado minha transfiguração em outrem e minha materialização enfim em objeto”. (ibid., p. 27), ou, sendo assim, a sugestão vem desde o início do

romance, um suposto “travestimento”, se é que assim poder-se-á tomá-lo⁶⁸ (CARRIJO, 2003, p. 02).

Quanto ao possível travestimento do narrador em outrem, podemos afirmar, junto com Carrijo, que, na constituição da presente narrativa, por diversos motivos, Rodrigo S. M. parte do fato de a narrativa já estar escrita, de algum modo, nele mesmo. “Ainda bem que o que eu vou escrever já deve estar na certa de algum modo escrito em mim. Tenho é que me copiar com uma delicadeza de borboleta branca” (LISPECTOR, 1999, p. 20).

Acrescentando, a grande tarefa do leitor nesse romance clariceano é descobrir que a problematização do romance é a condição da escritura, sob o ponto de vista de narrador que se transforma em outrem. A tarefa de escrever a narrativa, ou seja, de se copiar, não é fácil como se imagina; o narrador ambíguo é o que “brinca de bola sem a bola”, faz e desfaz. Entretanto, por diversos momentos tem-se a representação de que a narração é bastante dolorosa, árdua, repleta de lutas, horas e horas, por alguns dias se constituindo, se desfacelando, se desfazendo, se fragmentando, acompanhada do jogo de ficcionalização da narrativa. No caso de Clarice Lispector dupla/doloroso já que ela detestava a factralidade. A análise do texto de Clarice evidencia o literário ao passo que a análise de outros textos (factrais) evidencia a ação em si e suas realções com o social, o príquico, o antropológico, etc.

Essa idéia de borboleta branca vem de que, se a moça vier a se casar, casar-se-á magra e leve, e, como virgem, de branco. Ou não se casará? O fato é que tenho nas minhas mãos um destino e no entanto não me sinto com o poder de livremente inventar: sigo uma oculta linha fatal (ibid., p. 20).

⁶⁸ Carrijo (2003, p. 2) utiliza o termo travestimento na mesma acepção de “um processo de transformação aparente do masculino em feminino” ou o contrário, na tentativa de explicar esse imbricamento clariceano.

Pois a datilógrafa não quer sair dos meus ombros. Logo eu que constato que a pobreza é feia e promíscua. Por isso não sei se minha história vai ser – ser o quê? Não sei de nada, ainda não me animei a escrevê-la. Terá acontecimentos? Terá. Mas quais? Também não sei. Não estou tentando criar em vós uma expectativa aflita e voraz: é que realmente não sei o que me espera, tenho um personagem buliçoso nas mãos e que me escapa a cada instante querendo que eu o recupere (ibid., p. 22).

Assim, é necessário ser cuidadoso, como o narrador mesmo adverte, por se estar trilhando a linha tênue entre o patamar da “terra e as nuvens do céu”, ou seja, de estar no intermédio. “[...] com a delicadeza de borboleta branca”. Vai ser com a intenção de não se contaminar, de não se juntar, o que, de fato, está tão ilicitamente, imbricado, como a casca e a castanha.

O jogo ficcional em *A Hora da Estrela* é todo na tentativa frustrada de mostrar o real. Há momentos em que se tenta justificar, nomear e quantificar quem são ou serão os possíveis personagens do romance, suas características e assim sucessivamente. Em outros momentos, “o narrador quer fazer crer que a personagem construída, inventada, é passível de ser real, ou melhor, de se construir em realidade para que todos a vejam, andando pelas ruas” (CARRIJO, 2003, p. 2).

A história – determino com falso livre arbítrio – vai ter uns sete personagens e eu sou um dos mais importantes deles, é claro. Eu, Rodrigo S. M. relato antigo, este pois não quero ser modernoso e inventar modismos à guisa de originalidade. Assim é que experimentei contra os meus hábitos uma história com começo, meio e ‘gran finale’ seguido de silêncio e de chuva caindo” (LISPECTOR, 1999, p. 12-13).

De uma coisa tenho certeza: essa narrativa mexerá com uma coisa delicada: a criação de uma pessoa inteira que na certa está tão viva quanto eu. Cuidai dela porque meu poder é só mostrá-la para que vós a reconheçais na rua, andando de leve por causa da esvoaçada magreza (ibid., p. 19).

Insistimos em afirmar que existe uma dupla ficcionalização e desficcionalização, como também observa Carrijo (2003, p. 2), alegando ser concomitante “à descrição de uma narrativa ficcional aparece também a desficcionalização desta narrativa, na medida em que o narrador, a todo momento,

quer parecer que Macabéa não é tão real assim, já que é possível ir reconhecendo-a pouco a pouco, e talvez, dentro de nós mesmos, no caso, os leitores”. Ao mesmo tempo “não nos deixa esquecer que se trata de uma narrativa que vai se constituindo, na medida em que o narrador vai aventando e explicitando os fatos, os recursos narrativos – digam-se “fictícios” ou não – que lança mão para a construção de sua aventura” (2003, p. 2).

Interessante é notar que o narrador caminha configurando a construção da narrativa e, de certa maneira, dissimulando,

[...] faz-se ler, ainda que implicitamente, uma tentativa de sugerir que seu papel não é tão somente o de escritor, mas, bem mais que isto – na medida em que, além de ser uma das personagens principais (ou de dividir com a mesma o papel principal – o “outro” dela mesma) – representa também aquele que conduz até mesmo o respirar alheio. (LISPECTOR, 1999, p. 02).

“Na verdade sou mais ator porque, com apenas um modo de pontuar, faço malabarismo de entonação, obrigo o respirar alheio a me acompanhar o texto” (ibid., p. 23). Realmente este “ator” é aquele que, em alguns momentos, assume o papel dos leitores. Como acrescenta Carrijo (2003, p. 2), “representando o papel de ser o ‘outro’ de nós mesmos e, quem sabe, dele próprio? Faz perguntas, assume comportamento, dúvidas que antes mesmo de os leitores as pensarem, encena e contracena com ele mesmo, ou melhor, com os diversos ‘outros’ com os quais convive, seja dando por sua convivência, seja negando-a”.

(Há os que têm. E há os que não têm. É muito simples: a moça não tinha. Não tinha o quê? É apenas isso mesmo: não tinha. Se der para me entenderem, está bem. Se não, também está bem. Mas por que trato dessa moça quando o que mais desejo é trigo puramente maduro e ouro no estio?) (op. cit., p. 25).

(Estou passando por um pequeno inferno com esta história. Queiram os deuses que eu nunca descreva o lázaro porque senão eu me cobriria de lepra). (Se estou demorando um pouco em fazer acontecer o que já prevejo vagamente, é porque preciso tirar vários retratos dessa alagoana. E também

porque se houver algum leitor para essa história quero que ele se embeba da jovem assim como um pano de chão todo encharcado. A moça é uma verdade da qual eu não queria saber. Não sei a quem acusar mas deve haver um réu) (ibid., p. 39).

A questão da transfiguração e do travestimento do narrador em personagem está bem representada no fragmento seguinte:

Para desenhar a moça tenho que me domar e para captar sua alma tenho que me alimentar frugalmente de frutas e beber vinho gelado pois faz calor neste cubículo onde me tranquei e de onde tenho a veleidade de querer ver o mundo. Também tive que me abster de sexo e de futebol. Sem falar que não entro em contato com ninguém. Voltarei algum dia á minha vida anterior? (LISPECTOR, 1999, p. 22-23).

Conforme (CARRIJO, 2003, p. 4), é negada à personagem Macabéa a condição de ser fêmea, pois os ideais instituídos para o feminino não encontram ressonância nas suas proporções. A personagem é “um cabelo na sopa, não dá vontade de comer” (op. cit., p. 60). Em contrapartida, Glória encarna os padrões instituídos ao feminino. É desejada, representa o que o masculino almeja: “carnes fartas”. “Pelos quadris adivinhava-se que seria boa parideira” (op. cit., p. 60). Divergentemente se configurava Macabéa, já tinha “ovários murchos”, além de não se mostrar feminina. Macabéa “incomoda Olímpico com toda sua negatividade, sua não-feminilidade, mas, por outro lado incomoda-nos muito mais” (CARRIJO, 2003, p. 4). Dessa forma, a personagem impõe autonomia; não concretiza os desejos do namorado – de “fêmea nutriz”, nem haverá possibilidade de realizar realmente. Macabéa deseja ser desejada, mas tal desejo fica contido na experiência pessoal da falta, ou ao imaginário, devaneios da personagem. Só no pensamento, a personagem supera os seus sonhos.

Borges (apud CARRIJO, 2003, p. 4) afirma que o mérito de Macabéa está em negar sua feminilidade e em constituir-se positivamente para seu papel. “O valor

positivo de Macabéa talvez seja o da supressão da falta, o da manutenção das lacunas”. A Macabéa não é permitida a perpetuação da espécie, já Glória e Olímpico fazem o papel de seres avigorados.

Quanto aos nomes do narrador e da personagem nordestina faz-se uma observação. Rodrigo S. M. é um narrador sem individualidade exterior, conforme Carrijo (2003, p. 4); o que narra não é a exterioridade, mas o anonimato que lhe permite exhibir-se por dentro, mostrar a alma, no pensar. Em anonimato, nós ficamos sabendo através das palavras, da linguagem, da articulação e arranjo feitos de forma dúbia. Carrijo acrescenta sobre este assunto que:

Nas diversas caracterizações exteriores de Rodrigo, ele se acha refletido através de um espelho e, como toda e qualquer imagem especular invertida. Rodrigo se encontra em Macabéa, e Macabéa se reflete como um Rodrigo, de aparência “cansada e barbudo”. Nenhum dos dois chega a ter individualidade própria, Macabéa um tantinho mais que Rodrigo, ou seria o inverso? Macabéa, no final da narrativa, morre e mata também seu autor, no caso Rodrigo. (id.).

Carrijo acrescenta ser relevante observar que o presente anonimato, assegurado, em parte, pelo jogo das iniciais do nome do narrador, revela que ele (o anonimato) e a cumplicidade não são só do narrador/personagem, mas do leitor e do criador.

Salienta que “a narrativa possui uma identidade não andrógina, e, embora o processo narrativo se revele desse modo, percebe-se, no todo, que há uma voz feminina, ainda que a mesma sirva-se de um narrador duplo, como se procurou sugerir até o momento” (ibid., p. 05).

O narrador determina com “falso livre arbítrio” que sejam sete personagens. No entanto, o universo de Macabéa, a moça nordestina, protagonista, é constituído pela tia falecida; Glória, a colega, que lhe rouba o namorado (Olímpico de Jesus

Moreira Chaves); Seu Raimundo (o patrão); a dona da pensão e as quatro Marias. que dividem o quarto com Macabéa. Até então, contam-se oito personagens. Além desses, o narrador é um dos principais, pois não se considera secundário. Tem-se ainda o médico, a cartomante, o Hans, proprietário do Mercedes Benz que atropela Macabéa, e a personagem predileta do narrador: “A morte que é nesta história o meu personagem predileto” (LISPECTOR, 1999, p. 84).

Observa-se que na narrativa existem treze subtítulos e mais ou menos treze personagens, um número bem expressivo. Outro pormenor, observado por Olga de Sá (2000), é de que o nome de Macabéa abreviado “Maca”, é, praticamente, quase idêntico a Maçã, sem os sinais gráficos, referencia outra obra de Clarice Lispector, *A Maçã no Escuro*, e também significa fruta das tentações dos bosques. Maca é a abreviatura carinhosa do narrador e da colega. “Maca é, graficamente, quase idêntico a Maçã, sem os adornos sinuosos do til e da cedilha, que situam aquela fruta da escuridão nasal e das tentações. Maca é nordestina, toda fome é deserto” (SÁ, 2000, p. 271).

Ainda temos a personagem coletiva, que é o nordestino, “o que queria dizer que apesar de tudo ela pertencia a uma resistente raça anã teimosa que um dia vai talvez reivindicar o direito ao grito” (op. cit., p. 80).

O espaço do romance é a cidade do Rio de Janeiro, mas os pontos mais bonitos da cidade grande, na sociedade urbana, não interessam ao narrador. As ruas, o quarto de pouca valia, que as Marias partilham entre si, a casa da cartomante, o escritório em que trabalha, o banheiro. Nesse espaço, encontram-se espelho envelhecido pela ferrugem, botequim, a Rádio Relógio, cinema barato, Jardim Zoológico, automóvel de luxo Mercedes Benz, o refrigerante mais popular, a

coca-cola. A Rua do Acre para morar, a rua do lavradio para trabalhar, um galo cantando pela manhã e o cais do porto para observar, no domingo.

O estilo da narrativa, promete o narrador ao leitor, será simples, sem criatividade. O narrador está saturado da retórica da literatura. Não utilizará nada de ornamento, mas verbos “tão esguios que atravessam agudos o ar em vias de ação” (LISPECTOR, 1999, p. 15). A palavra, material básico da narrativa, “não pode ser enfeitada e artisticamente vã, tem que ser apenas ela” (ibid., p. 20). O narrador deseja ocultamente “alcançar uma sensação fina”, e sua narrativa terá a companhia da “penumbra atormentada que sempre há nos meus sonhos” (ibid., p. 16). O narrador não deseja escrever um melodrama, não quer ser meloso. Opta pela frieza das palavras. “Essa coisa aí” não terá uma “melodia cantabile” e possuirá um “ritmo descompassado”. Todavia, a palavra será mais uma personagem inusitada desse romance, sua personagem que disfarça para não ser óbvia.

O texto narrativo ficcionalizado é uma “névoa úmida” e, conforme Sá (2000, p. 272), “uma epifania de escrever, uma epifania da própria escritura, um poema sobre a agonia de escrever”. Oitenta e sete páginas de sofrimentos disfarçadas por entre suspiros e sussurros.

As palavras são sons transfundidos de sombras que se entrecruzam desiguais, estalactites, renda, música, transfigurada de órgãos. Mal ousou clamar palavras a essa rede vibrante e rica mórbida e obscura tendo como contratomo o baixo grosso da dor. Alegro com brio. Tentarei tirar ouro de carvão. Sei que estou adiando a história e que brinco de bola sem a bola. O fato é um ato? Juro que este livro é feito sem palavras. É uma fotografia muda. Este livro é um silêncio. Este livro é uma pergunta” (op. cit., p. 16-17).

Estas palavras em *A Hora da Estrela* são frases paratáticas, um monólogo interior. É um relato que deseja ser imagem, ruídos e arte plástica. Para o narrador é muito difícil escrever comparando a escrita com quebra de pedras. Contudo, “voam faíscas e lascas como aços espalhados. É duro como quebrar rochas” (ibid., p. 19).

A dificuldade do narrador é fazer perceptível aquilo que ele mal vê. “Com mãos e dedos duros enlameados apalpar o invisível na própria alma” (ibid., p. 19).

Do narrador temos conhecimento que é uma das personagens principais. Ao mesmo tempo em que narra a história ficcional nos faz conhecer, também, sua problemática interior. Revela a protagonista se revelando. Constrói a narrativa (des)construindo. De acordo com Olga de Sá (2000, p. 273), é uma marca de toda a ficção clariceana, “ironia e maiêutica da própria escritura”.

“A ação dessa história terá como resultado minha transfiguração em outrem e minha materialização em objeto. Sim, e talvez eu encontre a flauta doce em que eu me enovelarei em macio cipó” (LISPECTOR, 1999, p. 20). Rodrigo S. M., tem um sobrenome abreviado, pode se afirmar “S” de sofrimento e “M” de morte. Rodrigo S. M. é onipotente, pois inventa um destino. É onisciente, porque sabe quase tudo a respeito das suas personagens, mas a protagonista é buliçosa, pode escapar-lhe do seu controle. Não sabe como terminará essa história. Não sabe o que fazer na hora da sentença, se deixar a protagonista morrer ou viver. Culpa-se em relação à protagonista e demora optando pela morte, páginas e páginas. Quando, finalmente, decide matar com “gran finale”, com chuva caindo e tudo, volta-se contra si mesmo. “Até tu, Brutus?” (ibid., p. 85).

Macabéa é moldada sob o destino do Rodrigo S.M. e da solidão. Sá (2000, p. 274) afirma: “Clarice Lispector sabe que todo narrador inventa o mundo à sua imagem e semelhança e o “ele” ou “ela” das fábulas é sempre um disfarce do “eu” do escritor”. Através de Macabéa, o narrador se escreve pontilhando seus próprios pontos de vista, ao se deparar com seus espantos e ponderação acerca dos fatos. O narrador é onipotente também com seu leitor, pois conversa incansavelmente com ele.

Vieira (1996, p. 102) observa que a autora Clarice Lispector, ao escrever um romance, tem por preferência “O leitor-modelo-Clarice”, como aquele que deverá preencher as entrelinhas do texto. E este vai tornar-se personagem e, sendo assim, a autora exige dele posicionamento. O ideal é “aquele de alma já formada”. No entanto, esse leitor se depara com a problemática da linguagem, ponto central na produção da escritura clariceana, principalmente porque existe um entrecruzamento de questionamentos e reflexões acerca da criação literária e do ser enquanto existência. “Não ler o que escrevo como se fosse um leitor. A menos que esse leitor trabalhasse, ele também, nos solilóquios do escuro irracional” (LISPECTOR, apud VIEIRA, 1996, p.100).

Quanto ao leitor, nesse romance, sustenta-se através das palavras, diálogos, interrogações do narrador. De certo modo, o leitor é uma companhia, percorrendo toda a narrativa. Deve embeber-se da jovem Macabéa como pano de chão todo encharcado. Não pode ser insensível nem impiedoso, mas é um leitor burguês, exigente, que tem necessidade de um final grandiloqüente. “O final foi bastante grandiloqüente para a vossa necessidade?” “Eu vos pergunto: – Qual é o peso da luz?” (LISPECTOR, 1999, p. 86).

Rodrigo, ao matar Macabéa, acaba morrendo. Alerta o leitor que o instante da morte faz parte do ser humano. É condição de todo ser humano, assim como a paixão por escrever, de voltar atrás. *A Hora da Estrela* perpassa a frieza da morte. Morreu o narrador junto com Macabéa e Clarice Lispector: “morrer é um instante, passa logo, eu sei porque acabo de morrer com a moça” (ibid., p. 86). “As coisas são sempre vésperas e se ela não morre agora está como nós na véspera de morrer, perdoai-me lembrar-vos porque quanto a mim não me perdão a clarividência” (ibid., p. 84).

“O escritor escreve porque aprendeu a manusear “o espírito da língua” e, às vezes, a forma é que faz conteúdo” (ibid., p. 18). O escritor denuncia emergencialmente o “estado de calamidade pública”. (LISPECTOR, 1999, p. 10). Ele escreve não pela personagem nordestina nem pela temática, mas pela narração, e engana o leitor afirmando ser “mas por motivo grave de força maior”, como se diz nos requerimentos oficiais, por “força de lei” (ibid., p.18). Escreve porque necessita se compreender, porque necessita encontrar respostas. “Enquanto eu tiver perguntas e não houver resposta continuarei a escrever” (ibid., p. 11).

Essa é a dor que envolve a narrativa, já sinalizada na dor de dentes que atravessa toda a história.

[...] deu uma fígada funda em plena boca nossa. A história é contada como “[...] melodia sincopada e estridente – é a minha própria dor, em que carrego o mundo e há falta de felicidade. Felicidade? Nunca vi palavra mais doida, inventada pelas nordestinas que andam por aí aos montes” (ibid., p. 11-12).

O narrador tem a consciência de que algumas palavras são proibidas de serem escritas, pois a narrativa tem que ser constituída de fatos duros como pedra. “É melhor eu não falar em felicidade ou infelicidade – provoca aquela saudade desmaiada e lilás, aquele perfume de violeta, as águas geladas da maré mansa em espumas pela areia. Eu não quero provocar porque dói” (ibid., p. 60).

O escritor escreve com o corpo, de ouvido. Escreve porque não tem o que fazer no mundo, a não ser esperar a morte. Sua escrita é até enquanto espera a morte. “A procura da palavra no escuro” (ibid., p. 70). Não se enquadra em nenhuma hierarquia social, o escritor torna-se um trabalhador manual e considera-se um desconhecido. Para escrever sobre a protagonista, ele se equivale ao mesmo nível

para se tornar mais próximo de Macabéa. Nas palavras de Olga de Sá⁶⁹ (2000, p. 276), “ironicamente, denuncia o escritor burguês que defende a necessidade da literatura engajada. Faz-se pobre, dorme pouco, adquire olheiras escuras, deixa a barba por fazer, anda nu ou em farrapos, abstém-se do sexo e do futebol”.

Enquanto Rodrigo S. M. preocupa-se em igualar-se a Macabéa, ele tem a consciência de que é um intelectual e ela, a seu ver, uma iletrada que não pensa, não usa o intelecto, apenas trabalha utilizando as mãos para bater à maquina de escrever. “Sabendo no entanto que talvez eu tivesse que me apresentar de modo mais convincente às sociedades que muito reclamam de quem está neste instante mesmo batendo à maquina” (LISPECTOR, 1999, p. 19-20).

Esse escritor se destaca na vida pela habilidade factual em escrever, do contrário seria mais um ser no mundo ao acaso. “Escrevo por não ter nada a fazer no mundo: sobrei e não há lugar para mim na terra dos homens. Escrevo porque sou um desesperado e estou cansado, não suporto mais a rotina de me ser e se não fosse a sempre novidade que é escrever, eu me morreria” (ibid., p. 21).

A natureza da ficção é a invenção, o acontecimento e a realidade dos fatos. A invenção é verdadeira. O escritor trabalha duro adivinhando o real. O universo da ficção é o universo real, não tem começo. “Como começar pelo início, se as coisas acontecem antes de acontecer?” (ibid., p. 11). Olga de Sá (2000, p.277) afirma: “A ficção transfigura, transforma o pão do pobre e o carvão da tinta de escrever em ouro puro”.

A narrativa possui segredos escondidos como em um dos subtítulos “Quanto ao futuro”. O futuro está entre a grafia de dois pontos finais (op. cit., p. 13). Nada tem

⁶⁹ Conforme Olga de Sá (2000, p. 278), o romance *A Hora da Estrela* reúne imagens e problemas das outras narrativas de Clarice Lispector, como *Água viva* (1973), *O Lustre* (1947), *Paixão Segundo G. H.* (1967) e *Uma Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres* (1971).

a ver com o desejo do narrador. Macabéa, a personagem muda, ou de poucas falas, que tem paixão pelas escritas, os anúncios, pelas palavras sonoras, os ruídos do tempo nas ondas da Rádio Relógio, as frases vindas do seu namorado, Olímpico, com sua forma própria de falar. Macabéa, que ouvia música extasiada, “*Uma furtiva lacrima*”, melodia na voz de Caruso. Macabéa dos livros “*Alice no País das Maravilhas*” de Lewis Carroll, de “*Humilhados e Ofendidos*” de Dostoievski. Macabéa que tem paixão por coca-cola, queijo com goiabada. Macabéa morre dizendo a frase que nenhum transeunte entendeu: “Quanto ao futuro.” Macabéa que saiu da cartomante “grávida de futuro” (LISPECTOR, 1999, p. 79). A consulta à cartomante antes lhe revelará um futuro, uma vida de palavras, amor estrangeiro, louro, olhos azuis, e ainda de graça, é rico. “Terá tido ela saudade do futuro? Ouço a música antiga de palavras, sim, é assim. Nesta hora exata Macabéa sente um fundo enjôo de estômago e quase vomitou, queria vomitar o que não é corpo, vomitar algo luminoso. Estrela de mil pontas” (ibid., p. 85).

Macabéa vomitou sangue, o elemento marcante nessa história. Sangue que não gostava de ver, sangue indicial. Este aparece no começo do romance até a morte de tudo ou até a hora da morte “de estrela” (SÁ, 2000, p. 277) no fim. Sangue do batom vermelho em seus lábios, “pintar-se como uma endemoniada? Você até parece mulher de soldado” (op. cit., p. 62). Macabéa imita a estrela de cinema Marylin Monroe.

O ponto central da narrativa é a metáfora instaurada no sangue. Macabéa morre na ânsia de vomitar o luminoso, estrelas. Macabéa é a estrela, possui o peso da luz. A história em *A Hora da Estrela* é enovelada pelo ser e o escrever, é sangue vivo. “Sangue que se coagula em cubos geléia trêmula [Clarice Lispector?]. Será essa história um dia o meu coágulo?” (ibid., p. 12).

3. 2.1. Articulação Fílmica (os recursos fílmicos como elemento poético).

Embora o romance *A Hora da Estrela* tenha sido escrito por uma ucraniana, ela vivenciou o bastante do nordeste brasileiro para escrever com propriedade sobre a região, principalmente sobre a questão do migrante em seu universo de miséria e exclusão social. Por seu turno, também a adaptação fílmica colocou em evidência a questão social do retirante na sociedade brasileira, isto é, Macabéa representa a classe de migrantes que vão ao sudeste em busca de melhor condição de vida. O capitalismo requer mão-de-obra qualificada, como não possuem, acabam por ser marginalizados, trabalhando em subempregos. O que é representado, na criação literária de Clarice Lispector, pela ação mecânica da datilógrafa. A história adaptada mostra os seus personagens grosseiros e ignorantes. Os comportamentos e diálogos são verossímeis.

Além disso, o filme foi produzido por uma cineasta brasileira, falado em língua portuguesa. O longa-metragem foi ganhador de vários prêmios. A crítica o aplaudiu em quase todas as categorias⁷⁰.

⁷⁰ Melhor Filme Júri Oficial e Popular, Melhor Direção, Melhor Roteiro (Suzana Amaral e Alfredo Oroz), Melhor Fotografia (Edgar Moura), Melhor Cenografia (Clóvis Bueno), Melhor Montagem (Ide Lacreta), Melhor Sonora (Marcus Vinícius), Melhor Ator (José Dumont), Melhor Atriz (Marcélia Cartaxo), Prêmio da Crítica e Prêmio OCIC – (Organização Católica Internacional para o Cinema e o Audiovisual), Troféu Jangada – XVIII Festival de Brasília do Cinema Brasileiro/ DF, 1985; Melhor Filme, Menção Honrosa da CICAIE – (Confederação Internacional de Cineclubes), Urso de Prata Melhor Atriz (Marcélia Cartaxo) e Prêmio OCIC (Organização Católica Internacional para o Cinema e o Audiovisual) – 36º Festival de Berlim/Alemanha, 1986; Prêmio de Melhor Realização – 8º Festival de Filmes de Mulheres, Paris, 1986; Melhor Direção, Melhor Atriz (Marcélia Cartaxo), Melhor Montagem (Ide Lacreta) – Prêmio Governador do Estado de São Paulo.

3.2.2. As imagens do filme adaptado

AHE2 conta a história de uma jovem alagoana de dezenove anos, virgem, datilógrafa, que tem preferência pelo refrigerante coca-cola, mas seu maior desejo é poder alimentar-se de goiabada com queijo. Para aumentar seu drama, a personagem principal perde os pais ainda bebê. Macabéa é criada por uma tia, que depois vem a falecer, deixando-a órfã em São Paulo.

Mais tarde a jovem Macabéa do Sertão das Alagoas, “desajeitada e improcedente para a vida”, agora interpretada por Marcélia Cartaxo, mal feita de corpo e pobre, luta pela sobrevivência, tendo a chance de trabalhar em um escritório de um depósito, ganhando mensalmente uma renda menor que o salário mínimo. A personagem consegue pagar um quarto dividido com as Marias, alimenta-se e veste-se, ainda paga os passeios ao Zoológico, o transporte, compra esmalte para as unhas e batom.

No ambiente do trabalho, a protagonista encontra sua rival, Glória, que lhe rouba o namorado, como penitência pelos pecados de ter feito vários abortos, conforme orientação de uma cartomante, Madama Carlota, uma ex-cafetina e ex-prostituta, fã de Jesus.

Analisando o filme, observa-se que o discurso alegórico, irônico do futuro candidato a deputado Olímpico de Jesus Moreira Chaves apresenta a dimensão crítica do papel dos políticos e governantes.

Cena número 14 do filme - discurso de olímpico numa praça pública de São Paulo. Quando for eleito, o deputado Olímpico de Jesus Moreira Chaves vai acabar com todos os problemas dessa terra, de João Pessoa até Cajazeiras, de Cajazeiras até Brasília. Você Cassiana, minha irmã, que mora no meu coração. Você vai ter sua casa com água encanada, porque o

nosso problema não é água, o nosso problema não é chuva, não falta nuvem no Nordeste, meus amigos, falta é homem!!!⁷¹

Observa-se que o público ouvinte do discurso de Olímpico é uma mulher mendiga. Ao discursar, Olímpico está de pé no alto da escadaria de um palanque construído na praça, entre esculturas, e ao seu lado uma tocha Olímpica, uma grande chama acesa, um símbolo mundial de paz e liberdade, mas também a relação com o personagem Olímpico. A tocha passa às mãos do futuro deputado que discursa em favor dos menos favorecidos e chama atenção para o papel do Estado e a questão político-social e de sobrevivência no nordeste do nosso país.

A trilha musical, arranjos e orquestra de Marcus Vinícius também são recursos utilizados, necessários para compreensão do espectador de *A Hora da Estrela*. A música *O Danúbio Azul* de Strauss é sonorizada na Rádio Relógio, quando Macabéa tira folga e fica consigo mesma trancada no quarto, pois as Marias (faltou uma Maria) saíram para trabalhar. É o momento de sonhar, ensaia o casamento no espelho; dançando a valsa matrimonial ela consegue idealizar com um lençol como véu e sua camisola, ambos na cor “branca”. Desde a abertura do filme *A Hora da Estrela* que a vinheta da Rádio Relógio apresenta-se junto ao fundo da tela, em azul e os caracteres na cor branca dão vibrações e sentido às imagens do signo estético, materializado por meio de semelhanças qualitativas operacionais para priorizar o melodrama poético.

Por opção o roteiro de Suzana Amaral e Alfredo Oroz eliminou a personagem-narrador Rodrigo S.M. e pegou atalhos para colocar a história em 96 minutos de filme, mas esses atalhos são recriações que levam em consideração as

⁷¹ Excerto retirado do roteiro do filme AHE2 (elaboração nossa, após assistir ao filme, decupando por observação e análise).

sutilezas da história registrada na narrativa literária, percorrendo referencialmente os elementos essenciais do prototexto.

3.3. DIREÇÃO PARADOXAL

O longa-metragem dirigido por Suzana Amaral, que faz carreira com esse primeiro longa-metragem, em 1985, causando furor no Festival de Brasília, com a recriação do romance clariceano. Dos doze candangos em disputa, ela conquistou os nove principais (melhor filme, direção, roteiro, atriz, ator, fotografia, etc). Em fevereiro de 1986, o Festival de Berlim também se encantou com *A Hora da Estrela*, história de Macabéa e Olímpico, os fascinantes personagens de Marcélia Cartaxo e José Dumont.

Segundo Caetano (2004, p. 01), Suzana Amaral⁷² viajou o mundo: Alemanha, França, Espanha, EUA (ministrou cursos no Sundance Institute, de Robert Redford), Cuba, Portugal. Ela vive entre livros e imagens em 30 anos de cinema. Preparou, em 2001, *Uma Vida em Segredo*, romance homônimo de Autran Dourado, seu segundo longa. Atualmente está filmando *Hotel Atlântico*, outro filme, de João Gilberto Noll,⁷³ e na seqüência sonha com a adaptação do primeiro livro de

⁷² Outras obras filmográficas produzidas por Suzana Amaral são as seguintes: (1969) *Eu Sou Você, Nós Somos Ele*, (1971) *Semana de 22* (curta de 20'), *Os Mortos Viram Terra* (curta), *Sua Majestade, Piolim* (curta), (1973) *Casa do Bandeirante, Museu de Antropologia, Coleção de Marfim, Érico Veríssimo*, (1976) *A Pair of Shoes* (New York University, experimental, 15'), *The Hunger Artist* (New York University, 20'), *Views of my Father Weeping* (NYU, 30'), (1976), *Crescer para Ser Quem?* (TV Cultura, 30'), (1979) *Minha Vida, Nossa Luta* (média-metragem), (1980) *Pensamento e Linguagem* (série de 15 filmes para TV Cultura e Fundação Holandesa), *Projeto Carajás* (15', co-direção com Jorge Bodansky), (1983) *Cubatão: Vale da Vida ou Vale da Morte?* (45'/ Câmera Aberta, TV 20, (1985 - *A Hora da Estrela* – longa vendido em 25 países); 1990 *Procura-se*, série para a RTP – TV Portuguesa; (2001) *Uma Vida em Segredo* (longa/ melhor atriz no Festival de Brasília, para Sabrina Greve); (2001) *Demarcando o Cacique Fontoura* (25'). Disponível em: <http://groups.msn.com/ObraeVidadeClariceLispector/suzanaamaralcontinuo2.msnw>. Acesso 28/12/2004.

⁷³ Informação obtida com Suzana Amaral, por meio de e-mail pessoal.

Clarice Lispector, *Perto do Coração Selvagem*, marcando outro encontro com a autora de *A Hora da Estrela*.

Suzana vivenciou quatorze anos de rica experiência como diretora e produtora na Fundação Padre Anchieta, trabalhou também no Telejornal da TV Cultura, com o cineasta e jornalista Vladimir Herzog.

A paixão da cineasta pela literatura é imensa como bolsista da Fundação Vitae, escreveu o roteiro de *Mar Morto* (Jorge Amado, 1936). Em 1996, roteirizou o romance *O Caso Morel* de Rubem Fonseca. Suzana afirma que, quando jovem, gostava muito de escrever. “Eu queria ser escritora. Cheguei a ganhar alguns concursos literários” [...], mais tarde descobri o ofício do cinema ao optar por retornar à universidade e cursar a ECA. “Desde então minhas opções de vida foram e são o cinema e a TV” (CAETANO, 2004).

3.4. A CONSTRUÇÃO ESTÉTICA DO OBJETO FÍLMICO

Até diante de um filme mais “realista”, que faça crítica social sobre o nordeste brasileiro, e principalmente sobre o migrante, o espectador saberá que está vendo uma ficção e entre o representado e em sua representação haverá uma mediação, um intervalo entre pontos de vista e imagens de ordem simbólica e ideológica.

O que se depreende das relações no cinema consiste em um intrincado jogo associativo e combinatório de estruturas complexas que se comunicam com estruturas mais simples, num processo sígnico múltiplo. O signo indicial cinematográfico de natureza estética que se corporifica através de semelhanças

qualitativas operadas com mecanismos convergentes de origem imagética – sonoros e reversíveis do signo. Temos:

A cena número 13 – Dos dois (Olímpico e Macabéa). Olímpico sentado com Macabéa numa praça, o ângulo da câmera está colocando os dois em posição de igualdade, semelhanças (primeiro plano lateral), perfil dos dois em primeiro plano, só que, ao fundo, o olhar da câmera focaliza um prédio construído em colunas antigas na cor branca referindo-se ao palácio do governo. A câmera focaliza os dois e em linha reta, sendo o prédio desfocado ao fundo e bem distante deles.⁷⁴

O filme *A Hora da Estrela* pode ser comparado a uma peça sinfônica, coordenado por ritmos espaço-temporais que o envolvem em diversidade e autonomia. Seu percurso melódico (faixa de som e da imagem concatenados) é construído como um fio de imagens, sons, diálogos, seqüências e planos; seqüências cenárias e indumentárias que vão sendo exibidas num adereço sonoro que possui uma intensidade sincronizada ao corpo fílmico para produzir uma estrutura que só existe sob a ordem de produzir significante. Podemos observar que a trajetória desse filme (AHE2) permeia como um corpo cinematográfico, é dividido em personagens bem caracterizados, ambientes fechados e as vezes terrenos vazios tais como: escritório, quarto, ruas e praças, passeios em zoológico, viadutos e metrô, juntam-se aos diálogos de Olímpico e Macabéa ou Glória e Macabéa, os momentos em seu quarto com as Marias, acompanhado de ruídos e músicas, vindo da Rádio Relógio ou do próprio clima fílmico; o ritmo do cotidiano das personagens, a fotografia vão sendo coordenados pela narração ficcional do enredo construído.

Os conjuntos de elementos significantes de um filme devem ser realçadas esteticamente numa mesma dinâmica de relevância, independente de sua natureza material. Tudo vai depender do intenso exemplo cênico. Essa escala de semelhança rítmica proporciona uma segura interdependência da tessitura cinematográfica que

⁷⁴ Excerto extraído do Roteiro fílmico (ver roteiro do filme *A Hora da Estrela* em Anexos).

deve existir em diálogos e estabelecer correlações entre as cores, os ruídos e a imagem para que o movimento fílmico tenha combinações justapostas de significantes dentro dos planos, na cadência métrica, música, planos distanciados, aproximados, detalhes formando o próprio diagrama fílmico.

O que faz cintilar a polifonia⁷⁵ seria uma equivalência entre as partituras, pensando em uma sinfonia orquestral, como o fez o cineasta Serguei Eisenstein, que via o filme como uma partitura orquestral e partitura audiovisual, sendo cada composição independente entre si, cada uma contribuindo para o desfecho total da seqüência fílmica. *A Hora da Estrela* não é apenas um conjunto de partes, mas partes que juntas formam um corpo orquestral.

O processo construtivo do filme tem um corpo argumentativo de diálogos imprimindo suspense e choque enquanto produto estético, devendo sugerir idéias em seu circundante meio de semioses, para que se complete em sua plenitude significativa.

Por assim dizer, o filme *AHE2* (1985), traz como antecedente um texto verbal e imagético. *A Hora da Estrela* (1977), de Clarice Lispector para a do filme, é o que bem definiu Jakobson como transposição intersemiótica. Vejamos o episódio da cartomante no filme *AHE2*:

MADAMA CARLOTA - Macabeazinha! Que horror, Macabéa ! Que vida horrível a tua, minha florzinha!
Você não conheceu seus pais. Você foi criada por parentes, uma parenta muito madastra má, muito má! Quanto ao presente... (Madama se levanta e apaga a luz e acende uma vela, senta na mesa).
Você vai perder o emprego e já perdeu o namorado! Pobrezinha, Macabéa!
Ai, coitadinha!Coitadinha! Ah! Macabéa! Preste atenção, Macabéa, vejo grandes notícias, Macabéa! Uma coisa muito séria, muito, muito! Algo em sua vida vai mudar completamente, a partir do momento que você sair da minha casa. Seu namorado vai te procurar, te propor casamento, está se preparando. Teu chefe vai te chamar e dizer que pensou e também não vai

⁷⁵ Trata-se de um termo que significa a junção complexa de diferentes linhas significantes que é quem executa os arranjos composicionais do filme por intermédio das habilidades táteis e criativas do realizador ou maestro do filme/ sinfonia. (NUNES FILHO, 1996. p. 87).

mais lhe mandar embora. E tem mais: grandes dinheiros vão chegar pela porta da rua, por um estrangeiro! Você conhece algum estrangeiro?

MACABÉA – Não, senhora!

MADAMA CARLOTA - É um estrangeiro loiro do olho azul. Não! Verde! Vai trazer esse dinheiro. Ah! Se você não estivesse tão apaixonada pelo seu namorado! Macabéazinha, esse gringo ia namorar você e tem muito mais! Ouço as vozes do meu guia. Ah! Esse gringo vai casar com você! Ele é rico, todo gringo é rico e se eu não me engano e eu nunca me engano! Esse gringo vai te dar muito amor, muito, muito amor! Vejo uma luz! Um brilho! Não, não, é uma estrela brilhante!⁷⁶

É implacável a revelação que a Madama Carlota faz a Macabéa, que se transfigura com a visão espelhar, entrando em êxtase de morte. É um estado de primeiridade que a personagem acaba sendo atropelada pelo automóvel ao tentar atravessar a rua.

Cena Final do filme:

Macabéa sorri (hehehehe), sai da casa da cartomante arrumando o cabelo, e vai numa loja comprar um vestido azul, olha-se no espelho, se vê em várias macabéas, deixa as roupas velhas na loja e o gringo se prepara para entrar no carro com uma estrela de Mercedes-Benz. Na hora em que Macabéa põe o pé abaixo do meio-fio para atravessar a rua ela cai, é atropelada pelo carro do gringo, ele nem pára para socorrer, vai embora. Termina a alegria de Macabéa, ela morre! Em outra abertura de cena, a personagem corre ao encontro do sonho com o gringo. Macabéa, em câmara lenta, é feliz! Nesse momento. Fim!

Suzana Amaral consegue realizar uma narrativa fílmica linear e coerente com o romance que dificulta para o espectador desvencilhar a protagonista do romance da protagonista fílmica. É como se o filme completasse as leituras significativas das duas em uma só, e se fundissem como amplificação do signo poético.

As ações do filme são direcionadas com sentido lógico e encadeadas as seqüências e planos, formando uma teia narrativa. O espectador tem que estar atento para as cenas imagéticas e conseguir compreender o que fica submerso na tessitura fílmica.

⁷⁶ Excerto extraído do Roteiro fílmico.

Considerando *A Hora da Estrela*, tanto no romance quanto no filme, a personagem a personagem Macabéa, na concepção da semiótica peirciana, constitui como um signo qualitativo, original, de primeiridade. O livro e o filme são autônomos entre si, na sua dimensão de secundidade sendo, conseqüentemente, capazes de provocar efeitos qualitativos, reações e cognição a nível de terceiridade. Essa tríade peircerana nos indica a infinitude dos signos. Dessa forma, o filme como ícone, índice e símbolo norteia-se pelo argumento narrativo traduzido, transformando-se em tradução paramórfica da metáfora desse objeto (romance). A Macabéa do livro é apresentada pela voz do narrador; na versão fílmica de Suzana Amaral, ela ganha voz e vez. A ausência do narrador no filme é preenchida pela Rádio relógio e a trilha sonora Danúbio Azul, de Strauss. O filme não se restringe a uma tradução “mimética” de Clarice Lispector: é um texto novo, transcriado, transformado(r).

Em primeiridade, ou seja, uma qualidade ainda não experienciada, pode-se afirmar que a cena em que Macabéa é suspensa por Olímpico nos braços, quando estão passeando nos arredores de um terreno baldio, e expressa que deve ser assim que se voa de avião. Há uma abstração pura, algo que Macabéa ainda não experienciou, voar de avião, mas que no momento atinge sua consciência. Tem-se o seguinte diálogo fílmico:

MACABÉA – Sabe, eu ontem escutei uma música tão linda! Até chorei.

OLÍMPICO - Era samba?

M - Não sei! Acho que se chamava *Una furtiva lacrima*, era cantada por um homem que já morreu. Era assim... Eu acho que até sei cantar essa música - nana, nani, nana, naniniii ...

Olímpico a derruba e depois a levanta.

OLÍMPICO – Chegue, levante!

MACABÉA – Não, foi uma quedinha de nada!

MACABÉA GRITA (ahhhhh! Deve ser assim viajar de avião!!!!!!)⁷⁷

⁷⁷ Excerto retirado do Roteiro AHE2.

Ela tem uma atitude passiva diante dos outros. Os outros a mobilizam, a ação dos outros é que a faz agir: Olímpico, Glória, Seu Raimundo, Seu Pereira, Madame Carlota, as Marias do quarto (falta uma). Macabéa vê Glória pedir para sair do emprego mais cedo, também inventa que vai ao dentista, tira folga por conta própria, ficando no quarto na solidão e consigo mesma.

O que observamos no filme é que Suzana Amaral trabalha no sentido de corresponder ao espírito lispectoriano, situado no limite do indizível. Suzana expressa a sua leitura criativa demonstrando nas cores, roupas, cenários, silêncios locais sem habitantes, emoções contidas, um quase nada ou um quase tudo. Suzana Amaral transpôs Lispector, preocupando-se em manter a média fidedignidade textual cuja beleza reside na revelação da riqueza da alma de uma mulher pura e simples, embora marginalizada pelas condições sócio-culturais.

Segundo Peirce (apud SANTAELLA, 1995, p. 33), a secundidade é a categoria da ocorrência, daquilo que se manifesta, da contraposição. Nesse sentido, pode-se afirmar que o signo Macabéa passa a ser uma categoria de secundidade quando encontra o seu namorado em uma praça pública tirando uma fotografia. Ela vai tomando consciência do que seja ela própria, enquanto existência através do outro, no caso o Olímpico. Essa relação triádica de Macabéa e Olímpico torna-se uma qualidade comparativa dos contrários; enquanto ela não expressa quase nada sobre o futuro, ele apropria-se do signo verbal. “Um dia o meu nome vai escrito no jornal, na TV assim... O-l-í-m-p-i-c-o” (AHE2) – ele gesticula escrevendo o nome no ar.

A terceiridade peirceana é a junção entre a qualidade e o fato ou uma lei. Macabéa está neste ponto de terceira quando chega a consultar-se com Madama Carlota. Macabéa tem a previsão do futuro e também do que fora o seu passado. Ao

sair da casa da Madama Carlota ela já é uma pessoa em plena potencialidade, passando a soltar os cabelos e ser realmente ela, conecta-se com o mundo, que representa aquilo que ela foi e aquilo que está para ser.

Perseguindo as temáticas do filme, as personagens Macabéa, Glória, as Marias, Madama Carlota são as responsáveis pela apresentação do universo feminino: virgindade, aborto, sonho do casamento, prostituição, etc. Dessa forma, o filme discute o universo cotidiano da mulher: higiene pessoal, cuidado com os cabelos, unhas, roupas, alimentação, namorados, idade para casar, futuro, enfim, os enfeites femininos (cor do batom, pintar as unhas, pentear os cabelos), bem como as tarefas de casa: cozinhar, tomar banho, limpeza da casa, etc.

Segundo o ensaio *A Hora da Estrela: espelho contra espelho*, de Kunz (2003, p. 45), o filme *A Hora da Estrela* foi comparado pela crítica ao filme dirigido por Frederico Fellini *Noites de Cabíria* (1957)⁷⁸. Esse filme lembra o drama de Macabéa.

A qualidade estética une-se às narrativas filmica e literária. As duas linguagens distintas em suas especificidades e natureza narrativa, convergem sobre o mesmo aspecto; entretanto, há diferenças significantes. Justifica-se, desta forma, estabelecer tais diferenças que se articulam numa mesma representação e jogo espelhar de imagens percorridas numa mesma óptica, mas sob outro suporte artístico. Macabéa olha-se nos espelhos do provador, no espelho do banheiro do escritório, no espelho do quarto em que mora.

⁷⁸ A semelhança estaria no fato de que este filme, *Noites de Cabíria*, conta a história de uma prostituta de Roma, Cabíria, que sonha em se casar e deixar a vida que leva, mas é obrigada a viver na marginalidade. O filme fala das ilusões e desapontamentos de Cabíria. A protagonista chega até a encontrar o que considera seu príncipe encantado. Giulieta Masina, esposa de Fellini e que interpretou Cabíria, ganhou o prêmio de melhor atriz no Festival de Veneza de 1957. Mesmo considerado neo-realista, o filme já evidencia, "a fantasia existencial de Fellini na investigação do cinema fantasmático (ilusório, fantástico), que será sua forte característica nos anos 60", segundo as informações adquiridas neste site - Disponível em: <http://cineitalia.vilabol.uol.com.br/cabiria.htm>. Acesso em 31/03/06.

A transposição adaptativa, num processo complexo como é o fílmico, implica ações, escolhas adequadas e coerentes dos procedimentos técnicos narrativos, pois, trata-se de linguagens distintas. A linguagem fílmica necessita respeitar as limitações do espectador, seja da ordem temporal ou da ordem espacial. Ao mesmo tempo, precisa acertar na escolha dos blocos temáticos identificados no romance e centrá-los em uma só abordagem. Suzana Amaral fez escolhas e opta pela história social que destaca a situação de Macabéa, deu-lhe voz cênica. É Macabéa quem diz para Olímpico ir embora na hora de terminar o namoro.

CENA 23 - FIM DO NAMORO ENTRE OLÍMPICO E MACABÉA

MACABÉA SENTADA NUM BANCO, EM SILÊNCIO.

OLÍMPICO - Eu quero lhe dizer uma coisa. Eu quero lhe dizer que nosso namoro acabou, encontrei outra moça... Estou apaixonado!

MACABÉA - Plano geral mostra Macabéa triste, olhando Olímpico falar!

OLÍMPICO – Macabéa, você é um cabelo na minha sopa, não dá vontade de comer. Desculpe-me se lhe ofendi, mas estou sendo sincero!

MACABÉA – Vá embora, vai!

Olímpico vai embora e ela fica de cabeça baixa, enxugando as lágrimas⁷⁹.

Há de se escolher (o diretor) a forma de narrar opcionalmente pelo enunciador fílmico, este é quem conduz o olhar do espectador e ordena o relato, cuja criação depende das escolhas do criador, que pode optar por uma focalização mais arrojada e expressiva, divergente da literária. O narrador clariceano foi substituído pela instância enunciativa fílmica caracterizada pelo percurso do olhar da câmara cinematográfica.

A protagonista é um signo, um tipo, uma figura, construída por inserção no ambiente urbano da cidade de São Paulo, cuja caracterização restringe-se ao ambiente em que vive. O que a fascina é o mundo concreto, as imagens vêm da rua

⁷⁹ Excerto extraído do Roteiro fílmico.

em que mora e relatam sua preferência por passeios ao metrô, aos domingos. O filme adapta essas passagens. Passeios a pé ou de metrô, mas sempre quando não há muita gente, em terrenos baldios por baixo dos viadutos. Destaca-se o cinza, que aponta para a pobreza, ela é triste, como o abandono e a exclusão de Macabéa.

A moradia da protagonista é um quarto em que o enunciador fílmico recria visualmente o local descrito retirado da matriz verbal; é um cortiço, onde moram mais algumas Marias. O prédio é antigo, de aspecto velho. Dividem um banheiro coletivo; as janelas com vidros quebrados e a pia do quarto também é rachada e suja, mostram-se varais espalhados por toda parte, com moscas voando ao redor.

Na porta da pensão, o espectador pode ler uma placa pendurada na parede do muro onde está escrito em azul “vaga para moças”. O ambiente de trabalho completa seu universo. No banheiro, a pia imunda e rachada também, a luz que para ser acessa precisa rodar o bocal manualmente e o espelho enferrujado encontram-se em equivalência nos dois suportes artísticos. O escritório fétido, sem janelas e sem higiene, repleto de caixas. A renda salarial é menos de um mínimo, explica a camisa de força socioeconômica em que vive Macabéa, que nem assim age para sair dessa miserabilidade.

Macabéa está encarcerada pela situação econômica e sociocultural, envolvida como ouvinte da Rádio Relógio, um aparelho de pilha, emprestado não se sabe de qual Maria. Pelo menos no filme esse rádio é seu companheiro. A Rádio relógio só transmite um programa: “hora certa e cultura”, e sua vinheta é o refrão “radio relógioooo...” e pingos do tempo, a seguir a voz do locutor: “[...] Você sabia que ...?” ou então veicula curtas informações pitorescas e cronológicas, que tanto faz dizer hoje ou daqui a cem anos. Entretanto, é nessa rádio que Macabéa fica sabendo da existência de um livro *Alice no País das Maravilhas*. O rádio é o meio de

comunicação mais próximo de Macabéa faz o contraponto entre o universo macabêutico e o mundo da informação dada como curiosidade que anteriormente foi ignorada. Assim, essa recepção/audição deixa-a cada vez mais curiosa e cheia de perguntas, provocando Olímpico e as outras personagens com suas dúvidas por não saber das coisas, e muito menos os outros personagens. Observamos que as informações adquiridas por Macabéa através da Rádio Relógio servem para manter contato com Olímpico e outras personagens, embora sejam fragmentadas, desarticuladas.

Na narrativa fílmica, observa-se que foi suprimido o livro *Humilhados e Ofendidos*, de Dostoievski, que faz parte matriz verbal. Além disso, o rádio proporciona-lhe a oportunidade de ouvir a música *Uma Furtiva Lacrima*, que faz Macabéa sentir suas lágrimas caírem, o que nos permite saber que ela tem sensibilidade.

Depois das previsões da Cartomante, Macabéa sai e compra um vestido azul bebê, de renda, cheio de babados, ao tempo em que solta os cabelos pelo meio da rua, ou melhor, subindo umas escadas. Em seguida, já na loja, prova o vestido azul e fica vestida para sair com o vestido novo no corpo, deixando no provador as vestes velhas e sujas. No momento coloca-se diante do espelho e se vê em várias Macabéas, refratada em vários dos espelhos.

Agora Macabéa se transformou nela, sai alegre em busca de seu futuro engendrado pela cartomante. Ao tentar atravessar a rua, mostra-se em primeiro plano, Macabéa pisa ao lado do capim. Suzana Amaral estabelece também uma relação transcriativa, pois insere o “capim na sarjeta”, iguala a condição de capim como o vegetal resistente, sem nobreza e indesejável, como Clarice Lispector escreveu: “nordestinas que andam por aí aos montes”.

Macabéa é excluída socialmente. Isso fica evidente por possuir hábitos poucos recomendados, como a não higiene consigo mesma, nem com seu vestuário e também no ambiente em que dorme, trabalha e vive. Ela, na primeira seqüência fílmica, já demonstra isso, limpando o nariz na gola da blusa. Mesmo convivendo no quarto com as Marias, ela não é adepta do banho. Ela sempre foge com desculpas de que vai borrar as unhas ou faz que não ouve uma das Marias dizer: “O banheiro está vazio! Quem vai tomar banho!” ô ! Macabéa não vai tomar banho, mulher? Eu, não! Assim, borra o esmalte! (Cena do quarto, AHE2). Outra cena é pela manhã, quando as duas Marias (Das Dores fala para outra Maria: “O que você acha dessa Macabéa, enh! Não sei não! O cheiro dela é que é meio estranho!” (AHE2).

Essas atitudes postuladas diante das colegas vão reforçar a falta de higiene da protagonista. Tal comportamento leva a crer que a protagonista, por não ter refinamento, e ter pouca civilidade, traduz a falta das regras básicas para convívio social.

O narrador fílmico apresenta os aspectos visuais da protagonista como um corpo sob as saias, os sapatinhos de plástico com meias escuras, roupas velhas, um penteado esquisito, unhas pintadas em vermelho, sujas e roídas, enfim, fica sendo visualizada um ser inapto ao meio em que vive. Esse não era o seu habitat. Macabéa sente desejo sexual e no filme esse desejo é materializado na cena do metrô lotado. Macabéa está bem próxima entre os dois homens, esses não estão nem prestando atenção aos seus movimentos libidinosos, que aspira e inspira o cheiro dos homens. Outra cena que mostra o apetite sexual de Macabéa é quando, no seu quarto, à noite, ao dormir, ela se toca por duas vezes durante o sono e depois desperta fazendo o sinal da cruz, expressão de culpa ou pela repressão tida pela educação dada pela tia.

Este sentimento libidinoso impulsiona seu sonho de casar-se, como quando se dá folga, fica sozinha no quarto e se olha no espelho e brinca com o lençol na cabeça em frente ao espelho. Pensa “sou virgem, datilógrafa e gosto de coca-cola”. Então imagina os trajes do casamento toda de branco. Diante do espelho observa-se sorrindo, então liga a rádio relógio e a música o *Danúbio azul*, de Strauss complementa a valsa de Macabéa. O próximo ato é sair e ver as vitrines imitar o manequim vestido de noiva, tentar copiar a mesma posição do boneco na vitrine.

No filme, Olímpico diz ser “um dos últimos guerreiros da grande nação tabajara”, ao tempo em que Macabéa “não presta nem para dar cria” e afirma: “Sou muito inteligente, ainda vou ser deputado”. Ele é grosseiro, agressivo e machista, só pensa em ser rico, possui um dente de ouro e pretende extrair os outros dentes e substituí-los por outros de ouro. Eles não se combinam na lógica da vida. Ele tem objetivo definido e procura realizá-los (discurso improvisadamente na praça pública de São Paulo). Seu público presente são dois: os pobres e os miseráveis.

Macabéa é sem futuro, nem ambições. Os dois só se combinam nas origens, ambos marcados pela estiagem nordestina. A terra seca e rachada fez os sentimentos também se tornarem secos, sem respaldo, calejados pelo sol. A chuva insistente em seus encontros faz brotar o poder de fecundar os corações ressecados de tanto sofrerem.

O retirante e a Glória são espertos e traem a Macabéa. Glória, cheia de remorso, convida-a para um aniversário da mãe. Em seguida, oferece dinheiro emprestado e dá a idéia de consultar uma cartomante, tudo em expiação aos pecados cometidos através da prática do aborto. Glória é orientada por Carlota para roubar o namorado de uma amiga, e no caso, é Macabéa a vítima que irá solucionar o problema. Depois Glória dispensa o Olímpico.

O paraibano rejeitado por Glória procura voltar para Macabéa, levando um cachorro grande de pelúcia na cor amarela. Antes, na cena da dispensa de Olímpico, Glória está almoçando; quando Olímpico chega, ela vai ao seu encontro, no restaurante. Então o espectador escuta uma música de fundo, vinda de uma rádio, cuja letra quase imperceptível diz “[...] caindo nesse palco, o palhaço aqui sou eu [...] pan-ranh, pan-ranh!!” Naturalmente, o palhaço no palco é o Olímpico, em descompasso com os anseios de Glória.

A presença tímida da música e dos ruídos de passos, e até de um saco estourado por Olímpico ou as músicas da Rádio relógio são arranjos orquestrados por Marcus Vinicius como a trilha sonora nordestina para enriquecer o drama cinematográfico de *A Hora da Estrela*, formando um tecido majestoso e coerente aos recursos fílmicos criados por Suzana Amaral.

A protagonista é tão incapaz que não vê que um homem usando óculos escuros, tomando café em uma lanchonete, cego, e ela pensa que ele a está paquerando. Ela só percebe que se trata de um cego quando ele se retira. Isso não está no romance de Clarice Lispector, muito menos a cena do metrô no domingo. Ela fica sobre a linha amarela de segurança e o guarda a observa sem dizer nada, depois se aproxima e adverte-a. Ela também pensa que ele está se insinuando para ela. Clarice escreve que Macabéa sente atração por soldados. Suzana acrescenta um guarda.

Kunz (2003, p. 64), ao final de seu ensaio *A Hora da Estrela: Espelho contra Espelho*, sintetiza

Entretanto, há o desdobramento da idéia de arte como espelho quando nova representação artística é criada a partir de um universo ficcional já existente, como é o caso da versão fílmica da novela clariciana, dirigida por Suzana Amaral: a narrativa fílmica devolve a imagem da narrativa literária, originando um processo de mimese da mimese.

Sendo assim, as narrativas fílmicas, de qualquer forma, possibilitam transcrições originais em outros suportes artísticos.

A versão fílmica finaliza quando Macabéa vai ao encontro do seu destino e este é encontrado na passagem da vida para a morte, pois é isso que se observa com seu último momento. Depois de ser atropelada, parte para a eternidade, o lugar entre os anjos, pois é merecido. Ela só consegue o seu lugar depois que morre, segundo a cineasta e a escritora. O descaso torna Macabéa invisível. Invisível não no sentido pejorativo, mas imperceptível por todos os governos, pela situação de exclusão social.

3.5. A DIMENSÃO SÓCIO-POÉTICA EM A HORA DA ESTRELA

As criações – matriz verbal e fílmica – se estruturam formalmente, explorando também a crítica sócio-poética. A romancista faz surgir uma trama composta de começo, meio e fim, de críticas sociais, contrariando seu projeto literário, até então sem um engajamento explícito em luta política e social. Sendo a obra fílmica uma variante (re)criativa, segue a efetiva materialização dessa crítica.

Tais romance e filme respondem aos anseios críticos e reproduzem nas imagens, através da representação da personagem alagoana Macabéa, uma classe de indivíduos postos à margem e objeto de exclusão social, que subsistem nos grandes centros urbanos.

A visibilidade de elementos sociais (como miséria, baixa escolaridade, dificuldade de articulação comunicativa, entre outros) na produção romanesca de Clarice Lispector alarga seu valor estético e a compreensão da batalha constante da

autora com o signo lingüístico e as estruturas narrativas na transmissão da literatura brasileira.

Clarice Lispector, em *A Hora da Estrela*, confunde os papéis do narrador por intermédio da criação excêntrica da personagem/criador/narrador Rodrigo S.M. No entanto, coloca a linguagem como elemento inerente ao *homo sapiens* e, em decorrência disso mesmo, complexa e paradoxal.

Aliado a tais aspectos, Clarice Lispector aumenta o seu olhar estético sobre os protagonistas Rodrigo S. M. e Macabéa, principalmente o feminino, na realidade presente no Brasil, no final do século XX.

Os críticos buscavam uma literatura engajada, panfletária, mas Clarice prefere o incomum (introspecção). Não utilizava o seu dom de escrever para opor-se ao militarismo feito naquele tempo (1964-70), e por tal decorrência alguns críticos alegam ser “autora de romances excessivamente filosóficos, difíceis de serem compreendidos pelas massas.

Pode-se afirmar que Clarice Lispector faz uma investigação sistemática de si mesma e não responde aos apelos críticos de luta social, mas expõe um “engajamento poético”, e questiona, utilizando da função poética da linguagem⁸⁰, mostrando recortes da realidade social do nordeste brasileiro.

Então, *A Hora da Estrela*, de Clarice Lispector, põe uma relevância à fábula, e reflete sobre a linguagem metafórica e o problema do processo escritural (mergulha na situação do escritor contemporâneo ante as aflições que este enfrenta), ao proporcionar à protagonista da narrativa uma crítica social e política que evidencia o engajamento poético de Clarice Lispector.

⁸⁰ A expressão “poética” apresenta-se como instrumento, no presente estudo na sua compreensão mais abrangente, desde a lingüística escrita por Roman Jakobson, com base na teoria da informação, até a Semiótica.

Com *A Hora da Estrela* é renovado o próprio estilo literário de Clarice Lispector, é o mais realista exterior e explícito na recriação da linguagem da comunicação diária. Clarice se sente na obrigação, no dever de se contrapor à resposta aos problemas políticos brasileiros. “Este livro é um silêncio. Este livro é uma pergunta” (LISPECTOR, 1999, p.17). Clarice propõe ao leitor co-participante um forte questionamento permanente, usando a (des)automatização de pensamento, exigindo que o leitor leia além do sentido implícito. “Trata-se de livro inacabado porque lhe falta a resposta. Resposta esta que espero que alguém no mundo ma dê. Vós?” (ibid., p. 10). O leitor é envolvido com a pluralidade de interrogações, com a qual está marcada toda a trama.

Nessa dimensão sócio-poética não tem resposta, e interroga-se se esta resposta vem do leitor. Provoca um despertar na mente do receptor, uma realidade que transpassa a sua realidade cotidiana. A obra é uma pergunta sobre interrogações universais que atingem o homem, e não uma resposta. Expressa-se com modéstia, comedida em toda a matriz verbal.

Perseguindo o ideal de encontrar respostas, Clarice desestabiliza sua tessitura literária entre o poético e o social. Dessa forma, busca revelar uma representação da realidade brasileira.

A narrativa de *A Hora da Estrela* reflete tensionalmente sobre a realidade, traça, seu percurso através das categorias pertencentes à narrativa, como autor, personagem e narrador extrapolam os limites tradicionais. Existe um questionamento antagônico do que é real e do que é imaginação, a observação, a crítica pelo intermédio da linguagem entre realidade e ficção.

Contradizendo sua tendência introspectiva, a romancista, na pele de Rodrigo S. M., se aproxima dos fatos: “Apaixonei-me subitamente por fatos sem literatura -

fatos são pedras duras e agir está me interessando mais do que pensar, de fatos não há como fugir” (ibid., p. 16).

A presença da personagem narradora Rodrigo S. M. comprova a escolha de Clarice Lispector em construir uma narrativa comprometida com a aparente “objetividade”. Transgredir, porém, os meus próprios limites me fascinou de repente. E foi quando pensei em escrever sobre a realidade, já que essa me ultrapassa. Qualquer que seja o que quer dizer “realidade” (LISPECTOR, 1999, p. 17).

Então Clarice Lispector, dessa forma, proporciona uma ruptura com o real tradicional do seu projeto literário para, num primeiro momento narrativo, interrompê-lo com a criação de uma personagem do sexo masculino, Rodrigo S. M. Em *A Hora da Estrela* Clarice inova, pois, em todo seu projeto literário, Rodrigo S. M. é o primeiro narrador masculino. Para a crítica literária este é um aspecto da literatura feminina. O fato é que, com esse narrador homem, Clarice Lispector responde à crítica e proporciona um jogo de identidades, enfrenta de forma explícita uma impostura com a exposição de autonomia literária frente à realidade, seja subjetiva ou objetiva do autor.

Num segundo momento, deixa indícios dessa ruptura à realidade da narrativa com a “Dedicatória do Autor (na verdade Clarice Lispector)” (ibid., p. 9). Lispector é autora implícita e explícita, sustentando um narrador que possui a função de expor seu processo criativo e, ao mesmo tempo, desmarcara quem está implícito no processo de escritura.

Nessa dedicatória Lispector, em vez de apresentar seus agradecimentos aos seus entes queridos, mescla sua forma de se expressar com a do Rodrigo S. M., homenageia seres mitológicos como: anões, gnomos, e ninfas. Dedicava aos artistas

como: Bethoveen, Sebastian Bach, Chopin, Stravinsky, Debussy, entre outros. Na mesma dedicatória sustenta a racionalidade da ciência.

E – e não esquecer que a estrutura do átomo não é vista mas sabe-se dela. Sei de muita coisa que não vi. E vós também. Não se pode dar uma prova da existência do que é mais verdadeiro, o jeito é acreditar. Acreditar chorando (LISPECTOR, 1999, p. 10).

Clarice Lispector também apresenta ambigüidade entre romance e vida, o real e a ficção. Consolida assim uma literatura inspirada na experimentação, entrecruzando o real e o imaginário.

Não se trata apenas de narrativa, é antes de tudo vida primária que respira, respira, respira. Material poroso, um dia viverei aqui a vida de uma molécula com seu estrondo possível de átomos. O que escrevo é mais do que invenção, é minha invenção, é minha obrigação contar sobre essa moça, entre milhares delas. É dever meu, nem que seja de pouca arte, o de revelar-lhe a vida (ibid., p. 13).

Dessa forma, o narrador segue igualmente guiado pela escritura de Clarice Lispector, os princípios naturais do homem e a falta de conhecimento desses iguais princípios.

Tudo no mundo começou com um sim. Uma molécula disse sim a outra molécula e nasceu a vida. Mas antes da pré-história havia a pré-história da pré-história e havia o nunca e havia o sim. Sempre houve. Não sei o quê, mas sei que o universo jamais começou (ibid., p. 11).

Clarice estabelece uma relação de espelho com Rodrigo S. M. A imagem dela sob a inspiração de sua criação, e paralelamente utiliza sua habilidade para transfigurar-se no “outro”. Há uma mistura, Rodrigo S.M. é e não é Clarice Lispector, simultaneamente.

A romancista estimula no leitor uma confusão com essa duplicidade de personalidade, pois a primeira se oculta nas entrelinhas, porque traduz a

individualidade da Clarice Lispector, e a outra é a exposição masculina imparcial, quando se confunde com o narrador e prossegue dando forma própria à narrativa diante da realidade.

Um terceiro aspecto mais elevado nesse jogo de metamorfose é a da protagonista Macabéa, que foge ineditamente das demais personagens mulheres nas outras obras de Clarice. Macabéa não faz parte da classe média, é iletrada.

Macabéa contraria as outras personagens, pois tinham o domínio da linguagem como instrumento de defesa diante da crueldade do mundo. Não há correlação entre Clarice Lispector e as suas outras personagens, como Macabéa (iletrada datilógrafa, pobre e feia) apresenta certa oposição à romancista.

Através da personagem, Clarice encena as pobreza: cultural, física, material, de comunicação, a falta de identidade, a exclusão social, enfim uma pobreza irreversível, para levar uma crítica aguda à sociedade brasileira.

A personagem Macabéa tem um namorado, Olímpico de Jesus, que também reproduz uma das formas de sobreviver socialmente como excluído: utiliza ações mentirosas, improvisos, cinismo, para obter vantagens ou alcançar seus objetivos. “Não contou que roubava no mictório da fábrica: o colega o tinha deixado na pia quando lavara as mãos. Ninguém soube, ele era um verdadeiro técnico em roubar: não usava de pulso no trabalho” (LISPECTOR, 1999, p. 50).

O percurso de Olímpico, realizado nas narrativas em sua essência, recorda a arena política dos interesses escusos, onde um quer levar vantagem sobre o outro, onde os interesses próprios são priorizados em detrimento dos interesses da coletividade.

Clarice Lispector insere em *A Hora da Estrela* um meio de comunicação, a Rádio Relógio. Esta rádio dá hora certa e informações que a personagem Macabéa

incapacitada para processá-las, lingüisticamente, não compreende muito bem essas informações irrelevantes que poderiam ser divulgadas hoje ou em qualquer tempo, pois não acrescentam nada. “Foi assim que aprendeu que o Imperador Carlos Magno era na terra dele chamado Carolus. Verdade que nunca achara modo de aplicar essa informação”.

Nessa rádio eles dizem essa coisa de “cultura” e palavras difíceis, por exemplo: o que quer dizer “eletrônico” ?

Silêncio.

- Eu sei mas não quero dizer.

-Eu gosto tanto de ouvir os pingos de minutos do tempo assim: tic-tac-tic-tac-tic-tac. A Rádio Relógio diz que dá a hora certa, cultura e anúncios. Que quer dizer cultura?

- Cultura é cultura, continuou ele emburrado. Você também vive me encostando na parede.

- É que muita coisa eu não entendo bem. O que quer dizer “renda per capita”?

- Ora, é fácil, é coisa de médico. (LISPECTOR, 1999, p. 50).

Macabéa vai sendo construída através dos embaraços na narrativa, todavia sua unicidade humana é expressiva. Além disso, Macabéa relata o problema da solidão e a dificuldade de adequar-se à sociedade. “Pois que a vida é assim: aperta-se o botão e a vida acende. Só que ela não sabia qual era o botão de acender. Nem se dava conta de que vivia numa sociedade técnica onde ela era um parafuso dispensável” (ibid., p. 29).

Clarice aborda a solidão da classe trabalhadora, eleva-se a dificuldade de comunicação. Além disso, Macabéa está fora do contexto cultural, em confronto com a situação do nordestino brasileiro e nos grandes centros.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A Hora da Estrela é, na realidade, uma obra de arte, que depois foi, transposta ou traduzida, construída na forma de montagem de imagens e escrita cultural. Esta definição comporta a temática da tradução intersemiótica e intertextual, por se tratarem de múltiplos códigos colaborando com o código cinematográfico: o gestual, a indumentária, o ritmo das narrativas, a música, os diálogos entre outros.

Ao colocar aqui o filme e o romance *A Hora da Estrela*, analisamos as relações e os movimentos intercódigos operados entre argumentos, inclusos no filme e na obra literária como operações intersígnicas. Assim as linguagens fazem do espectador/leitor o seu público que interessa a Clarice Lispector e Suzana Amaral, nessa tarefa de instigar a construção dos sentimentos imediatos e significados no interpretante final de ambos os códigos.

O argumento do filme constitui-se numa narrativa encadeada linearmente, em que as relações entre as seqüências são de ordem sucessiva no tempo. O filme mostra a questão social da protagonista e suas dificuldades no mundo capitalista de uma grande metrópole. O romance se compõe de passagens relativamente lineares e alternadas entre passado-presente-futuro. É esta idéia básica que é transposta para o filme por meio de uma estrutura relacional aritmética: um traçado que reproduz e reflete o tema do conjunto, num certo ritmo mais ou menos oculto, em cada uma das seqüências, somando-se a orquestra harmônica.

O livro e o filme são metáforas das limitações humanas diante das desigualdades sociais e, principalmente, da personagem Macabéa, ao insistir na superação de suas dificuldades de se comunicar com as pessoas e o mundo; é o

processo de desconstrução da narrativa construindo a trama e o ser em sua inevitável finitude.

Ao focalizarmos as duas obras como exemplo para análise intersemiótica, observamos o estudo da tradução como resultado deste processo de interferência criativa, tanto na ficção literária quanto na ficção filmica, isto é, nos suportes artísticos, híbridos e polifônicos, visto que não se esgota em si mesmo, situa-se como objeto com estruturas significantes formadas por ícones que se destacam no processo de entrecruzamento de linguagens. A esse processo tradutivo, tomando como base as obras homônimas *A Hora da Estrela*, que envolvem combinações específicas em cada uma, conjuga-se também o leitor/espectador.

Identificamos que o romance se apresenta como uma teia significativa que envolve o leitor/espectador nos conflitos da fábula. A trama possui um jogo problemático que envolve várias questões (não só a questão social). A principal temática é a narração, isto é, a ênfase é na escritura, como produzir ficcionalmente o ato de escrever, a situação do escritor engajado ou desengajado, o esforço de pontuar a vida dos personagens, a criação do ambiente, o tempo na narração, os antecedentes dos fatos e as características de cada um. O narrador Rodrigo S. M., Macabéa e os diálogos, ambos são criações da autora, bem como os percursos realizados. Como criador, personagem, narrador, Rodrigo S. M é espelho de Macabéa e Macabéa é o espelho de Rodrigo S. M.

A androginia textual e o possível travestimento no romance é uma via interpretativa que não pudemos identificar no filme, até pela própria natureza da linguagem como signo estético. Mais ainda pela própria leitura criativa da cineasta, que teve que deixar de lado o narrador, uma das Marias, o médico; sendo acrescentadas outras estruturas como: diálogos, a personagem proprietária da

pensão (Joana), assim como outras nuances da trama ficcional, o hibisco que sempre acompanha a personagem Macabéa, a ficha telefônica que Macabéa dá para Olímpico ligar para ela, o discurso improvisado feito em praça pública pelo personagem Olímpico entre outras.

Observamos, também, que é a narrativa ficcional, em sua recriação da realidade, por intermédio de personagens construídos numa trama também imaginária, que emociona frente à obra, realizando um momento ímpar em que vidas fictícias adquirem força suficiente para “reluzir” vidas reais, possibilitando, mesmo brevemente, distingui-las.

Identificamos nesta capacidade de ampliar o real a força de obras como *A Hora da Estrela*, romance que conta a história de Macabéa, ser ao mesmo tempo singular e universal. Uma imigrante nordestina que traz consigo a representação simbólica e ao mesmo tempo icônica, a história de outras mulheres e homens, imigrantes ou não, possuidores da grande fome. Não a fome de quem foge da miséria e da seca, mas a fome de vida, prazer, sexo, de dar sentido à existência insignificante, mas principalmente fome de cultura e conhecimentos.

É através da vida de Macabéa que outras vidas se tornam “visíveis e iluminadas”, não no sentido de resolvê-las, mas de revelá-las. Trabalho semelhante ao produzido por Rodrigo S. M. (narrador/personagem/criador ou alter-ego de Clarice Lispector), que busca a compreensão de narrar, em pequenos fragmentos, a história de Macabéa, personagem, construída a partir da face que traz/ conta uma história mesclada pelo singular e o universal, pelo narrador e a narrativa, pela ficção e a realidade.

O romance metalingüístico de Clarice Lispector nos conta, sobretudo, a arte de construir: uma narrativa. Unindo-se a isso, porém, expõe conflitos, as

aproximações e os distanciamentos de Macabéa, problematizando a própria experiência da leitura, tornando o leitor também co-produtor. Pois, como leitores, somos atravessados por vidas, que de alguma forma refletem a nossa própria vida. Como Rodrigo S. M, também morremos com Macabéa.

A narrativa cinematográfica se coloca como espaço experimental estético, no qual Suzana Amaral sobrepõe imagens às palavras escritas, colocando a temática do filme também como sua forma de expressão, sendo fiel ao texto correspondente e capaz de recriar para conter sua leitura em suporte fílmico.

Resta-nos concluir que as ações do filme são direcionadas com sentido lógico e encadeadas as seqüências e planos, formando uma teia narrativa. O espectador tem que estar atento para as cenas mais imagéticas, que adaptadas conseguindo compreender o que fica submerso na tessitura fílmica.

Considerando *A Hora da Estrela*, tanto no romance quanto no filme, a personagem a personagem Macabéa, na concepção da semiótica peirciana, constitui como um signo qualitativo, original, de primeiridade. O livro e o filme são autônomos entre si, na sua dimensão de secundidade sendo, conseqüentemente, capazes de provocar efeitos qualitativos, reações e cognição a nível de terceiridade. Essa tríade peirceana nos indica a infinitude dos signos. Dessa forma, o filme como ícone, índice e símbolo norteia-se pelo argumento narrativo traduzido, transformando-se em tradução paramórfica da metáfora desse objeto (romance). A Macabéa do livro é apresentada pela voz do narrador; na versão fílmica de Suzana Amaral, ela ganha voz e vez. A ausência do narrador no filme é preenchida pela Rádio relógio e a trilha sonora Danúbio Azul, de Strauss. O filme não se restringe a uma tradução “mimética” de Clarice Lispector: é um texto novo, transcriado, transformado(r).

Por fim, é oportuno reiterarmos o fato de que a literatura, assim como o cinema, são campos artísticos inesgotáveis para produções estéticas, colocando-se como dois territórios híbridos e sem fronteiras que proporcionam as constituições de obras como fontes de infinitas emoções e leituras.

REFERÊNCIAS

A HORA da Estrela. Direção Suzana Amaral e Alfredo Oróz. São Paulo. Produtora Rais Filmes. Embrafilme. 1985. Color. 1 fita em VHS (96 min). Son. 35 mm.

AMARAL, Tata. *De lugar algum para lugar nenhum*. Entrevista Cinema. Disponível em <<http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/1768,1.shl>> Acesso em: 05/05/2005.

ANDREW, J. Dudley. *As Principais Teorias do Cinema*. Uma introdução. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989.

BARROS CARDOSO, Luís Miguel Oliveira de. In.: Disponível em <http://www.opv.pt/forumedia/5/17.htm>. Acesso em 23/08/2005.

BARTHES, Roland et al. *Introdução à Análise Estrutural da Narrativa*. Rio de Janeiro: Vozes, 1972.

BARTHES, Roland. *O grau zero da escritura*. São Paulo: Cultrix. 1971.

CALDAS, Albeto Lins. *Transcrição História Oral*. Disponível em <<http://www.unir.br/ãlbertolinscaldas/astigo/transcrição.html> > Acesso em 13/07/2006.

CARDOSO, Abílio Hernandez. Narrativas: da letra no filme à imagem no texto. In: *Senso Coimbra*, Sala de Estudos Cinematográficos de Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 1995.

CAETANO, Maria do Rosário. *Clarice Lispector tem sua melhor adaptadora*, Disponível em: <http://groups.msn.com/ObraeVidadeClariceLispector/suapagina> daweb2.msnw. Acesso 28/12/2004.

CARVALHO, Alfredo Leme Coelho de. *Foco Narrativo e Fluxo da Consciência*. Questões de teoria literária. São Paulo: Pioneira, 1981.

CASTELLO, José. *Os Segredos de Clarice*. Bravo! Edição julho/2005.

CHALHUB, Samira. *A Metalinguagem*. São Paulo. Ática, 1986.

CLÜVER, C. *On Intersemiotic transposition*. *Poetics today*, vol 10, n.1, Tel Aviv, The Poter Institutie for Poetics and Semiotics, 1989. Disponível em <http://www.logos.it/pls/dictionary/linguistic-resources.cap-1-30?lang=bp>. Acesso em 18/07/2003. [Tradução Mauro Rubens da Silva e Nadia Fossa].

DIAS, Domingues. A escrita do corpo cariado. *Revista Tempo Brasileiro*. Rio de Janeiro, n. 82. jul/set. 1985.

DINIZ, Thaís Flores Nogueira. *Literatura e Cinema; da Semiótica à tradução cultural*. Minas Gerais. UFMG. Cadernos de Tradução. (s/d).

EISENSTEIN, Sergei. *A Forma do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

_____. *O Sentido do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1990.

ENCICLOPÉDIA EINAUDI. 17. Literatura – Texto. Imprensa nacional – Casa da Moeda. 1989 p. 218.

FURTADO, Jorge. *A adaptação literária para cinema e televisão*. Disponível em < Casacinepoa- Adaptação literária para cine TV. <http://www.casacinepoa.com.br/port/conexoes/adaptac.htm>>10ª Jornada nacional de literatura, Passo Fundo/RS29/08/2003. Acesso: 30/09/2004.

GARRÃO, Milena de Uzesa. *Tradução Automática ainda um enigma multidisciplinar*. Disponível em: http://www.filologia.org.Br/vcnlf/anais%20v/civ11_05.htm. Acesso: 18/02/2005. p. 03.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestes*. Paris: Seuil, 1982. Disponível em: <http://cce.ufsc.br/~nupill/ensino/transtextualidade.htm>. Acesso em 10/03/2005.

GOTLIB, Nádia Battella. **Macabéa e as mil pontas de uma estrela**. In: *Personae – Grandes Personagens da Literatura Brasileira*. São Paulo. SENAC, 2000.

GUIDIN, Márcia Lígia. *A hora da estrela de Clarice Lispector*. São Paulo: Ática, 1996.

HOLANDA FERREIRA, Aurélio B. de. *Dicionário do Século XXI*. On-line. (s/d).

JAKOBSON, Roman. *Lingüística. Poética. Cinema*. São Paulo: Perspectiva. 1970.

JAKOBSON, Roman. *Lingüística e Comunicação*. São Paulo, Cultrix: (s/d).

KUNZ, marines Andréa. **A hora da estrela: espelho contra espelho**. In: *Narrativas Verbais e Visuais. Leituras refletidas*. Juracy Assmann Saraiva (org.) Unisinos. São Leopoldo Rio Grande do Sul. 2003

LANZA, Sonia Maria. *A hora da estrela: fragmento de um texto plural*. São Paulo: PUC/SP, 1996. [Dissertação de Mestrado]. 161 p.

LISPECTOR, Clarice. *A Hora da Estrela*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977.

_____. _____. Rio de Janeiro: Rocco. 1999.

LEONE, Eduardo; MOURÃO, Maria Dora. *Cinema e Montagem*. São Paulo: Ática. 1987.

LOPES, Chico. *A estrela fosca e o paraíso irre recuperável*. Disponível em <http://www.verdestrigos.com.br/sitenovo/site/cronica_ver.asp?id=348> Acesso em 06.04.2005.

MARENSE, Márcia Giuzi. *A relação Arte, Ciência e Novas Tecnologias na Pós-Modernidade*. PUC-SP. 2004.

MENEZES, Philadelpho. *A tradução intersemiótica na fronteira das linguagens*. A.I: MIMEO. São Paulo: PUC/SP (s/d).

MESQUITA, Samira Nahid. *O enredo*. São Paulo: Ática, 1986 (Princípios).

Novo Dicionário da Língua Portuguesa Aurélio Século XXI – digital, editora Microsoft.

NUNES, Benedito. *O Drama da Linguagem*. Uma leitura de Clarice Lispector. São Paulo: Ática, 1989.

NUNES FILHO, Pedro. *As relações estéticas no cinema eletrônico: um olhar intersemiótico sobre A Última Tempestade e Anjos da Noite*. João Pessoa, Natal, Maceió: UFPB/Editora Universitária; UFRN/Editora Universitária; UFAL /Editora Universitária, 1996.

_____. *Cinema & Poética*. Maceió: Trilha editorial, 1993.

OSIMO, Bruno. *LOGOS MULTILINGUAL PORTAL. WORDFAST*. Disponível em <http://www.logos.it/pls/dictionary/linguistic_resources.cap._3_10?lang=bp> [Tradução Mauro Rubens da Silva e Nadia Fossa]. Acesso em: 18/07/ 2003.

PEIRCE, Charles Sanders. *Sobre a justificação Científica de uma conceitografia. Escritos Coligidos. Os fundamentos da aritmética*. São Paulo: Abril Cultural, 1974. (Coleção os Pensadores).

PLAZA, Júlio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

TOMACHEVSKI. Temática . In: *Teoria da literatura: formalistas russos*. 2 ed. Porto Alegre: Globo, 1976, p. 169-204.

REIS, Carlos. *O conhecimento da Literatura*. Porto Alegre, EDIPCRS, 2003, p. 343.

SÁ, Olga. *A escritura de Clarice Lispector*. Petrópolis. 2000. p.168.

SANTAELLA, Lúcia. *A Teoria Geral dos Signos. A Semiose e Autogeração*. São Paulo: Ática, 1995.

_____. *Matrizes da Linguagem e Pensamento. Sonora Visual Verbal. Aplicações na hipermídia*. São Paulo: Iluminuras, 2001.

_____. *Semiótica Aplicada*. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2002.

SANTANA, Afonso Romano de. *Análise Estrutural de Romances Brasileiros*. Petrópolis: Vozes, 1973.

VIEIRA, Telma Maria. *Clarice Lispector: uma leitura instigante*. São Paulo: PUC/SP, 1996. [Dissertação de Mestrado]. 136 p.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel. *Teoria e Metodologia Literárias*. Lisboa: Universidade Aberta, 1990.

AUMONT, Jacques et al. *Estética del cine*. Barcelona: Piados, 1996.

BENIES, Ivanor. A universidade concorre com a mídia: *Revista da FACOM*, Juiz de Fora: Lúmio 1988. Jul/Dez. p. 77-84.

BORELLI, Olga. *Clarice Lispector*. Esboço para um possível retrato. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994.

CAMPOS, Haroldo de. *Ideograma Anagrama Diagrama*. São Paulo: Cultrix, 1970.

ECO, Umberto. *The Role of the Reader*. Explorations in the Semiotic of Texts, Bloomington, Indiana University Press, 1995,. [Tradução Mauro Rubens da Silva e Nadia Fossa]. Acesso em: 18 de julho de 2003 13:15

GREIMAS, A. J (org.). *Ensaio de Semiótica*. São Paulo: Cultrix, 1975.

JOHNSON, Randal. *Literatura e Cinema. Macunaíma: do modernismo na literatura ao cinema novo*. [Trad. Aparecida de Godoy Johnson]. São Paulo: T. A. Queiroz, Editor. 1977.

LEITE, Lígia Chiappini Moraes. *O foco narrativo*. São Paulo: Ática. 1985.

LEMONS, Luciana Fonseca M. de. *A transcrição de A Hora da Estrela para o cinema: uma visão do feminino*. Maceió, 1998. [monografia].

MORONE, Alexandra I. de Macedo. *Cinema & literatura*. O processo de adaptação em O Iluminado. Maceió, 1997. p.85 [Trabalho de conclusão de curso]. UFAL/AL.

NUNES, Aloísio. *Panorama Crítico e Comparativo das Teorias da Comunicação*. São Paulo: PUC/SP. 1998 [Tese Doutorado].

NUNES, Benedito. *O Dorso do Tigre*. Crítica. Debates. São Paulo: Perspectiva. (s/d).

_____. *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

PIGNATARI, Décio. *Semiótica & Literatura*. São Paulo: Cultrix, 1987.

PINTO, Júlio. *1, 2, 3 da Semiótica*. Belo Horizonte: UFMG, 1995.

SANTAELLA, Lucia. *A Assinatura das Coisas. Peirce e a Literatura*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

SACKS, SELDON (org.). *Da Metáfora*. São Paulo: EDUC/Pontes, 1992. [Trad. Franciscus W. A. M. van de Wiel et al.].

SOUZA, Sérgio Paulo Guimarães de. A Adaptação cinematográfica de textos literários. Disponível em< <http://www.ciberkiosk.pt/ensaios/sergio.htm>> Acesso em 14/05/ 2004.

ZILOCCHI, Ana Maria Domingues. *Do seu olho sou o olhar*. Por uma Semiótica da Recepção (C.S.Peirce). São Paulo: PUC/SP, 1997. [Tese de Doutorado].

XAVIER, Geider Henrique de Souza. *Imagens e Palavras*. Leituras e Transdisciplinaridade na adaptação de *La Letrice* (uma leitura bem particular) do romance ao filme. Natal. UFRN, 2000. [Dissertação Mestrado].

WATTS, Harris. *Direção de Câmera*. Um manual de técnicas de vídeo e cinema. São Paulo: Summus, 1999.

WOLF, Sergio. *Cine/Literatura*. Ritos de pasaje. Buenos Aires. Barcelona. México: PIADOS; 2001.

ANEXOS

**ANEXO I - ROTEIRO DO FILME A HORA DA ESTRELA ADAPTAÇÃO DO
ROMANCE DE CLARICE LISPECTOR**

ROTEIRO DE SUZANA AMARAL E ALFREDO OROZ
PRODUÇÃO: EMBRAFILME/ SÃO PAULO

ABERTURA DO FILME

MÚSICA, ARRANJOS DE MARCOS VINÍCIUS

PROGRAMAÇÃO DA RÁDIO RELÓGIO

CENA 1 - ESCRITÓRIO (PEREIRA RAMALHO)

SALA DO TRABALHO DE MACABÉA. A CÂMERA FOCALIZA NO GATO QUE
ANDA ABAIXO DO BIRÔ DE MACABÉA. DEPOIS A CÂMERA FOCALIZA
MACABÉA ESCREVENDO. O GATO MIA ...

CENA 2 – DEPÓSITO DO ESCRITÓRIO

RAIMUNDO - conta as caixas junto com Glória.

RAIMUNDO - Quantas caixas chegaram?

GLÓRIA - 400 caixas!

CRÉDITOS

Macabéa – plano americano – a câmera em Macabéa, que
retira o papel da máquina, levanta-se e desce as escadas
limpando o nariz na gola da blusa, leva o trabalho para o seu
Chefe (Sr. Pereira).

PEREIRA - (grita!) Raimundo! Ô Raimundo!

CENA 3 - RAIMUNDO VAI À SALA DE PEREIRA.

RAIMUNDO- Vou ver o que o Pereira quer!

PEREIRA- Raimundo, transfere uma grana da minha conta para a conta da firma.

PEREIRA - Escuta! E ...que merda é essa!? Olhe que sujeira!

RAIMUNDO - Foi a nova datilógrafa, Macabéa. O que que você quer? Foi a única
que aceitou ganhar menos que o salário.

PEREIRA - Maca o quê?

RAIMUNDO- Macabéa!

MACABÉA OUVE A DISCUSSÃO AO CHEGAR PARA ENTREGAR O TEXTO DATILOGRAFADO. SEU PEREIRA PEDE PARA ELA FECHAR A PORTA E SE RETIRAR.

PEREIRA -Depois o Raimundo fala com você.

MACABÉA – Sim, senhor.

PEREIRA- Além do mais, mulher feia! Feíssima! Parece maracujá de gaveta! Onde é que você arranjou isso, hein, rapaz?

RAIMUNDO- Ah! É meio desajeitada sim!... Mas se fosse tão brilhante não aceitaria menos que o salário que pagamos.

PEREIRA- Ninguém quer que seja brilhante, o mínimo que se pede é limpeza no serviço.

PEREIRA- Isso aqui é sujeira mesmo, Oh! Oh!

CENA 4 – CRÉDITOS

MACABÉA COME CACHORRO-QUENTE SOBRE A MÁQUINA DE DATILOGRAFIA. O GATO MIA, CATANDO OS RESÍDUOS DO ALIMENTO DE MACABÉA.

PAUSA: Seu Raimundo se aproxima de Macabéa.

RAIMUNDO - Oh! Macabéa, desse jeito não dá! Olhe aqui, ó! Tudo cheio de furo! Gordura por todo lado! Sujeira! Desse jeito vamos ter que despedir você!

RAIMUNDO FALA E SAI.

MACABÉA - Seu Raimundo! (ele volta)

MACABÉA- O Senhor me desculpe o aborrecimento!

RAIMUNDO - E a despedida pode não ser para já! Pode até demorar um pouco...

RAIMUNDO - Mas, por favor! Pelo menos lave as mãos!

MACABÉA - Sim, senhor!

MACABÉA DIRIGE-SE AO BANHEIRO PARA LAVAR AS MÃOS E FICA SE OLHANDO NO ESPELHO VELHO E ENFERRUJADO!
MÚSICA PARA ACOMPANHAR O SENTIMENTO DE TRISTEZA MACABÉA.

CENA DA RUA - 5

MACABÉA SAI DO TRABALHO E VAI A PÉ PELAS RUAS DE SÃO PAULO EM DIREÇÃO A PENSÃO. A CÂMERA A SEGUE ATÉ A PENSÃO.

CENA DA PENSÃO - 6

MACABÉA ENTRA NA PENSÃO, MAS ANTES TOCA A CAMPAINHA.

MACABÉA - Boa tarde, D. Joana!

DONA JOANA -Vá entrando!

MACABÉA – ... A senhora me desculpe!

DONA JOANA - Não tem do que desculpar! Vamos lá para o meu quarto!

MACABÉA RECEBE UM PAPEL DO ALUGUEL DE DONA JOANA, QUE LHE A PEDE PARA QUE O ASSINE.

DONA JOANA - Assine aqui!

MACABÉA NÃO LÊ E JÁ ASSINA.

DONA JOANA - Não faz isso não, menina! Nossa! Vai assinando assim, sem ler! Bom, comigo não tem perigo, eu sou honesta, né? Mas tem tanta gente que não presta aí!

MACABÉA - A senhora me desculpe!

DONA JOANA - Não tem o que desculpar!

DONA JOANA ENTREGA A CHAVE DA PORTA DA PENSÃO.

DONA JOANA - Aqui é a chave da porta da frente. Não empresta para ninguém, não perde, não tira cópia, põe num chaveirinho!

DONA JOANA - Já conhece as meninas do quarto?

MACABÉA - Não senhora!

DONA JOANA - É, são boas meninas! Trabalham por aí... Por fora aí... Num bar, não sei. Vai com Deus!

CENA - 7 QUARTO

MACABÉA ESTÁ ARRUMANDO SEUS PERTENCES.

M. DAS DORES - A cebola está acabando!

M. DA PENHA - Ligou?(A novela na televisão é assistida porque a vizinha tem uma TV e do quarto delas dá para ver, quando a vizinha liga)

MARIA - Ainda não!

OUTRA MARIA - Toma essa caixa aí, pode botar as coisas aí dentro! Também, você não tem quase nada!

MACABÉA - É! Mas trabalhando vai dar para comprar alguma coisa!

OUTRA MARIA - E a tua tia?

MACABÉA - Morreu! ... Morreu no hospital.

DAS DORES CONVERSA COM A MARIA DA PENHA.

M. DA PENHA - Gente rica não mata das Dores!

DAS DORES - Não sei por quê.

MARIA -Você ficou sozinha?

MACABÉA - Fiquei! Eu não tenho nem pai nem mãe!

DAS Dores extrai um pedaço da unha dos pés com os dentes.

DAS DORES – Ligou! Vai começar!

AS COLEGAS DE QUARTO ASSISTEM À TV DA VIZINHA ATRAVÉS DA JANELA DO QUARTO DELAS.

CENA - 8 - À NOITE, NO QUARTO

MACABÉA TOSSE E ACORDA, FAZ XIXI NO PENICO E, ENQUANTO FAZ, COME O RESTO DE UMA QUENTINHA DEIXADA PELAS AMIGAS.

PAUSA – CENA 9 - ESCRITÓRIO

GLÓRIA - O que aconteceu, mulher! Ontem você falta e hoje vem com os lábios pintados.

MACABÉA - Ontem eu conheci um moço. Ele é lá da Paraíba. Ele é ... me-ta-lúr-gi-co!

GLÓRIA - Operário!

MACABÉA - Operário também é metalúuuurgico ?

GLÓRIA - Como é o nome dele?

RAIMUNDO - Glória ! Glória!

GLÓRIA - Já vou, seu Raimundo!!

MACABÉA - Não sei! Não falou!

GLÓRIA - Mas você é tonta mesmo! Você é tonta, hein!

CENA - 10 PASSEIO DE MACABÉA

MACABÉA - Eu ainda não sei o nome do senhor!

OLÍMPICO - Olímpico de Jesus Moreira Chaves.

MACABÉA - O que é que quer dizer Olímpico, hein?

OLÍMPICO - E nome tem o que dizer?

MACABÉA - Não faz mal, não faz mal, a gente não precisa entender o nome.

OLÍMPICO ASSOVIA, SENTADO NO BANCO DA PRAÇA.

OLÍMPICO – Olhe, Macabéa!

MACABÉA - Olhe o quê?

OLÍMPICO - Não é olhe de ver alguma coisa. É olhe de quando a gente quer que alguém escute.

OLÍMPICO - Pois é! Olhe! Eu vou lhe pagar um café!

MACABÉA - Pode ser com leite?

OLÍMPICO - O quê?

MACABÉA - Pode ser com leite!

OLÍMPICO - Pode! Se for mais caro você paga o resto!

CENA – 11 BOTEQUIM

OLÍMPICO - Dois cafés!

MACABÉA - É o mesmo preço! É o mesmo preço!

MACABÉA COLOCA MUITO AÇÚCAR NO CAFÉ COM LEITE.

OLÍMPICO – Credo! Isso vai dar lombriga, vai dar dor de barriga.

CENA – 12 – ESCRITÓRIO

MACABÉA - Lá na Rádio Relógio eles falaram a palavra efeméride.

(O TELEFONE TOCA E MACABÉA PEDE PARA ATENDER).

MACABÉA - Posso atender?

GLÓRIA - Atende!

MACABÉA - Pereira Ramalho, bom dia!

MACABÉA - É para você!

GLÓRIA - Ah! ... Porque se não pode vir hoje, não precisa voltar nunca mais!

GLÓRIA - Da próxima vez vou fingir que sou virgem, virgenzinha!

GLÓRIA - E teu homem? Como vai?

GLÓRIA - Você já deu pra ele?

MACABÉA - Dar o quê?

MACABÉA - Ele disse que se eu for despedida do meu emprego, ele vai arranjar um emprego para mim lá na fábrica.

GLÓRIA - Você já deu para dele?

MACABÉA - Dar o quê?

GLÓRIA - Então, não dá mesmo! Segura teu homem, depois dos vinte anos é difícil casar, tudo fica difícil para arranjar marido, é!

GLÓRIA - Basta a gente dar uma binbadinha, e esses homens tomam doril!

GLÓRIA - Para mim agora só ... Rezando para santo, fazendo macumba ou promessa, muita promessa!

CENA - 13 - DOS DOIS (OLÍMPICO E MACABÉA)

OLÍMPICO SENTADO COM MACABÉA NUMA PRAÇA. O ÂNGULO DA CÂMERA ESTÁ COLOCANDO OS DOIS EM POSIÇÃO DE IGUALDADE – (PRIMEIRO PLANO LATERAL), PERFIL PRIMEIRO PLANO.

OLÍMPICO - Um dia vou ser muito rico mesmo!

OLÍMPICO - Tá rendo esse dente? tá rendo? tá rendo? É só o começo!! ... Um dia tenho a boca inteira, assim, cheia de ouro, vou mandar arrancar todos os dentes, trec, trec, trec, trec..., mudar tudo, botar tudo de ouro, já imaginou?? Olímpico sorri.

OLÍMPICO - Eu sou inteligente, um dia eu vou ser deputado. Deputado tem tudo! Tem carro, banda de música, chofer, tem dinheiro até para dar para os outros! É deputado, é doutor!

MACABÉA - E é?

OLÍMPICO - Mas eu não tô dizendo!? Se eu tô dizendo é porque é!

OLÍMPICO - Você não acredita?

MACABÉA - Mas eu acredito! Acredito sim! Eu não quero te ofender!

MACABÉA - Mulher de deputado é deputada também?

CENA 14 - DISCURSO DE OLÍMPICO NUMA PRAÇA DE SÃO PAULO

Quando for eleito, o deputado Olímpico de Jesus Moreira Chaves vai acabar com todos os problemas dessa terra, de João Pessoa até Cajazeiras, de Cajazeiras até Brasília. Você Cassiana, minha irmã, que mora no meu coração. Você vai ter sua casa com água encanada, porque o nosso problema não é água, o nosso problema não é chuva, não falta nuvem no Nordeste, meus amigos, falta é homem!!!

O PÚBLICO OUVINTE DO DISCURSO DE OLÍMPICO É UMA MULHER MENDIGA.

CENA - 15 QUARTO

MACABÉA SENTADA NO CHÃO E ENCOSTADA NA CAMA, COM UM CADERNO, ESCRIVENDO O QUE OUVE NA RÁDIO RELÓGIO. NÃO HÁ DIÁLOGOS.

CENA - 16 METRÔ (OS DOIS)

MACABÉA - Lá na Rádio Relógio eles falaram em Alice no país das Maravilhas, falaram em Élgabra. O que é Élgabra, hein?

OLÍMPICO - Isso é coisa de fresco, homem que vira mulher. Desculpe dizer essas palavras que não é para moça direita ouvir.

MACABÉA - Gosto tanto de ouvir o barulho do tempo! Assim ... ó! TIC, TIC, TIC, TIC

OLÍMPICO - Eu não preciso de hora certa porque tenho relógio!

MACABÉA - Nessa rádio eles falaram a palavra cul- tu-ra.

MACABÉA - O que quer dizer cultura?

OLÍMPICO - Cultura é cultura.

MACABÉA – Ela observa a palavra “usuário” em um out-door dentro do metrô.

MACABÉA - Que quer dizer usuário?

OLÍMPICO - Você vive me encostando à parede... me arrochando!

PRIMEIRO PLANO - MACABÉA BAIXA A CABEÇA E FICA TRISTE.

PAUSA: OS DOIS VÃO LAVAR AS MÃOS NO JARDIM DA PRAÇA E DEPOIS OLÍMPICO LIMPA O BANCO COM AS MÃOS E MACABÉA FAZ O QUE ELE FAZ E SENTA-SE TAMBÉM NUM BANCO.

OLÍMPICO - Pois é!

MACABÉA - Pois é o quê?

OLÍMPICO - Eu só disse pois é!

MACABÉA- É! Mas, pois é o quê?

OLÍMPICO - Macabéa! Vamos mudar de conversa! Porque você não entende?

MACABÉA - Entender o quê? Falar então de quê?

OLÍMPICO – Por que que você não fala de você? É! Gente fala de gente!

MACABÉA - Eu!!?

OLÍMPICO – Por que esse espanto?

MACABÉA - Ah! Mas eu não acho que sou muito gente!

OLÍMPICO - Se você não é gente, o que você é então?

MACABÉA - É que eu ainda não estou acostumada. Não sei explicar.

OLÍMPICO - O quê? Não se acostumou com que?

MACABÉA - Será que eu sou eu?

OLÍMPICO – Olha, vou-me embora, porque você não tem é jeito!

MACABÉA - O que eu faço para ter jeito?

(Olímpico faz um gesto com o corpo, sai resmungando).

OLÍMPICO -Não dá para entender! Você reparou que até agora tudo que você fala não tem resposta?

OLÍMPICO – Veja! Eu já sou eu mesmo! Você não pensa no futuro? Você não tem vontade de nada!?

MACABÉA - Sabe o que eu gostaria de ser ? Artista de cinema!

OLÍMPICO SORRI.

OLÍMPICO - Você não tem corpo, não tem cara, não tem nada para ser artista de cinema!

(ELE CHEGA PERTO DELA E A TOCA PARA VER SE ELA ESTÁ COM FEBRE)

OLÍMPICO - Tá com febre?

MACABÉA -Eu queria te pedir uma coisa... Lá na firma, o telefone só toca para a Glória!

OLÍMPICO - Quem é Glória?

MACABÉA - É uma coleguinha lá da firma. Eu queria que você telefonasse só uma vez para mim. Tome essa ficha!

OLÍMPICO - Telefonar para quê, para ouvir suas besteiras? Tchau!

Macabéa fica parada, enquanto observa Olímpico ir embora e o ônibus chega e pára, ela sobe.

CENA 17 - CARTOMANTE

MADAMA CARLOTA ATENDE GLÓRIA, COME CHOCOLATE E AO MESMO TEMPO ACENDE AS VELAS.

MADAMA CARLOTA - Você faz um sucesso louco com os homens, hein? Eu era assim, como você! Como é mesmo o seu nome?

GLÓRIA - Glória!

PAUSA: GLÓRIA, ENQUANTO CORTA AS CARTAS.

MADAMA CARLOTA - Você não está aqui por causa da saúde de teu pai! Nem por causa de trabalho! Está aqui por causa de casamento, é ou não é, filhinha? Você vai fazer uma reza, depois de sete dias os santos falarão.

CENA 18 O QUARTO

MACABÉA ESTÁ OUVINDO A RÁDIO RELÓGIO E FICA EMOCIONADA AO OUVIR "UNA FURTIVA LACRIMA" CANTADA POR CARUZO.

CENA 19 DOS DOIS EMBAIXO DE UM VIADUTO.

OLÍMPICO – Viu, Macabéa! A cara é mais importante do que o corpo, porque a cara mostra o que a pessoa está sentindo lá dentro! Por exemplo, você tem a cara de quem comeu e não gostou. Eu não agüento cara triste! Vê se muda de expressão pelo menos uma vez na vida!

MACABÉA – Sabe, eu ontem escutei uma música tão linda! Até chorei.

OLÍMPICO - Era samba?

MACABÉA - Não sei! Acho que se chamava Una furtiva lacrima, era cantada por um homem que já morreu. Era assim... Eu acho que até sei cantar essa música - nana, nani, nana, naniniii ...

OLÍMPICO A DERRUBA E DEPOIS A LEVANTA.

OLÍMPICO – Chegue, levante!

MACABÉA – Não, foi uma quedinha de nada!

MACABÉA GRITA (ahhhhh! Deve ser assim viajar de avião!!!!!!)

CENA 20 CARTOMANTE

GLÓRIA VOLTA PARA FALAR COM MADAMA CARLOTA.

MADAMA - Senta aqui! (Ela abriu o papel onde desenhou a estrela de Salomão. Sobre ele Glória deveria acender uma vela durante sete dias). É, queridinha, os homens só querem se aproveitar de você, porque é preciso saber usar os homens, se aproveitar deles e também saber se desfazer deles na hora certa, porque é boba! Mulher é boba se apaixonou, e isso não dá certo.

PAUSA: MADAMA OBSERVA AS CARTAS SOBRE A MESA.

MADAMA CARLOTA - Você vai ter que fazer um trabalhinho, alguma coisa para se purgar!

GLÓRIA - Eu faço... Faço qualquer coisa!

MADAMA CARLOTA - Quantos abortos você fez?

GLÓRIA - Isso também está aí?

MADAMA CARLOTA - Tá aqui! Você precisa se livrar do sangue desses anjinhos, seu caminho tem que ficar limpo. Você precisa me dar 20.0000 mil cruzeiros para as crianças do meu asilo, porque eu tenho um asilo, depois escrever o nome para cada criancinha que você tirou e pegar esse papel e à meia-noite jogar esse papel no mar, rezando 3 pai-nossos e 3 ave-marias.

GLÓRIA - Juro que faço tudo isso!

MADAMA CARLOTA - E ainda tem mais, como penitência você vai ter que tirar o homem de uma colega sua, isso dá trabalho!

GLÓRIA - O homem de uma colega?

MADAMA - É! Você não tem uma coleguinha!!

GLÓRIA - Mas ela não vai sofrer com isso?

MADAMA - Conquiste esse cara e você vai ter o homem da sua vida! Mande ela para mim... Eu resolvo qualquer destino!

CENA 21 ESCRITÓRIO

GLÓRIA PEGA UM CHAVEIRO COM A FOTO DE OLÍMPICO QUE ESTÁ SOBRE A MESA DE TRABALHO DE MACABÉA.

SEU RAIMUNDO - Essas cartas têm que ser rebatidas ainda hoje e você fica até acabar!

MACABÉA - Hoje!

SEU RAIMUNDO - É!

MACABÉA – Sim, senhor!

GLÓRIA FECHA A PORTA E FICA SE ARRUMANDO PARA IR EMBORA.

GLÓRIA - Vambora! Já são quase seis horas!

MACABÉA - Eu tenho serviço para fazer, Seu Raimundo me pediu!

GLÓRIA – Agora?

MACABÉA - É!

GLÓRIA – Então, queridinha, tchau!

MACABÉA - Me faz um favor... Sabe Olímpico, meu namorado, ele tá me esperando perto daquela estátua, tu passa lá e diz a ele que hoje eu não posso. Vou sair mais tarde! Ele é assim...Oh! (mostra o retrato)

GLÓRIA - Posso levar a foto?

MACABÉA - Pode! Oh! Tu diz a ele que amanhã a gente encontra no mesmo lugar.

GLÓRIA - Então, tchau queridinha!

MACABÉA CONTINUA REESCREVENDO LENTAMENTE, (LETRA POR LETRA), OS DOCUMENTOS NA MÁQUINA DE DATILOGRAFIA.

GLÓRIA E OLÍMPICO SE ENCONTRAM E CONVERSAM.

PAUSA: CÂMERA MOSTRA O GATO COMENDO O RATO. OLÍMPICO LIGA DO ORELHÃO PARA O ESCRITÓRIO PEREIRA RAMALHO E MARCA UM ENCONTRO COM GLÓRIA.

OLÍMPICO – Oi, Glória! Aqui é o Olímpico. Tudo bem? Então você me espera lá!

Tchau!

MACABÉA - Me dá uma aspirina!

GLÓRIA - O que te dói?

MACABÉA - Eu não sei, sei que dói!

GLÓRIA - Melhor água com açúcar do que aspirina.

MACABÉA – Não, me dá uma aspirina mesmo!

GLÓRIA - (Glória dá uma aspirina para Macabéa) – Aí, Maca! Você mastiga e engole! ...

CENA 22 – ENCONTRO DE OLÍMPICO COM GLÓRIA

ENQUANTO ISSO, MACABÉA DORMEEE...

CENA 23 – DO ZOOLÓGICO (Olímpico e Macabéa)

OS DOIS ENTRAM NO ZOOLÓGICO (MACABÉA PAGA SUA ENTRADA NO PARQUE)

PAUSA: MACABÉA OBSERVA OS ANIMAIS E OLÍMPICO APROXIMA-SE DELA.

MACABÉA - Lá na Rádio Relógio falaram um negócio de jacaré que se chama mimetismo. O que quer dizer mimetismo, hein?

OLÍMPICO - Isso não é coisa para moça donzela saber não! A zona está cheia de rapariga que perguntaram demais.

MACABÉA - Onde é a zona, hein!

OLÍMPICO - É um lugar ruim, aonde só vai homem! Você não vai entender! Mas eu vou lhe dizer uma coisa, você me custou muito pouco, mas eu não vou gastar mais nada com você.

MACABÉA - Você sabia que uma mosca voa tão ligeiro que se ela voasse em linha reta ela levava 28 dias para passar no mundo todo?!

OLÍMPICO - Isso é mentira!

MACABÉA - Tô falando a verdade! Eu quero cair morta se eu não estou falando a verdade. Eu quero que meu pai e minha mãe morram agorinha!

OLÍMPICO - Mas você não falou que não tem nem pai nem mãe?

MACABÉA - Eu me esqueci, então vai cair mesmo morta!

OLÍMPICO - Escuta! Você está fingindo que é idiota ou você é idiota, mesmo?

MACABÉA - Eu acho que sou alguma coisa!

OLÍMPICO - Mas pelo menos sabe que se chama Macabéa!

MACABÉA - ... Mas eu não sei o que é que tem dentro do meu nome?

OLÍMPICO - Pois eu sei o que tenho dentro do meu. Eu vou ser famoso meu nome vai sair na Rádio, na TV...(Olímpico escreve no ar seu nome... OLÍMPICO). Eu sou um dos últimos guerreiros da nação Tabajara. Esse povo não existe mais! Você não! Você não presta nem pra dar cria!

PAUSA: PLANO GERAL (MACABÉA ESTÁ SENTADA NUM BANCO DENTRO DO ZOOLOGICO E OLÍMPICO SEGURA UM CANIVETE E COMEÇA A PERFURAR UMA ÁRVORE, ARTICULANDO O QUE VAI DIZER PARA TERMINAR O NAMORO).

MACABÉA - ela quebra o silêncio, dizendo: você sabia que na minha rua tem um galo que canta?

OLÍMPICO – por que você mente tanto!?

MACABÉA - na rádio relógio eles disseram... (olímpico corta a fala dela)

OLÍMPICO – Olhe, Macabéa!!!

CENA 24 - FIM DO NAMORO ENTRE OLÍMPICO E MACABÉA

MACABÉA SENTADA NUM BANCO, EM SILÊNCIO.

OLÍMPICO - Eu quero lhe dizer uma coisa. Eu quero lhe dizer que nosso namoro acabou, encontrei outra moça... Estou apaixonado!

MACABÉA - PLANO GERAL MOSTRA MACABÉA TRISTE, OLHANDO OLÍMPICO FALAR!

OLÍMPICO – Macabéa, você é um cabelo na minha sopa, não dá vontade de comer. Desculpe-me se lhe ofendi, mas estou sendo sincero!

MACABÉA – Vá embora, vai!

OLÍMPICO VAI EMBORA E ELA FICA DE CABEÇA BAIXA, ENXUGANDO AS LÁGRIMAS.

CENA 25 - ESCRITÓRIO

PRIMEIRÍSSIMO PLANO - MACABÉA OLHA-SE NO ESPELHO DO BANHEIRO DO ESCRITÓRIO E PINTA OS LÁBIOS DE BATOM BEM VERMELHO.

NA SEQÜÊNCIA A CÂMARA FOCALIZA GLÓRIA, QUE SAI DA SALA DO SEU RAIMUNDO E FECHA A PORTA, OLHANDO PARA MACABÉA QUE, SENTADA EM SEU BIRÔ, A OBSERVA.

GLÓRIA - O que aconteceu ? Parece mulher de soldado!

MACABÉA – Eu não sou mulher de soldado!

GLÓRIA - Me desculpe, mas ser feia dói?

MACABÉA – Eu acho que dói um pouquinho! Mas tu que é feia, você sente dor?

GLÓRIA - Eu não sou feia!

MACABÉA – Mas é galega de farmácia!

GLÓRIA - O que é “galega de farmácia”?

MACABÉA – Mulher que pinta o cabelo!

GLÓRIA - Besta!

MACABÉA – Me dá uma aspirina!

GLÓRIA - É muita aspirina!!

MACABÉA – É pra eu não me doer!

GLÓRIA - E onde é que você se dói?

MACABÉA – Não sei, eu me dôo o tempo todo.

PLANO AMERICANO – GLÓRIA CONVIDA MACABÉA PARA UMA FESTA DE ANIVERSÁRIO DA SUA MÃE.

GLÓRIA – Por que você não vai na minha casa no domingo? Vai ter festa de aniversário da minha mãe, vai ter bolo, carne, caipirinha, vinho. Vai ser legal!!!

CENA DO ANIVERSÁRIO (CÂMERA UTILIZA PLANO AMERICANO NO BOLO, DEPOIS PLANO GERAL NA MESA DOS CONVIDADOS E EM MACABÉA, QUE SE SENTA AO LADO DE GLÓRIA).

TODOS – PARABÉNS PARA VOCÊ!!!!!!.... EM SEGUIDA GLÓRIA SERVE UM PEDAÇO DE BOLO A MACABÉA E CHEGA UM SÓCIO DO PAI DE GLÓRIA, A QUEM É APRESENTADA.

PAI – Essa é Glória, aproveita que é a última solteira, hehehheh (Sorrisos).

CENA 26 - QUARTO DE MACABÉA

MACABÉA PASSA MAL, VÔMITO. COMEU DEMAIS NA FESTA. AS COLEGAS DE QUARTO A AJUDAM DANDO - LHE CHÁ PARA BEBER.

AS MARIAS – quem nunca comeu melado quando come...você precisa de um médico, menina! aquele que você foi é bom mesmo!

CENA 27 - ESCRITÓRIO

PEREIRA - Você viu que ela não dá mesmo! Oh! Tudo errado, sujo, corda com Q!

Brasil! Brasil com b minúsculo e escrito com z !!

SEU RAIMUNDO – É, mas ela ainda está nos 90 dias de experiência!

PEREIRA - Ah! Mande embora logo, rapaz!!

(PLANO AMERICANO) NA SALA DO ESCRITÓRIO, MACABÉA ESTÁ PENSATIVA, EM SILÊNCIO E TRISTE. GLÓRIA FICA A OBSERVANDO ATRAVÉS DO VIDRO DA JANELA E RESOLVE FALAR COM ELA.

GLÓRIA - Que cara é essa? Oh! Cabeça chata, baiana!!

MACABÉA - Eu não sou baiana, baiana é macumbeira!! Eu sou nortista!!

GLÓRIA - Qual é a diferença? Você é feliz?

MACABÉA – Feliz serve pra quê?

GLÓRIA FECHA A CARA E NÃO ENTENDE A RESPOSTA.

GLÓRIA - Você não pensa no futuro não?

MACABÉA - Futuro??

GLÓRIA – Por que você não vai na cartomante?É!! Você paga uma consulta, ela resolve tua vida!

MACABÉA - É muito caro?

GLÓRIA - Eu te empresto dinheiro. Para mim foi ótimo, ela fez umas rezas. Acho até que vai dar certo! Sabe aquele sócio do meu pai? Nós até já saímos juntos!

CENA EM QUE MACABÉA RESOLVE PEDIR AO SEU RAIMUNDO PARA IR À CARTOMANTE.

PLANO GERAL (MACABÉA ENTRA NA SALA DO SEU RAIMUNDO)

MACABÉA - Seu Raimundo! O meu dente está doendo muito! Posso ir ao dentista? Volto logo!

SEU RAIMUNDO – Pode!

MACABÉA - Muito obrigado, Seu Raimundo! O senhor é um pai para mim!!

SEU RAIMUNDO – Macabéa !! Não é nada não! Quando você voltar venha falar comigo.

CENA 28 - OLÍMPICO COM UM PRESENTE PELAS RUAS E MACABÉA DENTRO DO TÁXI, EM DIREÇÃO À CARTOMANTE.

CENA DO BOTEQUIM

SEU LUIZ – Cadê sua coleguinha, Glória?

GLÓRIA - Foi na cartomante!

SEU LUIZ – E você? Não quis ir junto?

GLÓRIA - Já sei o meu futuro!

CENA 29 - CHEGA OLÍMPICO COM O PRESENTE PARA GLÓRIA.

GLÓRIA - Dá licencinha...!

PLANO GERAL (GLÓRIA FALA COM OLÍMPICO, ELE DÁ O PRESENTE, MAS ELA NÃO ACEITA E MANDA-O IR EMBORA COM O PRESENTE).

CENA 30 - CARTOMANTE

CÂMARA MOSTRA MACABÉA SENTADA NA SALA, ESPERANDO QUE A CARTOMANTE A CHAME. UMA CLIENTE DESCE AS ESCADAS E COM UM SEMBLANTE BEM TRISTE – PLANO GERAL.

MADAMA CARLOTA CHAMA A PRÓXIMA PESSOA.

MADAMA CARLOTA – PODE VIR, SOBE!

MACABÉA - SOBE AS ESCADAS DEVAGAR.

CENA 31 - OLÍMPICO SÓ NA PRAÇA COM UM CACHORRO DE PELÚCIA (PLANO GERAL DE CIMA PARA BAIXO)

CENA - 32 CARTOMANTE E MACABÉA

MADAMA – Eu sabia que você vinha! Como é seu nome?

MACABÉA - Macabéa!

MADAMA – Que nome lindo!

MACABÉA - A senhora acha?

MADAMA CARLOTA - Não tenha medo de mim não, minha coisinha! Minha coisinha! Quem está comigo está com Jesus. Eu sou fã de Jesus! Louquinha por Ele! Ele sempre me deu muita categoria. Você está interessada na minha história?
 MACABÉA- Tô, sim senhora, muuuito!

MADAMA CARLOTA– Pois esteja, porque eu não minto! Ele salva, salva mesmo! A polícia não quer que eu ponha cartas, diz que eu exploro ou outros, mas é como eu te disse, nem a polícia consegue desarmar Jesus, ele deu um jeitinho para eu ter um dinheirinho e comprar essas joinhas de grã-fino! É ou não é de grã-fino?

MACABÉA - É sim, senhora!

MADAMA CARLOTA – Quer dizer que você também acha? Minha lindinha, lindinha! Corte em dois! (corta as cartas – Primeiro plano nas cartas) Meu Jesus! Jesus! Você está assustada! Que é isso, filhinha!! Que é isso, uhh!! Calma! Calma! Calma!! Você é muito delicadinha para enfrentar a brutalidade de um homem, Unh!? Entre mulheres o carinho é mais fino, mais delicado. Você tem a chance de ter uma mulher?

MACABÉA – Não, senhora!

MADAMA CARLOTA - Mas também, menina! Você não se enfeita! Quem não se enfeita por si só se enjeita!

CENA 33 – OLÍMPICO CHEGANDO NA PORTA DA PENSÃO. (COLOCA O PRESENTE NA PORTA DE MACABÉA, É UM CACHORRO AMARELO) NA CALÇADA, FICA OBSERVANDO A PENSÃO.

MADAMA CARLOTA – Eu sempre me enfeitei! Sempre, sempre! Quando eu vivia na zona, lá só andava de calcinha e sutiã de renda preta, mais tarde, quando fiquei mais velha e virei cafetina, foi aí que relaxei um pouco! Sabe o quer dizer cafetina?

MACABÉA – Não, senhora!

MADAMA CARLOTA– Eu só usei essa palavra “cafetina” porque eu não tenho medo das palavras. Você tem medo das palavras?

MACABÉA - Tenho sim!

MADAMA CARLOTA – (plano close – madama aperta as bochechas de Macabéa) Minha queridinha, eu vou tomar cuidado para não dizer nenhum palavrão! Você já sentiu cheiro de homem?

MACABÉA – Não, senhora!

MADAMA CARLOTA - Mas cheiro de homem é bom!! Faz bem para a saúde!

MADAMA CARLOTA - Macabeazinha! Que horror, Macabéa! Que vida horrível a tua, minha florzinha!

Você não conheceu seus pais. Você foi criada por parentes, uma parenta muito madastra má, muito má! Quanto ao presente... (Madama se levanta e apaga a luz e acende uma vela, senta na mesa).

Você vai perder o emprego e já perdeu o namorado! Pobrezinha, Macabéa!

Ai, coitadinha! Coitadinha! Ah! Macabéa ! Preste atenção, Macabéa, vejo grandes notícias Macabéa! Uma coisa muito séria, muito, muito! Algo em sua vida vai mudar completamente, a partir do momento que você sair da minha casa. Seu namorado vai te procurar, te propor casamento, está se preparando. Teu chefe vai te chamar e dizer que pensou e também não vai mais lhe mandar embora. E tem mais: grandes dinheiros vão chegar pela porta da rua, por um estrangeiro! Você conhece algum estrangeiro?

MACABÉA – Não, senhora!

MADAMA CARLOTA - É um estrangeiro loiro do olho azul Não ! Verde! Vai trazer esse dinheiro. Ah! Se você não estivesse tão apaixonada pelo seu namorado! Macabéazinha, esse gringo ia namorar você e tem muito mais! Ouço as vozes do meu guia. Ah! Esse gringo vai casar com você! Ele é rico, todo gringo é rico e se eu não me engano e eu nunca me engano! Esse gringo vai te dar muito amor, muito, muito amor! Vejo uma luz! Um brilho! Não, não, é uma estrela brilhante!

MACABÉA SORRI (HEHEHEHE), SAI DA CASA DA CARTOMANTE ARRUMANDO O CABELO, E VAI NUMA LOJA COMPRAR UM VESTIDO AZUL, OLHA-SE NO ESPELHO, SE VÊ EM VÁRIAS MACABÉAS, DEIXA AS ROUPAS VELHAS NA LOJA E O GRINGO SE PREPARA PARA ENTRAR NO CARRO COM UMA ESTRELA DE MERCEDES-BENZ. NA HORA EM QUE MACABÉA PÕE O PÉ ABAIXO DO MEIO-FIO PARA ATRAVESSAR A RUA ELA CAI, É ATROPELADA PELO CARRO DO GRINGO, ELE NEM PÁRA PARA SOCORRER, VAI EMBORA. TERMINA A ALEGRIA DE MACABÉA, ELA MORRE! EM OUTRA ABERTURA DE CENA, A PERSONAGEM CORRE AO ENCONTRO DO SONHO COM O GRINGO. MACABÉA, EM CÂMARA LENTA, É FELIZ! NESSE MOMENTO. FIM!

**ANEXO II – E-MAILs ENVIADOS POR SUZANA AMARAL REFERENTE AO
FILME A *HORA DA ESTRELA***



angelamlessa@hotmail.com

Impresso: segunda-feira, 6 de novembro de 2006 09:45:06

De: 'suzana amaral <suzamar@amcham.com.br>
Enviado: quinta-feira, 13 de abril de 2006 19:18:30
Para: <ANGELAMLESSA@HOTMAIL.COM>
Assunto: resposta

Conforme o recado recebido na FAAP respondo a sua solicitação de comunicar-se comigo. Aguardo notícias
Abraços
Suzana Amaral



angelamlessa@hotmail.com

Impresso: segunda-feira, 6 de novembro de 2006 09:45:41

De: 'suzana amaral <suzamar@amcham.com.br>
Enviado: quinta-feira, 20 de abril de 2006 19:46:28
Para: "Angela Lessa" <angelamlessa@hotmail.com>
Assunto: Re: Dissertação de mestrado

Angela Lessa

Para mim é um prazer atender os que vem do Professor, meu amigo de quem sou admiradora. Seria melhor que vc fizesse perguntas ontuais e especificas sobre o que gostaria de saber. Falar sobre a transposição é muito mais falar sobre Cinema, sua linguagem, o que é filmico e o que não é. Não tive muito base academica nem ntelcetual ao tranpor uma linguagem para a outra...é apenas fruto da minha experiencia filmica, e minha intuição do que vai dar certo eo que não serve para linguagem filmica.. Tanto na ad apatação como tb. na Direção do filme e Atores. Porisso a necessidade de saber suas perguntas especificas e ver se consigo responder. O processo de Direção tem um lado muito intuitivo criativo /inspiracional do Momento dos ensaios e da Filmagem.
Aguardo suas perguntas
abraços
Suzana Amaral

----- Original Message -----

From: Angela Lessa
To: suzamar@amcham.com.br
Sent: Thursday, April 20, 2006 6:45 AM
Subject: Dissertação de mestrado

Suzana Amaral,

Desde já agradeço sua presteza e atenção comigo. Quero dizer sou mestranda pela Universidade Federal de Alagoas _ UFAL e, já estou a dois anos trabalhando em minha dissertação, intitulada "Do Texto literário ao filme: Diálogos intersemióticos em A Hora da Estrela". Queria me comunicar com vc sobre como se deu o processo de transposição das palavras escritas de Clarice para atividade criativa do filme, como se deu essa passagem? Eu assistir ao filme muitas vezes e conseguir montar um roteiro indo e voltando a fita, mas se fosse possível gostaria de saber sobre o roteiro original. Como vc está produzindo agora ? O filme "Perto do Coração Selvagem" está pronto? Quero saber mais sobre sua carreira, vc tem como conseguir um documentário apresentando pela TV Cultura no ano passado, na semana em que se comemorava o "dia Internacional da Mulher", onde vc é entrevistada sobre o filme e Clarice Lispector?

Estou muito feliz por vc está me dando esta oportunidade, acho que a vou levar a cópia deste e-mail para a banca examinadora que acredito será em nos primeiros dias do mês de junho.

Aguardo respostas suas, grande abraço

Ângela Lessa.

From: 'suzana amaral' <suzamar@amcham.com.br>
To: <ANGELAMLESSA@HOTMAIL.COM>
Subject: resposta
Date: Thu, 13 Apr 2006 14:18:30 -0800

Conforme o recado recebido na FAAP respondo a sua solicitação de comunicar-se comigo. Aguardo notícias
Abraços
Suzana Amaral

Ganhe tempo encontrando o arquivo ou e-mail que você precisa com Windows Desktop Search. Instale agora em:



angelamlessa@hotmail.com

Impresso: segunda-feira, 6 de novembro de 2006 09:46:01

De: 'suzana amaral' <suzamar@amcham.com.br>
Enviado: quarta-feira, 26 de abril de 2006 21:34:02
Para: "Angela Lessa" <angelamlessa@hotmail.com>
Assunto: Re: Perguntas

Respostas a Angela Lessa

Eu não recrio , eu transformo. Adaptação não é recriação mas TRANSFORMAÇÃO.....
Cria-se uma obra a partir de outra que te inspira...

Não sinto tenho compromissos com fatos e personagens da obra original
Busco captar a essencia, o espirito da obra e faço minha versão..Baseio-me no original e parto para minha criação.

Nem cogito auto analises nem verifico se estou ou não sendo fiel a Alma do Livro.
Alma do livro é aquela com a qual me identifico e percebo .Com esta identificação tenho compromissos
.....

Retiro e coloco personagens a medida que identifico necessidades emocionais, narrativas e ou financeiras.

O ator Olimpico quis fazer esse discurso e eu achei ser pertinente com seu personagem e com a estoria que eu queria fazer.

A flor nao é Papoula nao. É um humilde e selvagem hibisco.... arrancado de um terreno abandonado quando eu ia para o Set...

Ele foi e ficou.....combinando com a cara de pobreza e subdesenvolvimento da Macabea.....

As cenas no set são improvisadas e muitas das soluções são soluções que eu e atores tomamos de comum acordo.

Não sei o que foi ideia de quem.

Interpretar o titulo A HORA DA ESTRELA...é tarefa para o espectador.

Cada um termina o filme como gosta...Pra mim que sou Budista...ela nao morre ...Ela volta..... para a vida FUTURAou PASSADA.....

É preciso ser budista para entender meu Subtexto.

Cada um faz seu final...quer dizer é um filme com final OBRA ABERTA.

Hoje dou aulas de Cinema em 2 faculdades

mais Curso de Roteiro Privado para alguns alunos selecionados

E preparo meu Proximo filme HOTEL ATLANTICO baseado num livro do Gilberto Noll

desculpe o laconismo mas achei melhor resonder nem que fosse rapidinho do que nao responder logo. Abraços e desculpa alguma coisa e ou erros.

Suzana Amaral

.

----- Original Message -----

From: Angela Lessa

To: suzamar@amcham.com.br

Sent: Tuesday, April 25, 2006 6:59 AM

Subject: Perguntas

Maceió, 25 de abril de 2006.

Bom dia! Suzana Amaral,

compreendo, peço que me desculpe pela dispersão no e-mail que lhe enviei.

Quais os seus procedimentos de recriação, quando a montagem subtrai o narrador de Clarice do âmbito literário para a imagem?

Em que medida "a alma do livro" foi respeitada? O que vc quer dizer com "alma do livro" tem que ser respeitada?

Porquê vc retirou uma das Marias? Qual o significado da cena do discurso de Olímpico em uma praça pública de São Paulo? Gostaria tb que vc me falasse da presença da papoula que está na cena do encontro de Macabéa e Olímpico, no escritório (em duas cenas).

Na cena do término do namoro é Macabéa quem manda Olímpico ir... No livro ela pede pra ele dizer logo adeus. Vc deu voz a personagem? Foi isso? Já que no livro ela é mais passiva e espera que Olímpico dê a palavra final.

"A Hora Da Estrela" de Macabéa é a hora em que ela morre?É a hora em que ela é notada e torna-se estrela,passa a vista por todos aqueles que não a perceberam durante a vida? Corrija-me se estou errada. Gostaria que vc falasse sobretudo do final do filme.

Por enquanto são essas as perguntas. Vc tab pode me dizer as suas atividades hoje ?

Certo, da sua atenção, aguardo sua resposta.

Grande abraço, Ângela Lessa.

From: 'suzana amaral <suzamar@amcham.com.br>
To: "Angela Lessa" <angelamlessa@hotmail.com>
Subject: Re: Dissertação de mestrado
Date: Thu, 20 Apr 2006 14:46:28 -0800

Angela Lessa

Pa ra mim é um prazer atender os que vem do Professor , meu amigo de quem sou admiradora.

Seria melhor que vc fizesse perguntas ontuais e especificas sobre o que gostaria de saber.

Falar sobre a transposição é muito mais falar sobre Cinema , sua linguagem, o que é filmico e o que não é. Não tive muito base academica nem ntelcetual ao tranpor uma linguagem para a outra...é apenas fruto da minha experiencia filmica, e minha intuição do que vai dar certo eo que não serve para linguagem filmica.. Tanto na ad apatação como tb. na Direção do filme e Atores.

Porisso a necessidade de sa ber suas perguntas especificas e v er se consigo responder.

O processo de Direção tem um lado muito intuitivio criativo /inspiracional do Momento dos ensaios e da Filmagem.

Aguardo suas perguntas

abraços

Suzana Amaral

----- Original Message -----

From: Angela Lessa

To: suzamar@amcham.com.br

Sent: Thursday, April 20, 2006 6:45 AM

Subject: Dissertação de mestrado

Suzana Amaral,

Desde já agradeço sua presteza e atenção comigo. Quero dizer sou mestranda pela Universidade Federal de Alagoas _ UFAL e, já estou a dois anos trabalhando em minha dissertação, intitulada "Do Texto literário ao filme: Diálogos intersemióticos em A Hora da Estrela". Queria me comunicar com vc sobre como se deu o processo de transposição das palavras escritas de Clarice para atividade criativa do filme, como se deu essa passagem? Eu assistir ao filme muitas vezes e conseguir montar um roteiro indo e voltando a fita, mas se fosse possível gostaria de saber sobre o roterio original. Como vc está produzindo agora ? O filme "Perto do Coração Selvagem" está pronto? Quero saber mais sobre sua carreira, vc tem como conseguir um documentário apresentando pela TV Cultura no ano passado, na semana em que se comemorava o "dia Internacional da Mulher", onde vc é entrevistada sobre o filme e Clarice Lispector?

Estou muito feliz por vc está me dando esta oportunidade, acho que a vou levar a cópia deste e-mail para a banca

Vc empregou algum conceito de montagem em Eisenstein nas produções das cenas e sequências, no filme A Hora da Estrela?

Eu sei que vc estudou na ECA-SP e lá me disseram que havia um perfil da teoria de montagem em Eisenstein que utiliza a tipificação/justaposição seria a montagem no interior dos planos?Inclusive eu faço alusão no meu trabalho sobre esse gancho que vc deve ter utilizado no filme, corrija-me se eu estiver errada.

Houve a utilização da montagem conceitual em Eisenstein no filme AHE?

Obrigada, Ângela Lessa.

To: suzamar@amcham.com.br

Ligações gratuitas de PC-para-PC para qualquer lugar do Brasil e do mundo com o MSN Messenger. Saiba mais em:



angelamlessa@hotmail.com

Impresso: segunda-feira, 6 de novembro de 2006 09:47:07

De: 'suzana amaral' <suzamar@amcham.com.br>
Enviado: quinta-feira, 27 de abril de 2006 20:25:11
Para: "Angela Lessa" <angelamlessa@hotmail.com>
Assunto: Re: Perguntas e resppostas

As filmagens levaram 4 semanas

Quanto as perguntas feitas sobre Montagem não houve nada isso que disseram a voce na ECA. Houveram apenas decisões de monategem que fossem coeretnes e necessarias para a Narrativa filmica que eu queria dar ao filme e fidelidade ao que o filme deveria ser e contar..

Sem preocupações teoricas intelectuais.

Nada de "montagens conceituais".....!!!!!!!??????????????

abraços

Suzana

From: Angela Lessa
To: suzamar@amcham.com.br
Sent: Thursday, April 27, 2006 7:55 AM
Subject: Perguntas

Quanto tempo duraram as filmagens do filme AHE?

Vc empregou algum conceito de montagem em Eisenstein nas produções das cenas e sequências, no filme A Hora da Estrela?

Eu sei que vc estudou na ECA-SP e lá me disseram que havia um perfil da teoria de montagem em Eisenstein que utiliza a tipificação/justaposição seria a montagem no interior dos planos?Inclusive eu faço alusão no meu trabalho sobre esse gancho que vc deve ter utilizado no filme, corrija-me se eu estiver errada.

Houve a utilização da montagem conceitual em Eisenstein no filme AHE?

Obrigada, Ângela Lessa.

To: suzamar@amcham.com.br

Ligações gratuitas de PC-para-PC para qualquer lugar do Brasil e do mundo com o MSN Messenger. Saiba mais em:



angelamlessa@hotmail.com

Impresso: segunda-feira, 6 de novembro de 2006 09:47:35

De: 'suzana amaral <suzamar@amcham.com.br>
Enviado: quinta-feira, 27 de abril de 2006 20:31:03
Para: "Angela Lessa" <angelamlessa@hotmail.com>
Assunto: Re: Perguntas

Desculpe os erros mas estou com pressa preparando uma palestra para hoje a noite.
Corrija os erros se for impossível envio outra resposta corrigida mais tarde....
O que disseram na ECA é papo de intelectual teórico que não tem outra coisa a fazer a não ser valorizar o tempo que sobra.....
Edita-se o filme de acordo com a necessidade do que a cena precisa ser e para transmitir o que a narrativa pede.. e o Diretor QUER. Ponto final.

o RESTO É PAPO ARANHA.....

abs
Suzana

----- Original Message -----

From: Angela Lessa
To: suzamar@amcham.com.br
Sent: Thursday, April 27, 2006 7:55 AM
Subject: Perguntas

Quanto tempo duraram as filmagens do filme AHE?

Vc empregou algum conceito de montagem em Eisenstein nas produções das cenas e sequências, no filme A Hora da Estrela?

Eu sei que vc estudou na ECA-SP e lá me disseram que havia um perfil da teoria de montagem em Eisenstein que utiliza a tipificação/justaposição seria a montagem no interior dos planos?Inclusive eu faço alusão no meu trabalho sobre esse gancho que vc deve ter utilizado no filme, corrija-me se eu estiver errada.

Houve a utilização da montagem conceitual em Eisenstein no filme AHE?

Obrigada, Ângela Lessa.

To: suzamar@amcham.com.br

Ligações gratuitas de PC-para-PC para qualquer lugar do Brasil e do mundo com o MSN Messenger. Saiba mais em:



angelamlessa@hotmail.com

Impresso: segunda-feira, 6 de novembro de 2006 09:47:07

De: 'suzana amaral <suzamar@amcham.com.br>
Enviado: quinta-feira, 27 de abril de 2006 20:25:11
Para: "Angela Lessa" <angelamlessa@hotmail.com>
Assunto: Re: Perguntas e resppostas

As filmagens levaram 4 semanas

Quanto as perguntas feitas sobre Montagem não houve nada isso que disseram a voce na ECA. Houveram apenas decisões de monategem que fossem coeretnes e necessarias para a Narrativa filmica que eu queria dar ao filme e fidelidade ao que o filme deveria ser e contar..

Sem preocupações teoricas intelectuais.

Nada de " montagens conceituais".....!!!!!!!?????????????

abraços

Suzana

From: Angela Lessa
To: suzamar@amcham.com.br
Sent: Thursday, April 27, 2006 7:55 AM
Subject: Perguntas

Quanto tempo duraram as filmagens do filme AHE?

Vc empregou algum conceito de montagem em Eisenstein nas produções das cenas e seqüências, no filme A Hora da Estrela?

Eu sei que vc estudou na ECA-SP e lá me disseram que havia um perfil da teoria de montagem em Eisenstein que utiliza a tipificação/justaposição seria a montagem no interior dos planos?Inclusive eu faço alusão no meu trabalho sobre esse gancho que vc deve ter utilizado no filme, corrija-me se eu estiver errada.

Houve a utilização da montagem conceitual em Eisenstein no filme AHE?

Obrigada, Ângela Lessa.

To: suzamar@amcham.com.br

Ligações gratuitas de PC-para-PC para qualquer lugar do Brasil e do mundo com o MSN Messenger. Saiba mais em:



angelamlessa@hotmail.com

Impresso: segunda-feira, 6 de novembro de 2006 09:47:35

De: 'suzana amaral <suzamar@amcham.com.br>
Enviado: quinta-feira, 27 de abril de 2006 20:31:03
Para: "Angela Lessa" <angelamlessa@hotmail.com>
Assunto: Re: Perguntas

Desculpe os erros mas estou com pressa preparando uma palestra para hoje a noite.
Corrija os erros se for impossivel envio outra resposta corrigida mais tarde....
O que disseram na ECA é papo de intelectual teorico que nao tem outra coisa a fazer a nao ser valorizar o tempo que sobra.....
Edita-se o filme de acordo com a necessidade do que a cena precisa ser e para transmitir o que a narrativa pede.. e o Diretor QUER. Ponto final.

o RESTO É PAPO ARANHA.....

abs
Suzana

----- Original Message -----

From: Angela Lessa
To: suzamar@amcham.com.br
Sent: Thursday, April 27, 2006 7:55 AM
Subject: Perguntas

Quanto tempo duraram as filmagens do filme AHE?

Vc empregou algum conceito de montagem em Eisenstein nas produções das cenas e sequências, no filme A Hora da Estrela?

Eu sei que vc estudou na ECA-SP e lá me disseram que havia um perfil da teoria de montagem em Eisenstein que utiliza a tipificação/justaposição seria a montagem no interior dos planos?Inclusive eu faço alusão no meu trabalho sobre esse gancho que vc deve ter utilizado no filme, corrija-me se eu estiver errada.

Houve a utilização da montagem conceitual em Eisenstein no filme AHE?

Obrigada, Ângela Lessa.

To: suzamar@amcham.com.br

Ligações gratuitas de PC-para-PC para qualquer lugar do Brasil e do mundo com o MSN Messenger. Saiba mais em:



angelamlessa@hotmail.com

Impresso: segunda-feira, 6 de novembro de 2006 09:48:03

De: 'suzana amaral <suzamar@amcham.com.br>
Enviado: sexta-feira, 28 de abril de 2006 16:15:28
Para: "Angela Lessa" <angelamlessa@hotmail.com>
Assunto: Re: Perguntas

Difícil ter acesso ao roteiro....Fiz mais de 15/19 versoes e nestas alturas encontra-los é tarerfa impossivel .Por falta de tempo meus guardados andam meio caoticos.
A Cinemateca de Sao Paulo PARECE que tem uma copia xerocada. Não sei.

Meu endereço é RUA CAPOTE VALENTE 1240
SAO PAULO
CEP 05409-003
tEL. 11-3082 1715

Ando organizando cursos privados de pouca duração de roteiro/ interpretação em cinema e Direção cinematografica para dar no segundo semestre.

Abs

Suzana-----

From: Angela Lessa

To: suzamar@amcham.com.br

Sent: Friday, April 28, 2006 4:34 AM

Subject: Perguntas

Suzana,

Agradeço por sua gentiliza, suas respostas pois, estão sendo muito importante para mim. Eu gostaria apens de dizer que não precisa muita pressa em responder minhas perguntas. Vc pode deixar para o fim de semana, porque vc tem mais tempo.

Olha! eu falei com vc sobre o roteiro que eu realizei assistindo ao filme várias vezes. Eu gostaria de saber se seria possível ter acesso ao roteiro original do filme, caso isso seja possível eu ficarei muitíssima agradecida. Mas se não for não tem nenhum problema. Já é inusitado obter as perguntas respondidas por vc.

E quanto ao seu endereço é possível ter acesso?

Grande abraço,

Ângela Lessa.

COPA 2006: O horário dos jogos do Brasil na Copa Clique aqui:



angelamlessa@hotmail.com

Impresso: segunda-feira, 6 de novembro de 2006 09:48:31

De: 'suzana amaral' <suzamar@amcham.com.br>
Enviado: quinta-feira, 4 de maio de 2006 19:39:59
Para: "Angela Lessa" <angelamlessa@hotmail.com>
Assunto: Re: Perguntas

 Anexo: [novissimojunho04novohotelatlantico.rtf.doc](#) (0.20 MB)

Angela
Mas que trabalho não?
Se vc for na Cinemateca de Sao Paulo talvez eles tenham o ROTEIRO DE FILMAGEM

Ficou faltando a divisão das cenas com suas respectivas especificações de LUAGAR E TEMPO
Enfim Falta apenas o Formato Profissional de Roteiro.
Mandarei para voce a pagina de um qualquer outro roteiro para voce ver se pode completar o que ja escreveu como dialogos.
Verei se consigo mandar um roteiro.Poderei enviar o roteiro do HOTEL ATLANTICO para voce ler e copiar o Formato.
Qualquer duvida me pergunte.
Quando vs tiverem por aí alguma verba sobrando e quiserem um curso sobre estruturas narrativas/Formação de Pesnaagens ou Roteiro eu poderia pensar em dar esses cursos.
Quando e se puderem...façam uma proposta.

Um grande abraço
Suzana Amaral
----- Original Message -----

From: Angela Lessa
To: suzamar@amcham.com.br
Sent: Thursday, May 04, 2006 8:27 AM
Subject: Re: Perguntas

Suzana, estou lhe enviando em anexo o roteiro que eu consegui fazer de tanto assisti ao filme A Hora da Estrela. Havendo disponibilidade sua para vc ler ... eu ficaria muitíssima agradecida. Caso não esteja legal, vc me fala.

abçs,

Ângela Lessa.

From: 'suzana amaral' <suzamar@amcham.com.br>
To: "Angela Lessa" <angelamlessa@hotmail.com>
Subject: Re: Perguntas
Date: Fri, 28 Apr 2006 11:15:28 -0800

Dificil ter acesso ao roteiro....Fiz mais de 15/19 versoes e nestas alturas encontra-los é tarefa impossivel .Por falta de tempo meus guardados andam meio caoticos.
A Cinemateca de Sao Paulo PARECE que tem uma copia xerocada. Não sei.

Meu endereço é RUA CAPOTE VALENTE 1240
SAO PAULO
CEP 05409-003
tEL. 11-3082 1715

Ando organizando cursos privados de pouca duração de roteiro/ interpretação em cinema e Direção cinematografica para dar no segundo semestre.

Abs
Suzana-----

From: Angela Lessa
To: suzamar@amcham.com.br
Sent: Friday, April 28, 2006 4:34 AM
Subject: Perguntas

Suzana,

Agradeço por sua gentiliza, suas respostas pois, estão sendo muito importante para mim. Eu gostaria apens de dizer que não

precisa muita pressa em responder minhas perguntas. Vc pode deixar para o fim de semana, porque vc tem mais tempo.

Olha! eu falei com vc sobre o roteiro que eu realizei assistindo ao filme várias vezes. Eu gostaria de saber se seria possível ter acesso ao roteiro original do filme, caso isso seja possível eu ficarei muitíssima agradecida. Mas se não for não tem nenhum problema. Já é inusitado obter as perguntas respondidas por vc.

E quanto ao seu endereço é possível ter acesso?

Grande abraço,

Ângela Lessa.

COPA 2006: O horário dos jogos do Brasil na Copa Clique aqui:

Seja um dos primeiros a testar o novo Windows Live Mail Beta Acesse e inscreva-se agora!



angelamlessa@hotmail.com

Impresso: segunda-feira, 6 de novembro de 2006 09:48:56

De: 'suzana amaral' <suzamar@amcham.com.br>
Enviado: quinta-feira, 11 de maio de 2006 19:34:37
Para: "Angela Lessa" <angelamlessa@hotmail.com>
Assunto: Re: cursos

Oi Angela

Qual a area de Cinema mais interessante e necessária para voces?

Qual a duração de curso mais conveniente?

Para saber o que oferecer seria preciso saber alguns detalhes como esses citados..

abraços

suzana

----- Original Message -----

From: Angela Lessa

To: suzamar@amcham.com.br

Sent: Thursday, May 11, 2006 6:25 AM

Subject: Re: cursos

Suzana, bom dia!

Sobre os cursos de que vc falou, eu articulei com meu ex-professor de cinema, Almir Guilhermino da UFAL. Ele pediu que vc nos envie o seu prolabore, a programação dos cursos . Então, ele providenciará para que vc possa realizá-los para nós. Ficaremos muito honrados com seu curso,

Agradecida,

abçs, Ângela Lessa.

From: 'suzana amaral <suzamar@amcham.com.br>
To: "Angela Lessa" <angelamlessa@hotmail.com>
Subject: Re: Perguntas
Date: Thu, 4 May 2006 14:39:59 -0800

Angela

Mas que trabalho não?

Se vc for na Cinemateca de Sao Paulo talvez eles tenham o ROTEIRO DE FILMAGEM

Ficou faltando a divisão das cenas com suas respectivas especificações de LUAGAR E TEMPO
Enfim Falta apenas o Formato Profissional de Roteiro.

Mandarei para voce a pagina de um qualquer outro roteiro para voce ver se pode completar o que ja escreveu como dialogos.

Verei se consigo mandar um roteiro.Poderei enviar o roteiro do HOTEL ATLANTICO para voce ler e copiar o Formato.

Qualquer duvida me pergunte.

Quando vs tiverem por aí alguma verba sobrando e quiserem um curso sobre estruturas narrativas/Formação de Pesnaagens ou Roteiro eu poderia pensar em dar esses cursos.

Quando e se puderem...façam uma proposta.

Um grande abraço

Suzana Amaral

----- Original Message -----

From: Angela Lessa

To: suzamar@amcham.com.br

Sent: Thursday, May 04, 2006 8:27 AM

Subject: Re: Perguntas

Suzana, estou lhe enviando em anexo o roteiro que eu consegui fazer de tanto assisti ao filme A Hora da Estrela. Havendo disponibilidade sua para vc ler ... eu ficaria muitíssima agradecida. Caso não esteja legal, vc me fala.

abçs,

Ângela Lessa.

COPA 2006: Enfeite o seu MSN Messenger de verde e amarelo! Clique aqui:



De: 'suzana amaral <suzamar@amcham.com.br>
Enviado: sexta-feira, 12 de maio de 2006 20:09:20
Para: "Angela Lessa" <angelamlessa@hotmail.com>
Assunto: Re: cursos

Angela

Para eu saber sobre o Pro-labore necessito saber qual o tipo de curso que vs precisariam , duração do mesmo , cargas horarias- etc....pois somente assim , posso prever o tempo que eu ficaria ai.....e como seria minha contribuição.

Quais Cursos (e ou matérias) preencheriam melhor o interesse dos alunos e dos professores daí ? Aulas diarias ,? diurnas? noturnas? nivel dos alunos? e outros detalhes que poderiam implicar num curso satisfatorio que vá de encontro as necessidades locais.

Só assim poderei fazer uma idéia do que seria mais proveitoso para voces.

Aguardo

Suzana

----- Original Message -----

From: Angela Lessa

To: suzamar@amcham.com.br

Sent: Friday, May 12, 2006 8:00 AM

Subject: Re: cursos

Suzana, boa tarde!

Eu em contato com o prof. Almir Guilhermino, articulamos que o setor de Audiovisual da UFAL, através da disciplina Fundamentos de Cinema vimos a possibilidade da pro-reitoria de extensão desta universidade e a Sec. de Cultura do Estado e da ABD - Associação Brasileira de Documentário, ser possível articular para o segundo semestre (out/nov/dez) um curso de introdução à direção cinematográfica. Qual o material que vc necessita? Nossa dificuldade é não ter em Alagoas, câmara de 35mm ou 16mm e moviola para montagem, mas câmara de vídeo e ilha de edição, a gente dispõe. O número de alunos para participarem desse curso também temos. Quanto ao seu prolabore, pode dizer ? O filme A Hora da Estrela completa vinte anos, né? Vc poderia fazer uma palestra sobre o filme em seguida dá o curso para a gente.

Abçs.

Ângela Lessa.

From: 'suzana amaral <suzamar@amcham.com.br>

To: "Angela Lessa" <angelamlessa@hotmail.com>

Subject: Re: cursos

Date: Thu, 11 May 2006 14:34:37 -0800

Oi Angela

Qual a area de Cinema mais interessante e necessária para voces?

Qual a duração de curso mais conveniente?

Para saber o que oferecer seria preciso saber alguns detalhes como esses citados..

abraços

suzana

----- Original Message -----

From: Angela Lessa
To: suzamar@amcham.com.br
Sent: Thursday, May 11, 2006 6:25 AM
Subject: Re: cursos

Suzana, bom dia!

Sobre os cursos de que vc falou, eu articulei com meu ex-professor de cinema, Almir Guilhermino da UFAL. Ele pediu que vc nos envie o seu prolabore, a programação dos cursos . Então, ele providenciará para que vc possa realizá-los para nós. Ficaremos muito honrados com seu curso,

Agradecida,

abçs, Ângela Lessa.

From: 'suzana amaral <suzamar@amcham.com.br>
To: "Angela Lessa" <angelamlessa@hotmail.com>
Subject: Re: Perguntas
Date: Thu, 4 May 2006 14:39:59 -0800

Angela

Mas que trabalho não?

Se vc for na Cinemateca de Sao Paulo talvez eles tenham o ROTEIRO DE FILMAGEM

Ficou faltando a divisão das cenas com suas respectivas especificações de LUAGAR E TEMPO
Enfim Falta apenas o Formato Profissional de Roteiro.

Mandarei para voce a pagina de um qualquer outro roteiro para voce ver se pode completar o que ja escreveu como dialogos.

Verei se consigo mandar um roteiro.Poderei enviar o roteiro do HOTEL ATLANTICO para voce ler e copiar o Formato.

Qualquer duvida me pergunte.

Quando vs tiverem por aí alguma verba sobrando e quiserem um curso sobre estruturas narrativas/Formação de Pesnaagens ou Roteiro eu poderia pensar em dar esses cursos.

Quando e se puderem...façam uma proposta.

Um grande abraço

Suzana Amaral

----- Original Message -----

From: Angela Lessa
To: suzamar@amcham.com.br
Sent: Thursday, May 04, 2006 8:27 AM
Subject: Re: Perguntas

Suzana, estou lhe enviando em anexo o roteiro que eu consegui fazer de tanto assisti ao filme A Hora da Estrela. Havendo disponibilidade sua para vc ler ... eu ficaria muitíssima agradecida. Caso não esteja legal, vc me fala.

abçs,

Ângela Lessa.

COPA 2006: Enfeite o seu MSN Messenger de verde e amarelo! Clique aqui:

Ligações gratuitas de PC-para-PC para qualquer lugar do Brasil e do mundo com o MSN Messenger. Saiba mais em: