



UNIVERSIDADE ESTADUAL DO SUDOESTE DA BAHIA – UESB
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: CULTURA, EDUCAÇÃO E
LINGUAGENS.

VERÔNICA DIAS CASTRO

A POBREZA EM A *HORA DA ESTRELA*:
DO LIVRO ÀS TELAS

VITÓRIA DA CONQUISTA
2016

VERONICA DIAS CASTRO

A POBREZA EM A *HORA DA ESTRELA*:
DO LIVRO ÀS TELAS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Cultura, Educação e Linguagens da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia como requisito parcial e obrigatório para a obtenção de título de Mestre em Letras.

Linha de pesquisa: Linguagens e práticas sociais.

Orientador: Prof.^a Dr.^a Maria das Graças Fonseca Andrade

VITÓRIA DA CONQUISTA
2016

VERÔNICA DIAS CASTRO

A POBREZA EM A *HORA DA ESTRELA*:
DO LIVRO ÀS TELAS

Data ___/___/___

Dr.^a Maria das Graças Fonseca Andrade

Membro Interno: Dr. Márcio Roberto Soares Dias

Membro Externo: Dr. Leonardo Francisco Soares

C355p Castro, Verônica Dias.

A pobreza em *A Hora da Estrela*: do livro às telas. / Verônica Dias Castro, 2016.

101f.

Orientador (a): Dr. Maria das Graças Fonseca Andrade.

Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, Programa de Pós-graduação em Letras: cultura, educação e linguagens. Vitória da Conquista, 2016.

Inclui referências.

1. Literatura. 2. Clarice Lispector – *A Hora da Estrela*. 3. Adaptação. 4. Pobreza. I. Andrade, Mária das Graças Fonseca. II. Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, Programa de Pós - Graduação em Letras: cultura, educação e linguagens. III. T.

CDD: 869.3

Catálogo na fonte: Juliana Teixeira de Assunção – CRB 5/54-P

UESB – Campus Vitória da Conquista - BA

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, à minha família, em especial, aos meus pais, por fazerem dos meus sonhos os sonhos deles e pelo amor a mim dedicado.

A Deus por me proporcionar saúde e sabedoria para a realização desse projeto.

Minha imensa gratidão à Prof. Dr.^a Maria das Graças Fonseca Andrade, pela excelente orientação e contribuição sem as quais essa pesquisa não seria possível, pelo companheirismo, e, sobretudo, pela amizade e carinho.

Obrigada aos colegas e demais professores do PPGCEL pelo apoio e contribuições valiosas

Agradeço, de forma especial, a meu irmão Mateus, minha cunhada Lisis, e meus sobrinhos Emily e Mateusinho pelo incentivo, pelo carinho e, principalmente, pelo aconchego de um lar. A vocês todo o meu amor!

Agradeço à Luzia Granja por ter cuidado de mim como uma mãe na primeira etapa dessa jornada.

Minha gratidão às minhas queridas amigas de Piripá e Vitória da Conquista pela confiança, pelo companheirismo e pela disposição para me ouvirem falar da obra de Clarice Lispector.

Agradeço à CAPES pelo incentivo financeiro ao longo dessa trajetória.

RESUMO

Neste trabalho, analisamos *A hora da estrela* (1977), de Clarice Lispector, e duas de suas adaptações, o filme homônimo, dirigido por Suzana Amaral (1985), e o programa televisivo *Cena Aberta – A hora da estrela* (2003), com direção de Jorge Furtado e Guel Arraes, a fim de compreender a pobreza como escolha temática e também como estilo de composição. Tencionamos examinar como a carência material das personagens pode se disseminar interferindo no processo de produção dessas narrativas. O foco de nossa pesquisa é, então, investigar como a pobreza é representada nestes três campos artísticos, observando as particularidades de cada obra. O interesse de Clarice por uma temática social, pela pobreza, perpassa também outros textos dessa autora, culminando em *A hora da estrela*, com a personagem Macabéa. De modo que, é também nosso objetivo compreender de que forma a história de pobreza de Macabéa traz novos rumos para o projeto de escrita de Clarice Lispector, pois o texto dessa autora, até então considerado pela crítica como “introspectivo”, aparece aqui também como uma narrativa constituída de situações cotidianas de miséria e de injustiça social. A história da jovem, “que nem pobreza enfeitada tem”, ao que nos parece, exigiu de Clarice um novo modo de composição. É essa história de miséria que é privilegiada na adaptação fílmica, de Suzana Amaral, e na televisiva, de Jorge Furtado. Para a realização desse trabalho, faz-se necessária uma pesquisa bibliográfica na qual o acesso ao livro *A hora da estrela*, bem como aos trabalhos fílmico e televisivo será imprescindível. Faz-se indispensável também um levantamento da fortuna crítica de *A hora da estrela* e, para a fundamentação teórica, uma revisão bibliográfica sobre cinema e Teoria da Adaptação. Como referencial teórico dessa investigação, contamos, principalmente, com Nádya Gotlib, Vilma Arêas, Benedito Nunes, Sônia Roncador, André Bazin, Linda Hutcheon, Robert Stam.

Palavras-chave: literatura, adaptação, Clarice Lispector, *A hora da estrela*, pobreza.

ABSTRACT:

In this work, we will analyze *The Hour of the Star* (1977) by Clarice Lispector, and two of its adaptations, the homonym film directed by Suzana Amaral (1985), and the TV program *Open Scene - The Hour of the Star* (2003), directed by Jorge Furtado, in order to understand the poorness not just as a subject choice, but also as a compositional style. Given the intertwined relationship between Cinema and Literature and in view of some aspects of the Theory of Adaptation, we intend to examine how the material needs of the characters can be spread in the literary text, even interfering in the writing process and later in the production of the adaptations. Interest Clarice by a social theme, poverty also permeates other texts of this author, culminating in *The Hour of the Star*, with Macabéa character. So, it is also our aim to understand how the Macabéa poverty history brings new ways to Clarice Lispector's writing project, because the text of the author, hitherto regarded by critics as "introspective," appears here as well as a narrative made up of everyday situations of poverty and social injustice. The story of the young, "that not festooned poverty has," it seems to us, Clarice demanded a new composition mode. It is the story of misery that is privileged in the film adaptation of Suzana Amaral, and television, by Jorge Furtado. To perform this work, a literature in which access to the book *The Hour of the Star* is necessary, and the filmic and television work is essential. It will be indispensable to a survey of the critical fortune of *The Hour of the Star* and for the theoretical foundation, a literature review on film and Theory of Adaptation. As a theoretical framework of this research, we mainly with Nadia Gotlib, Vilma Arêas, Benedito Nunes, Sonia Roncador, André Bazin, Linda Hutcheon, Robert Stam.

Keywords: Literature; adaptation; Clarice Lispector, *The Hour of the Star*; poorness.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	09
1. LITERATURA E ADAPTAÇÃO: A HORA DA TEORIA	11
1.1 Literatura, cinema e televisão.....	11
1.2 Considerações sobre a Teoria da Adaptação	24
1.2.1 A intertextualidade em questão	26
1.2.2 O mito da fidelidade	29
1.2.3 A adaptação como processo.....	33
2. O PROJETO FINAL DE CLARICE LISPECTOR: A HORA DO SOCIAL NA SUA ESCRITA DERRADEIRA.....	37
2.1 O fato social na trajetória de Clarice Lispector.....	36
2.2 Um pouco de Clarice Lispector.....	44
2.2.1 Macabéa: uma personagem “que nem pobreza enfeitada tem”.....	49
2.3 Uma narrativa sem enfeites	58
3. DO LIVRO ÀS TELAS: A HORA DA ADAPTAÇÃO.....	68
3.1 A hora da estrela: uma reescritura de Suzana Amaral.....	68
3.1.1 Ausência de Rodrigo S. M. e presença da pobreza de Macabéa	73
3.1.2 A pobreza da história	81
3.2 Cena Aberta: A hora da estrela na TV	84
3.2.1 Cena Aberta: um documentário sobre mulheres Macabéas	86
3.2.2 A morte: momento estrela de Macabéa	89
CONSIDERAÇÕES FINAIS	92
REFERÊNCIAS.....	96

INTRODUÇÃO

Nesta dissertação, nosso objeto é *A hora da estrela* (1977), último livro publicado por Clarice Lispector, e duas de suas adaptações: o filme homônimo, de Suzana Amaral (1985), e o programa televisivo *Cena Aberta – A hora da Estrela* (2003), dirigido por Jorge Furtado e Guel Arraes e exibido pela Rede Globo. A perspectiva que norteará nossa investigação, e que aparece como novidade em *A hora da estrela*, considerando o projeto literário de Clarice, é a pobreza como temática e como composição da escrita. Pretendemos analisar se, também nos trabalhos audiovisuais, a pobreza aparecerá como tema e se disseminará, interferindo na produção desses mesmos trabalhos, conforme ocorre no texto literário.

Clarice Lispector inicia sua trajetória literária, em 1943, com *Perto do coração selvagem* e a conclui com *A hora da estrela*, em 1977. Sua obra, considerada intimista, preocupada não com os fatos, mas com a repercussão deles, apresenta um fechamento inesperado ao tematizar a pobreza, o nordestino que imigra para “uma cidade toda feita contra ele”. Seria a miséria social o porto de chegada de Clarice? Tomamos, aqui, *A hora da estrela*, a partir dos estudos de Sônia Roncador (2002) como um ponto no qual Clarice, ao enfrentar o problema da pobreza, acaba por propor novos caminhos para seu fazer literário, para uma “poética do empobrecimento”. O que justifica, então, este estudo sobre *A hora da estrela* não está exclusivamente no fato de ali um escritor moderno brasileiro se posicionar diante da condição miserável da nossa população, mas sim no modo como este escritor expressa tal posicionamento na construção do texto. Ao escrever sobre a pobreza de Macabéa, através do autor interposto, Rodrigo S. M., Clarice Lispector escreve sobre si mesma, sobre o próprio processo de escrita; ela opta por não somente descrever a miséria, mas por fazê-lo de maneira simples, sóbria, exigência feita à linguagem para apreender também a simples e vaga existência de Macabéa.

A hora da estrela é uma história de abandono e de abandonados, “a história é de uma inocência pisada, de uma miséria anônima” (LERNER, 2007, p. 26). “História lacrimogênica” sem piedade e sentimentalismo, como quer o narrador que se apaixona subitamente por fatos. Os personagens dessa obra final de Clarice Lispector são todos aqueles esquecidos pelo mundo e que desejam, em intensidades e de maneiras diferentes, essa “hora da estrela” em que tudo se revela e se transforma. Glória, a colega de trabalho de Macabéa, deseja o amor dos homens casados com quem se relaciona, mas só encontra migalhas. Olímpico, a única “espécie de namorado” que tivera Macabéa, anseia pelo dia em que será reconhecido e seguirá carreira política. Madama Carlota, a cartomante, parece desejar suavizar seu passado de

prostituta, enfeitando, muitas vezes, o futuro de suas clientes com profecias tão doces quanto falsas. E Macabéa que não almeja nada é o elo e o escape de todas essas expectativas e frustrações. Logo ela, esse ser miserável, ínfimo e invisível socialmente, mas que carrega consigo, “no interior de sua pobreza um dom valioso, um ‘delicado essencial’” (ROSENBAUM, 2002, p. 59).

Interessa-nos, então, saber de que maneira o tema escolhido por Clarice Lispector em *A hora da estrela*, a saber, a pobreza, interfere na forma de composição dessa narrativa e, posteriormente, no modo de produção das adaptações para o cinema e para a televisão, respectivamente no filme *A hora da estrela* e no programa *Cena Aberta – A hora da estrela*. A hipótese deste trabalho é a de que essas duas adaptações de *A hora da estrela* fazem uma opção por evidenciar a temática da pobreza existente na obra de Clarice Lispector, sendo que, no filme, a opção de Suzana Amaral é pelo tema dos imigrantes nordestinos (conforme a historietta de Macabéa), enquanto que, no *Cena Aberta*, essa escolha determinará, como na narrativa literária, o modo de produção do enredo. Ou seja, nossa ideia inicial é a de que a “Poética da Pobreza”, existente em *A hora da estrela*, também aparecerá nos trabalhos de adaptação. Para a realização dessa dissertação, o acesso ao livro *A hora da estrela*, bem como às adaptações audiovisuais foi imprescindível. Foi necessário também um levantamento da bibliografia crítica sobre a obra de Clarice Lispector, especialmente, a respeito de *A hora da estrela*, sobre a teoria literária, sobre a teoria do cinema e sobre a teoria da adaptação.

Nossa análise comparativa entre o texto literário e as adaptações audiovisuais se pauta nos conceitos da Teoria da Adaptação a partir, principalmente, dos estudos de Robert Stam e Linda Hutcheon. Para estes estudiosos a adaptação não deve se subordinar à obra de partida, mas deve ser considerada como uma nova obra, produto de outro ato criativo com suas próprias especificidades. Cabe explicar aqui que, ao longo do primeiro capítulo, será apresentada a concepção de Adaptação na qual está fundamentado esse trabalho. Termos como “transcodificação” (STAM, 2006) e “tradução” e “adaptação” (HUTCHEON, 2011) serão considerados equivalentes, pois como explica Robert Stam (2006), a Teoria da Adaptação tem um amplo arquivo de termos e conceitos para dar conta do mesmo processo de mutação de formas entre mídias.

Que aspectos foram privilegiados nessa releitura dos adaptadores? Que princípio guiou o processo de seleção ou escolhas nessas adaptações? Qual foi o sentido das alterações? Como se deu a construção e a nova apresentação das personagens? Como a pobreza, que é tema e estilo da composição da obra primeira, foi incorporada no trabalho fílmico e no televisivo? De que maneira as adaptações contribuem para a formação de um novo olhar

sobre *A hora da estrela*, de Clarice Lispector? Consideramos essas indagações bastante importantes para essa pesquisa e elas nos nortearão, principalmente, no terceiro capítulo, quando analisaremos as adaptações aqui referidas. Analisar como a preocupação social e a temática da pobreza que caracterizam este texto derradeiro de Clarice Lispector foram transcodificadas para o cinema e para a TV é o objetivo principal dessa pesquisa.

A partir dos estudos da Teoria da Adaptação, entendemos a adaptação cinematográfica e a televisiva como uma transcodificação, ou melhor, uma releitura que se dá através de relação dialógica e intertextual com a obra literária. E vale ressaltar que as adaptações estão também em diálogo com o tempo, com o espaço e, principalmente, com as condições de produção da obra oferecidas por cada meio audiovisual, havendo, portanto, uma impossibilidade de fidelidade ao texto primeiro.

Acreditamos também que a obra de Clarice Lispector tem se mostrado uma fonte inesgotável de estudos e descobertas. A riqueza de seu texto literário favorece o processo contínuo de novas leituras; e as adaptações são, nesse cenário, meios que fornecem novas maneiras de apreensão e interpretação de sua obra literária.

Para a realização dessa investigação, dividiremos a dissertação em três capítulos. O primeiro, intitulado “Literatura e Adaptação: a hora da teoria”, versará, primeiramente, sobre a relação profícua e produtiva entre a literatura, o cinema e a televisão; depois apresentará questões e conceitos relativos à Teoria da Adaptação bem como a relevância das adaptações para ampliar o acesso e as possíveis leituras da obra literária. No segundo capítulo, “O projeto final de Clarice Lispector: a hora do social na sua escrita derradeira”, mostraremos que, apesar de a preocupação social ter marcado a produção literária de Clarice Lispector, é em sua obra final, *A hora da estrela*, que “o fato social” será levado ao seu grau máximo. Trataremos, ainda nesse capítulo, da pobreza em *A hora da estrela* que se apresenta não somente como opção temática, mas também como um estilo de composição exigido pela própria fragilidade e miséria do objeto narrado. Para isso contaremos, principalmente, com os estudos de Gotlib (2011), Roncador (2002), Nunes (1989) e Arêas (2005). O terceiro capítulo, “Do livro às telas: a hora da adaptação”, apresentará a análise comparativa, propriamente dita, entre o texto literário de *A hora da estrela* e suas adaptações: o filme homônimo, de Suzana Amaral e o programa televisivo *Cena Aberta – A hora da estrela*. A intenção é observar como a pobreza das personagens, do enredo e da escrita, característica fundamental do texto literário, foi transposta para as telas.

1. LITERATURA E ADAPTAÇÃO: A HORA DA TEORIA.

“Nas operações da imaginação humana a adaptação é a norma, não a exceção.”

Linda Hutcheon

Traduzir ou adaptar obras literárias para as mais diferentes mídias – em especial para TV e cinema – já é uma prática cultural intrínseca à contemporaneidade, e, na procura pelo entendimento dos processos que envolvem essa prática, estudiosos consideram diferentes olhares epistemológicos e metodológicos. O objetivo deste capítulo é, então, discutir o processo de transcodificação de uma linguagem artística para outra (da palavra para a imagem). Entendemos o cinema, a partir do que postula Christian Metz, em *A significação no cinema*, não como uma língua, mas como uma linguagem, ou seja, muito mais do que comunicação, o cinema é eminentemente expressão.

Nesse sentido, no primeiro capítulo, discorreremos sobre a relação entre literatura, cinema e televisão, sobre qual a importância dela para o amadurecimento dessas artes, e sobre algumas questões pertinentes ao processo de Adaptação. Nessa parte, apresentaremos um breve panorama dos estudos sobre a Teoria da Adaptação a partir de autores como Robert Stam e Linda Hutcheon, bem como a importância da adaptação de obras literárias para o cinema e para a TV. A questão da intertextualidade que fundamenta essa teoria também será discutida neste capítulo. Trataremos, por fim, do mito da fidelidade relativa a esse processo e da Adaptação como um processo e não só como um produto formal.

1.1 LITERATURA, CINEMA e TELEVISÃO

A discussão sobre cinema e literatura é antiga e complexa. A relação entre esses dois campos artísticos sempre foi marcada pelo diálogo e pela intertextualidade. Desde sua origem, o cinema se debruça sobre as obras literárias a fim de encontrar ali histórias que atraiam um público mais numeroso. Para Campos “o que interessa ao homem é seu próprio drama que, de certa maneira, já se encontra pronto na literatura, o cinema volta-se para essa arte em busca de fundamento às histórias que ele quer contar” (CAMPOS, 2003, p. 43). A literatura tem servido como fonte criativa para o cinema e também para a televisão oferecendo enredos e recursos para as histórias que exibem nas telas. O diálogo entre essas duas artes tem sido constante e a indústria cinematográfica e televisiva têm recorrido à literatura desde o seu

surgimento e assim permanece até hoje. O cinema não é só uma arte embrionária, se comparada a outras formas artísticas, “é também uma arte que combina e incorpora outras, que atua sob diversos canais sensórios, que serve de códigos e meios de expressão diversos. É a arte que melhor coloca o problema da relação entre as diversas artes, as suas similaridades e diferenças (...)” (CUNHA, 1993, p. 11-12).

A adaptação de uma obra literária para o cinema e para a TV busca, no texto fonte, a base para a reinvenção de um mundo fundamentada em elementos da criação inerentes ao processo audiovisual. É, sempre, portanto, uma nova leitura. Nesse sentido, da mesma forma que é impossível, para o escritor, representar a realidade de maneira fiel, também seria impossível pensar em fidelidade da adaptação ao texto literário. Pois, assim como a realidade sentida pelo homem ganha, ao experimentar o mundo, por meio de uma série de processos de significação, nova forma, o livro também ganha novas significações, seja no processo de leitura individual, seja no processo de leitura e reconstrução desse universo pelo cineasta ou pelo roteirista de TV.

Literatura, cinema e televisão são campos de produção artística distintos, mas o elo entre eles é possível em razão da visualidade presente em determinados textos literários. Para André Bazin (1991), alguns romances revelam essa margem de criação que permite a passagem da escritura à imagem. “Chove dentro da alta fantasia”. Esse verso de Dante se encontra no Purgatório (XVII, 25), trecho pelo qual Italo Calvino, em *Seis propostas para o próximo milênio*, conduzirá a defesa dessa visibilidade, da qual fala Bazin, como um valor literário. “A fantasia, o sonho, a imaginação é um lugar dentro do qual chove” (CALVINO, 1990, p.97). Calvino afirma que “o poeta deve imaginar visualmente tanto o que seu personagem vê, quanto aquilo que acredita ver, ou que está sonhando, ou que recorda, ou que vê representado, ou que lhe é contado, assim como deve imaginar o conteúdo visual das metáforas de que se serve precisamente para facilitar essa evocação visiva” (CALVINO, 1990, p.99). Cria-se assim um movimento cíclico em que não se sabe se a capacidade imaginativa está na origem da expressão verbal, ou vice-versa. O escritor explica que pode ocorrer de duas formas os processos imaginativos:

o que parte da palavra para chegar à imagem visiva e o que parte da imagem visiva para chegar à expressão verbal. O primeiro processo é o que ocorre normalmente na leitura: lemos por exemplo uma cena de romance ou uma reportagem de um acontecimento num jornal, e conforme a maior ou menor eficácia do texto somos levados a ver a cena como se esta se desenrolasse diante de nossos olhos, se não toda cena, pelo menos fragmentos e detalhes que emergem o indistinto. (CALVINO:1990, p.99)

O cinema é um exemplo de algo que foi lido e passado para a imagem na tela. Assim o diretor leu primeiro a obra fonte que pretende adaptar ou um roteiro original e depois a reconstruiu numa montagem de imagens. Mesmo antes da invenção do cinema, ao lermos sempre partimos de um processo imaterial para uma realidade material, mesmo que dentro da própria mente.

Calvino propõe a visibilidade enquanto um meio transparente, através do qual a realidade se representa à compreensão. Cada imagem sugere outra e, assim, desenrola-se a narrativa, materializam-se as ideias por meio da escrita, mas com a equivalência da imagem visual. A imagem visual guia “a narrativa na direção em que a expressão verbal flui com mais felicidade, não restando à imaginação visual senão seguir atrás” (CALVINO, 1990, p.105). Ainda segundo Calvino, “diversos elementos concorrem para formar a parte visual da imaginação literária: a observação direta do mundo real, a transfiguração fantasmática e onírica, o mundo figurativo transmitido pela cultura em seus vários níveis” (CALVINO, 1990, p. 110). Todos esses elementos estão, para Calvino, na literatura de grandes escritores do Renascimento, Barroco e Romantismo.

Em “Narrativa verbal e Narrativa visual: possíveis aproximações”, Tania Pellegrini esclarece que vivemos numa sociedade altamente visual. Para ela, a força da comunicação e expressão reside cada vez mais na imagem. Italo Calvino, porém, demonstra preocupação com o que ele chama de “Civilização da imagem”, para ele esse dilúvio de imagens pré-fabricadas acaba por enfraquecer a capacidade individual de evocar e construir, mentalmente, imagens:

Hoje somos bombardeados por uma tal quantidade de imagens a ponto de não podermos distinguir mais a experiência direta daquilo que vimos na televisão. Em nossa memória se depositam, por estratos sucessivos, mil estilhaços de imagens, semelhantes a um depósito de lixo, onde é cada vez menos provável que uma delas adquira relevo (CALVINO, 1990, p.107).

Assim, já que o “contexto demonstrativo” é mais perceptível que o contexto verbal é comum o interesse de transformar o texto literário em linguagem visual, através do cinema ou da TV, facilitando também o acesso do espectador ao conteúdo literário. A possibilidade de transmutação de um romance para o cinema ou para a televisão pode ser, contudo, um diálogo profícuo entre mídias, que fomenta novas interpretações, apropriações e redefinições de

sentido. É, nessa perspectiva, que Bazin afirma ser proveitosa e sem danos para a literatura a “aventura” de recriá-la nas telas¹:

É absurdo indignar-se com as degradações sofridas pelas obras-primas literárias na tela, pelo menos em nome da literatura. Pois por mais aproximativas que sejam as adaptações, elas não podem causar danos ao original junto à minoria que a conhece e aprecia; quanto aos ignorantes, das duas uma: ou se contentarão com o filme, que certamente vale por um outro, ou terão vontade de conhecer o modelo, o que é ganho para literatura. Esse raciocínio está confirmado por todas as estatísticas de edição, que acusa um aumento surpreendente da venda das obras literárias depois da adaptação para o cinema. Não, na verdade a cultura em geral e a literatura em particular nada têm a perder com a aventura! (BAZIN, 1991, p. 93)

De acordo com Cunha (1993), a discussão sobre a relação literatura e cinema se acentua no início da segunda década do século XX quando as produções da embrionária arte cinematográfica buscavam enredos e personagens em textos consagrados da literatura. Bazin compara o crescimento do cinema com a educação de uma criança que se dá por meio dos exemplos dos adultos que a cercam. Da mesma maneira, o cinema evoluiu através do diálogo com outras artes já sagradas como a literatura, o teatro, a música. A história do cinema, nas palavras desse crítico, “seria, portanto, resultante dos determinismos específicos da evolução de qualquer arte e das influências exercidas sobre ele pelas artes já evoluídas” (BAZIN, 1991, p. 84).

Nosso objeto de estudo é composto por uma narrativa literária, um filme de ficção, também narrativo, e ainda um programa televisivo de caráter narrativo. São três mídias distintas, mas que apresentam linguagens narrativas e contam suas histórias por meio de personagens. Dessas três mídias, o cinema tem um alcance popular mais nítido e a televisão um alcance maior ainda. Em uma sociedade em que a imagem ganha cada vez mais força, a experiência da leitura do texto impresso vai sendo, às vezes, substituída por outras experiências mais imediatas, daí o interesse por adaptações de obras literárias para o cinema, quadrinhos e televisão. Essas adaptações, por sua vez, também podem servir como incentivadoras para outros tipos de leitura, pois como acredita Ismail Xavier, “narrar é tramar, tecer. E há muitos modos de fazê-lo, em conexão com a mesma fábula. Isso implica propor muitos sentidos diferentes, muitas interpretações diferentes a partir do mesmo material bruto (...)” (XAVIER, 2003, p. 66). O cinema e a televisão, por possuírem ampla abrangência,

¹ Embora estejamos estendendo também para a televisão a análise de Bazin, o teórico, em seu estudo, considera unicamente a relação entre cinema e literatura.

possibilitam também que nossos clássicos, através da iniciativa de diretores e suas equipes, cheguem até o grande público, proporcionando uma maior difusão de autores consagrados e suas obras.

O prestígio de grandes escritores asseguraria assim, ao menos em tese, o sucesso das adaptações. No Brasil, encontramos várias películas resultantes de adaptações literárias. Se fossemos citar todas aqui, a lista se tornaria longa e exaustiva, por isso destacamos alguns trabalhos oriundos de obras-primas da nossa literatura: *Macunaíma* (1969), de Joaquim Pedro de Andrade, baseado no texto homônimo de Mário de Andrade, *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (2001), de André Klotzel, adaptação do livro homônimo de Machado de Assis, que teve também outros livros adaptados para o cinema, *Quincas Borba* e *Dom Casmurro*. *O Auto da Compadecida* (2000), inspirado no livro de Ariano Suassuna, com direção de Guel Arraes e roteiro de Adriana Falcão; *Capitães de Areia* (2011), de Cecília Amado, baseado no livro de Jorge Amado, escritor que também teve, entre outros, o livro *Dona Flor e seus Dois Maridos* adaptado pra o cinema em 1976; *Lavoura arcaica* (2001), de Luiz Fernando Carvalho, baseado em obra de Raduan Nassar; *O cortiço* (1978), de Luiz Barros, baseado no livro de mesmo título de Aluísio Azevedo; *Cidade de Deus* (2002), de Fernando Meirelles, inspirado no romance de Paulo Lins. De Graciliano Ramos, foram adaptadas as obras *Vidas Secas* (1963) e *São Bernardo* (1972). O primeiro teve direção de Nelson Pereira dos Santos e, o segundo, de Leon Hirszman. *Grande Sertão: Veredas* (1965) de Geraldo Santos Pereira e Renato Santos Pereira baseado na obra homônima de João Guimarães Rosa. E, claro, *A hora de estrela* (1985), de Suzana Amaral, adaptação do livro homônimo de Clarice Lispector. Livro e filme serão aqui analisados.

Na televisão brasileira não é diferente, encontramos várias novelas ou minisséries adaptadas de textos literários. Também destacamos aqui algumas delas: *Gabriela* inspirada em *Gabriela, cravo e canela* de Jorge Amado foi adaptada para a TV duas vezes em 1975 e em 2012; *Helena* (1975), novela de Gilberto Braga baseada no romance de Machado de Assis. Desse escritor vale destacar também *Dom Casmurro* que foi adaptado para a TV na minissérie *Capitu* (2008). Há ainda *Senhora* (1975), adaptado, por Gilberto Braga, do romance homônimo de José de Alencar; *Escrava Isaura* (1976), baseada na obra homônima de Bernardo Guimarães; *A Moreninha* (1975) de Marcos Rey baseado no livro de Joaquim Manuel de Macedo; *Grande Sertão: Veredas* (1985), minissérie de Walter George Durst e José Antônio de Souza, com roteiro final e direção de Walter Avancini, baseada na obra homônima do escritor Guimarães Rosa; *Memorial de Maria Moura* (1994), minissérie

baseada no romance de *Rachel de Queiroz; Ciranda de Pedra* (2008) inspirada na obra homônima de Lygia Fagundes Telles.

Em parceria com a Casa de Cinema de Porto Alegre, a Rede Globo, em 2003, exhibe o programa *Cena Aberta*, uma série de quatro episódios, desenvolvida por Guel Arraes, Jorge Furtado e Regina Casé. Cada capítulo apresentava uma história adaptada de um clássico da literatura. Os textos adaptados foram: *Negro Bonifácio*, de Simões Lopes Neto; *As três Palavras Divinas*, de Leon Tolstói; *A Ópera de Sabão*, de Marcos Rey e *A Hora da estrela*, de Clarice Lispector. O episódio dedicado à releitura do texto clariceano também compõe nosso corpus de investigação nessa pesquisa e será analisado e avaliado no terceiro capítulo.

Tanto a TV quanto o cinema quase sempre de maneira exitosa tem buscado, na literatura, temáticas e enredos para suas produções. André Bazin, para quem o cinema não perde por buscar referências na literatura, haja vista “suas convergências estéticas”, defende também que os textos literários não devem ser tratados como “sinopses bem desenvolvidas”, porque “seguir o livro página por página é algo diferente e outros valores estão em jogo e que o objetivo do cineasta não deve ser o de transcrever para a tela uma obra cuja transcendência ele reconhece *a priori*” (BAZIN, 1991, p. 82-83). Vários estudiosos insistem na especificidade das linguagens, na arte pura. Bazin, entretanto, intitula um capítulo do seu livro *Cinema: Ensaio de “Por um cinema impuro”*. Nele, o autor salienta que o conceito de arte pura “se refere a uma realidade estética tão difícil de definir quanto de contestar”. Para Bazin, o cinema está aberto ao cruzamento com outras artes, porém nem sempre esse diálogo se dá de maneira profícua:

Em todo caso, se certa mistura das artes ainda é possível, como a mistura dos gêneros, não decorre daí que qualquer mescla seja bem-sucedida. Há cruzamentos fecundos, que adicionam qualidades dos genitores, há também sedutores híbridos, mas estéreis, há enfim acasalamentos monstruosos, que só engendram quimeras. Desistamos, portanto, de invocar os precedentes da origem do cinema e retomemos o problema tal como parece se colocar hoje (BAZIN, 1991, p. 88).

Podemos, portanto, afirmar que o cinema, ao longo de sua história vem se servindo da literatura não apenas a partir das histórias ali contadas, mas também de seus procedimentos narrativos. Jorge Furtado, diretor de *Cena Aberta – A hora da estrela*, que aqui analisaremos, em palestra ministrada na 10ª Jornada Nacional de Literatura de Passo Fundo, intitulada *A Adaptação Literária Para Cinema e Televisão*, cita Auerbach para elencar alguns recursos cinematográficos que possivelmente tiveram suas origens na literatura. Vejamos:

De Homero o cinema aprendeu o flash-back e a ideia de que cronologia é vício. De Petronio, 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 ideia da fábula como entretenimento. De Rabelais, os delírios visuais e 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) aprendem 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 ideia de que realismo tem hora (FURTADO, 2003).

Levando em conta essa citação indireta de Auerbach feita por Furtado, percebemos que a literatura não oferece apenas personagens, enredos e temas para o cinema, mas que são também diversos os recursos cinematográficos cuja origem se encontra na literatura. Da obra de cada autor ele elenca quais procedimentos foram aprendidos pelo cinema e que foram fundamentais para o desenvolvimento dessa arte.

Ainda na mesma palestra, Jorge Furtado analisa a transposição da literatura para a linguagem audiovisual sob dois pontos de vista: o primeiro, estético ou técnico e, o segundo, ético. Do ponto de vista estético, ele aponta três diferenças entre as linguagens citadas. A primeira dela nos parece bastante óbvia, mas de fundamental importância para o roteirista: “na linguagem audiovisual toda informação deve ser visível ou audível”. Para Furtado, “palavras como pensa, lembra, esquece, sente, quer ou percebe, presentes em qualquer romance, são proibidas para o roteirista, que só pode escrever o que é visível”. O segundo aspecto estético refere-se ao conhecimento prévio que o leitor tem da realidade, neste sentido o escritor informa ao seu público apenas o que acredita ser necessário, cabendo ao leitor imaginar todo o resto. Ao ler criamos várias imagens; no cinema ou na TV essas imagens já nos são dadas, como explica Furtado:

A *Metamorfose*, de Kafka, começa com a seguinte frase: “Ao despertar após uma noite de sonhos agitados, Gregor Samsa encontrou-se em sua própria cama transformado num inseto gigantesco”. Esta frase, talvez a melhor primeira frase da história do romance, disse tudo que é preciso saber para que a história comece. Cada um de nós, leitor, imaginou a sua própria cena, o escritor nos informa apenas aquilo que ele julga ser necessário, o leitor imagina todo o resto. Já os cineastas - e os roteiristas - precisam fazer grande parte do trabalho do leitor. Qual a cor do inseto? É uma cama de madeira ou de metal? Qual a cor das paredes do quarto? Como é a luz do quarto? Há uma janela? A luz entra pela janela? Através da persiana ou através das cortinas? Como é o piso desse quarto? É de madeira ou está coberto por um

tapete? A cama tem lençóis? Há outros móveis no quarto? Mesmo que muitas dessas perguntas sejam respondidas na seqüência do livro o cineasta precisa imediatamente tomar essas decisões, adiadas pelo autor. Lendo, cada leitor cria suas próprias imagens, sem custos de produção e limites de realidade. É natural que se decepcione quando veja as imagens criadas pelo cineasta e diga: "gostei mais do livro" (FURTADO, 2003).

A terceira diferença estética entre a linguagem escrita e a audiovisual, apontada por Furtado, diz respeito ao tempo como fator relevante na recepção do texto. No cinema, é o cineasta quem estabelece o tempo de duração da obra, na literatura é o leitor quem imprime o seu ritmo (podendo reler, retomar a leitura de um capítulo anterior ou antecipar o fim ao ler as últimas páginas). Em “Escrever a leitura”, Roland Barthes fala-nos sobre o procedimento de “ler levantando a cabeça”. Essa leitura se caracterizaria pela frequente interrupção, “não por desinteresse, mas pelo contrário, por afluxo de ideias, de associações” (BARTES, 1984, p. 27). Uma leitura, nas palavras do crítico, ao mesmo tempo “desrespeitadora”, pois rasga o texto e, “enamorada”, pois volta a ele e dele se alimenta. Esse ir e vir ao texto literário, as pausas, os afluxos de ideias ocorrem dentro de um tempo marcado pela subjetividade do leitor. Então o período que o leitor passa diante de texto só pode ser determinado por ele mesmo. Jorge Furtado considera que “cada um de nós passa o tempo que quiser observando um quadro. Mesmo no teatro, o ator pode esperar que o público pare de rir de uma piada para dar seqüência ao texto. Mas um filme de 1 hora e 32 minutos é visto por qualquer espectador em 1 hora e 32 minutos”. (FURTADO, 2003). O mesmo ocorre com a televisão. Se quisermos assistir a um capítulo inteiro de uma novela, por exemplo, não poderemos determinar quanto tempo ficaremos diante da TV, esse período é determinado não pelo telespectador, mas sim pela emissora que decidirá o tempo de duração do episódio.

Além dessas três diferenças citadas e consideradas as mais relevantes por Furtado, ele ainda lembra muitas outras características que opõem o texto literário ao audiovisual, o caráter coletivo e democrático do cinema é uma delas. Vejamos:

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. O cinema é um trabalho coletivo, ao contrário do texto, quase sempre expressão de um indivíduo. A linguagem cinematográfica, ao contrário do texto, é intuitiva, ninguém precisa ser alfabetizado para entender um filme. Mas é importante lembrar que o cinema não é só literatura. Ele mistura fotografia, teatro, música, dança, pintura e literatura, criando a sua própria linguagem, que está em constante transformação, como qualquer linguagem. Muitos outros elementos, não presentes na literatura são

utilizados pela linguagem do cinema, como os movimentos de câmera, os enquadramentos, a música, a cor e a luz. Cabe ao roteirista agregar esses elementos ao filme de modo a ser fiel - ou não - ao espírito do texto (FURTADO, 2003).

Jorge Furtado parece compartilhar o pensamento de Robert Stam, para quem o diretor de cinema lida com recursos e limitações distintas daquelas com as quais se depara o escritor. É, neste sentido, que Robert Stam afirma:

O cineasta não é um artista desimpedido; encontra-se inserido em uma rede de contingências materiais, cercado pelo aparato babélico de técnicos, câmeras e luzes do happening que normalmente é uma filmagem. Se o poeta pode escrever seus poemas em guardanapos na prisão, o cineasta precisa de dinheiro, câmera e película. O autorismo foi ainda acusado de menosprezar a natureza coletiva da produção cinematográfica. Até mesmo um longa-metragem de baixo orçamento pode envolver uma equipe considerável trabalhando por um período prolongado. Um gênero como o musical exige uma intensa participação criativa de compositores, músicos, coreógrafos e decoradores no set. Salman Rushdie afirma, por exemplo, que nenhum escritor individual pode se apresentar como o verdadeiro autor do filme *O mágico de Oz*. (STAM, 2003, p. 109-110).

Ao lançar mão das questões éticas que norteiam a relação cinema e literatura, Furtado não nega que o cinema e depois a televisão substituíram a necessidade de ouvir e contar histórias que era suprida pela literatura. Contudo, ele discorda, com ênfase, da frase de Thomas Edison que diz: “estou trabalhando numa invenção extraordinária e em pouco tempo as crianças não precisarão ler nenhum livro”. Para Furtado, apesar de silenciosa e solitária, quem já experimentou a aventura de ler um romance e conheceu o prazer da leitura não desiste nunca de lançar-se nessa empreitada. Ao finalizar essa conferência a qual nos referimos aqui, o palestrante defende mais uma vez a transposição para o cinema e para a TV de obras literárias, mas adverte que por melhor que seja a adaptação, ela não substitui o deleite da leitura literária:

É importante lembrar, a favor da transposição da literatura para o cinema ou para a televisão, que todas as obras adaptadas aumentam em muito suas vendas. (...). O simples fato de incentivar a leitura justifica as adaptações. E já que o tema da Jornada é a inclusão, é preciso lembrar que somos o país de maior concentração de renda do mundo, o campeão planetário da desigualdade. E se temos sem-terras, sem-teto e sem-emprego, temos também milhões de sem-livros e de sem-cinema. A televisão, presente em quase todas as casas brasileiras, assume assim um papel fundamental de difusão cultural. É pena que seja tão raramente utilizada com qualidade. Os milhões de brasileiros, sem-livros e sem-cinema, merecem, pelo menos, uma

televisão melhor. Como afirma Jean-Claude Bernardet, é fundamental “entender a dramaturgia como um laboratório social porque é através dela que pesquisaremos e aprofundaremos as nossas relações com o social”. É na sua produção cultural que um povo se reconhece e, se reconhecendo, pode se transformar. Para terminar, quero deixar registrado, especialmente aos pais presentes, de que as narrativas audiovisuais, por melhores que sejam, não substituem a importância e o prazer da leitura. Só a leitura produz escritores e só a leitura produz bons cineastas. O cinema e a televisão criam imagens, a leitura cria imaginação. (FURTADO, 2003)

Jorge Furtado não acredita que uma mídia irá suplantar a outra, pois por melhores que sejam os textos audiovisuais, por mais que eles divulguem os textos literários, os textos adaptados não devem substituir a leitura do texto fonte.

Podemos procurar relações entre literatura e cinema como propusemos até aqui, mas também podemos buscar essa aproximação de forma invertida, destacando a influência do fazer cinematográfico sobre o literário, observando elementos fílmicos no tecido narrativo. Segundo José Carlos Avellar, em *O chão da palavra: cinema e literatura no Brasil*, o surgimento do cinema iluminou e revigorou a escrita literária: “(...) a ideia do cinema, tão logo se concretizou na tela, iluminou a literatura (não só a literatura, mas ela em especial). Renovou a escrita, estimulou a invenção de novas histórias e de novos modos de narrar (...)” (AVELLAR, 2007, p. 9). Ainda de acordo com esse estudioso, a própria Clarice Lispector, em depoimento dado à Revista *Filme e Cultura*, em 1972, reconhece a importância do diálogo do romance com o cinema como uma forma renovar o trabalho literário: “O romance tem que ser renovado, senão ele morrerá. Nesse aspecto tem sido das mais fecundas a influência do cinema” (LISPECTOR apud AVELLAR, 2007, p. 9).

É válido, então, percorrer o caminho inverso: a estética do cinema invadindo, aos poucos, a estética literária e com ela interagindo. Bazin, em “Por um cinema impuro”, assegura que a crítica, que muitas vezes considera a adaptação como um “quebra galho”, quando julga a influência inversa, a do cinema sobre a literatura, ela a considera autêntica e evidente. De acordo com Bazin,

Se a crítica deplora frequentemente os empréstimos que o cinema faz à literatura, a existência da influência inversa é geralmente tida tanto por legítima quanto por evidente. É quase um lugar comum afirmar que o romance contemporâneo, e particularmente o romance americano, sofreu a influência do cinema. (...). Sem dúvida, e como não poderia ser de outra maneira, os novos modos de percepção impostos pela tela, maneiras de ver como o primeiro plano, ou estruturas do relato, como a montagem, ajudaram o romancista a renovar seus acessórios técnicos (BAZIN, 1991, p. 88-89).

A relação e as possibilidades de interação entre o texto literário e o cinematográfico são muitas, não podemos negar a grande influência que o cinema tem sobre a literatura em termos estéticos e temáticos. Para Pellegrini, a literatura não está imune às diversas formas de produção tecnológica oferecidas pela nossa cultura e, em especial, pelo cinema. Segundo ela,

As profundas transformações efetivadas nos modos de produção e reprodução cultural, desde a invenção da fotografia e do cinema – que alteraram, antes de tudo, as maneiras pelas quais se olha e se percebe o mundo –, estão impressas no texto literário. Tratando-se do texto ficcional, é a observação das modificações nas noções de tempo, espaço, personagem e narrador, estruturantes básicos da forma narrativa que ajuda a entender um pouco melhor a qualidade e a espessura dessas modificações. (PELLEGRINI, 2003, p. 16)

Em *A hora da estrela*, podemos sentir a presença do cinema não só na técnica narrativa quando Clarice opta por uma linguagem fotográfica, o narrador diz que o livro “é feito sem palavras, é uma fotografia muda” (LISPECTOR, 1998a, p.17)². Macabéa é “fotografada” em vários momentos, são retratos opacos de uma vida pobre em que nada cintila. Mas encontramos também durante todo o texto outras pistas que aproximam a narrativa clariceana da linguagem cinematográfica.

Somos avisados na dedicatória de *A hora da estrela* que a história de Macabéa é uma “história em technicolor”, lembrando que *technicolor* refere-se exatamente a um processo de cinema em cores. Maria das Graças Andrade salienta que uma história em technicolor contrasta com a pobreza da protagonista dessa narrativa:

Afinal, como diz a “Dedicatória do Autor” em *A hora da estrela*, esta “é uma história em technicolor para ter algum luxo, por Deus, que eu também preciso” (HE, p. 22). O luxo parece ser aqui, ironicamente, fazer uma história muito colorida sobre a pobreza. Pintar com muitas cores a fome insípida de Macabéa, fome funda, fome maior, fome de amor nunca recebido (ANDRADE, 2007, p. 177).

O substantivo “explosão” que aparece diversas vezes no texto entre parênteses, anunciando algum acontecimento importante para Macabéa agrega uma sonoridade a mais ao texto. Essa “explosão”, introduzindo sonoridade à cena narrativa, se assemelha àquele som de suspense ou de euforia que nos chama a atenção para alguma imagem ao assistirmos a um filme

² A partir dessa, todas as citações de *A hora da estrela* serão indicadas com as iniciais HE e o número da página.

Outro aspecto dessa construção literária de Clarice que absorve elementos do cinema está no próprio título, *A hora da estrela*. Estrela pode significar o astro que brilha no céu, pode conotar destino, acaso, fado. Na narrativa temos ainda a estrela do logotipo do carro, Mercedes-Benz, que na cena final atropela e mata Macabéa. Mas a relação mais interessante que podemos destacar é a da metáfora de “estrela de cinema” a qual o texto de Clarice faz referência. O que Macabéa mais queria na vida era “ser artista de cinema. (...) Adoro as artistas. Sabe que Marilyn era toda cor-de-rosa?”. (HE, p. 53-54) Em outra passagem, o narrador fala que Macabéa se conectava com “o retrato de Greta Garbo quando moça. (...) Greta Garbo, pensava ela sem se explicar, essa mulher deve ser a mulher mais importante do mundo. Mas o que ela queria (...) era parecer com Marilyn”. (HE, p. 64) João Emanuel dos Santos Cunha, em *A tradução criativa: A hora da estrela: do livro ao filme*, esclarece que Marylin e Garbo são estrelas-arquétipos, símbolos do sistema estelar cinematográfico. Para ele, Macabéa queria ser Marilyn. “Marilyn era de carne – a carne que lhe faltava, ela que sempre quisera ser mais gorda, (...)” (CUNHA, 1993, p. 39). Macabéa parece se espelhar no seu oposto: sonha com a importância de Greta Garbo, com o corpo saliente de Marilyn, com o brilho “cor-de-rosa” das artistas. Para Maria Lucia Homem, a metáfora do cinema e o glamour que envolve essa arte, o brilho do *pop star* é um sonho que se opõe à dura e áspera miséria de Macabéa:

Cinema é uma rica metáfora para sua trajetória. Cinema e sua tela, cinema e seu enquadramento. Justamente aí reside a questão da nordestina excluída: falta-lhe a tela de cinema que a constituiria estrela; contudo, mais do que isso, falta-lhe a tela que dá enquadramento ao sujeito. (HOMEM, 2012, p. 136)

Clarice Lispector, em seu texto literário, traz ainda outras referências ao cinema ao arquitetar a trama narrativa de *A hora da estrela*, conforme podemos atestar:

Dava-se melhor com um irreal cotidiano, vivia em câmara leeeenta, lebre puuuuulando no aaaar sobre os ooooouteiros (...). (HE, p. 34)

E tinha um luxo além de uma vez por mês ir ao cinema (...). (HE, p. 36)

Uma coisa que tinha vontade de ser era toureiro. Uma vez fora ao cinema e estremeceu da cabeça aos pés quando vira a capa vermelha. (HE, p. 46)

Só vou ao cinema no dia que o chefe me paga. Eu escolho cinema poeira, sai mais barato. (HE, p. 53-54)

Macabéa gostava de filme de terror ou de musicais. (HE, p. 58)

Acho com alegria que ainda não chegou a hora de estrela de cinema de Macabéa morrer. (HE, p. 83)

A presença da literatura no cinema e do cinema na literatura revela que essas formas artísticas compõem uma intrincada e complexa relação. Para Avellar, a literatura e o cinema vivem em um diálogo contínuo cujo ponto de partida é difícil localizar. Há, segundo ele, um entrelaçamento em que,

Os filmes buscam nos livros temas e modos de narrar que os livros apanharam em filmes; em que os escritores apanham nos filmes o que os cineastas foram buscar nos livros; em que os filmes tiram da literatura o que ela tirou do cinema; em que os livros voltam aos filmes e os filmes aos livros numa conversa jamais interrompida (AVELLAR, 2007, p. 8).

Jorge Furtado considera que todas as artes traduzem a vida. Ele explica: “claro, é disso que se trata, no cinema, na literatura ou em qualquer forma de expressão: a arte de observar. Observar a vida e traduzi-la em obra, seguindo o conselho de Stravinsky: ‘arte requer comunhão’” (FURTADO, 2003). Este conselho de Stravinsky de que a arte requer comunhão com a vida remete-nos à observação que inspirou Rodrigo S. M., conforme ele mesmo declara, a narrar a história de Macabéa: “Como é que sei de tudo o que vai se seguir e que ainda o desconheço, já que nunca o vivi? É que numa rua do Rio de Janeiro peguei no ar de relance o sentimento de perdição no rosto de uma moça nordestina” (HE, p. 12). E acrescenta: “Sem falar que eu em menino me criei no nordeste. Também sei das coisas por estar vivendo. Quem vive sabe, mesmo sem saber que sabe” (HE, p. 12). Ainda em *A hora da estrela* encontramos Rodrigo S. M., refletindo sobre a escrita e a vida, conforme observou Maria das Graças Andrade: “Como Clarice dirá em *A hora da estrela*, por intermédio de seu narrador interposto, mais vale a vida que a reprodução dela: ‘(Quanto a escrever, mais vale um cachorro vivo)’ (HE, p. 51)” (ANDRADE, 2007, p. 146).

As trocas feitas pela literatura, o cinema e a televisão devem ser observadas a partir das relações entre as linguagens envolvidas, suas características próprias e como os significados são construídos em cada meio. A literatura, o cinema e a televisão são pertencentes a um mesmo sistema cultural amplo. Christian Metz afirma que “a arte das palavras e a arte das imagens se encontram no mesmo nível semiológico, são vizinhos no andar da ‘conotação’” (METZ, 2010, p. 99), estabelecem diversas relações com outras artes. Por isso, “a adaptação deve dialogar não só com o texto original, mas também com seu contexto, atualizando o livro, mesmo quando o objetivo é a identificação com os valores neles expressos” (XAVIER, 2003, p. 62). A diversidade de suportes oferecidos pela cultura da

tecnologia requer um leitor que não se limite somente a um único meio, mas que esteja aberto às várias mídias pelas quais a literatura pode circular e que compreenda o diálogo da literatura com outras artes.

1. 2 CONSIDERAÇÕES SOBRE A TEORIA DA ADAPTAÇÃO

Linda Hutcheon, em *Uma teoria da adaptação*, defende que as adaptações, de qualquer espécie, estão em todo lugar e são fomentadas atualmente pela variedade de mídias disponíveis. As adaptações estão “nas telas da televisão e do cinema, nos palcos do musical e do teatro dramático, na internet, nos romances e quadrinhos, nos fliperamas e também nos parques temáticos mais próximos de você” (HUTCHEON, 2011, p. 22). Considerando tal pressuposto, ela promove um questionamento sobre a prática de se classificar as adaptações como secundárias, como trabalhos derivados. Para a autora, a rotulação da obra adaptada como inferior ou cópia da original é derivada de uma concepção pejorativa sobre o próprio processo de adaptação, em que “qualquer adaptação está fadada a ser considerada menor e subsidiária, jamais tão boa quanto o ‘original’”. (HUTCHEON, 2011, p. 11) Contrariando tal visão, ela defende a adaptação como uma obra que se reporta a outra ou a outras obras. A adaptação é entendida aqui como um procedimento dinâmico que visa à releitura, à recriação de uma obra e que não se estabelece somente na relação entre cinema e literatura. As várias possibilidades de aproximação entre mídias diversas ligadas à poética pós-moderna são consideradas.

Para Hutcheon, assim como a tradução, a adaptação é uma forma de transcodificação de um sistema de comunicação para outro, é “uma transposição anunciada e extensiva de uma ou mais obras em particular”. Segundo ela:

Essa “transcodificação” pode envolver uma mudança de mídia (de um poema para um filme) ou gênero (de um épico para um romance), ou uma mudança de foco e, portanto, de contexto: recontar a mesma história de um ponto de vista diferente, por exemplo, pode criar uma interpretação visivelmente distinta. A transposição também pode significar uma mudança, em termos de ontologia, do real para o ficcional, do relato histórico ou biográfico para uma narrativa ou peça ficcionalizada. (HUTCHEON, 2011, p.29)

É interessante destacar que os trabalhos dessa estudiosa contribuem efetivamente para a discussão sobre a Adaptação, principalmente porque ela destaca as várias linguagens envolvidas nesse processo que se enriquecem mutuamente nesse diálogo. A arte, então, se forma e amadurece no contato com outras artes, e o ato de adaptar é fundamental nesse desenvolvimento dialógico da linguagem artística, pois, como acredita Hutcheon, adaptar “é (e sempre foi) central para a imaginação humana em todas as culturas. Nós não apenas contamos como também recontamos nossas histórias. E recontar quase sempre significa adaptar – ‘ajustar’ as histórias para que agradem ao seu novo público” (HUTCHEON, 2011, p. 10).

Robert Stam também amplia o conceito de adaptação e compreende a ação de adaptar como:

leitura, re-escrita, crítica, tradução, transmutação, metamorfose, recriação, transvocalização, ressuscitação, transfiguração, efetivação, transmodalização, significação, performance, dialogização, canibalização, reimaginação, encarnação ou ressurreição” (STAM, 2006, p.27).

Então, conforme Stam, a Teoria da Adaptação tem um amplo arquivo de termos e conceitos para dar conta da mutação de formas entre mídias, cada termo citado destacaria, assim, uma faceta da adaptação.

André Bazin (1991, p. 88) também defende a adaptação e afirma que ao considerarmos o hibridismo das artes, “cruzamentos fecundos” são possíveis. Assim, sendo o cinema uma arte recente deve aproveitar a contribuição da experiência das outras artes. Dessa forma, ele aponta perspectivas não só para a apropriação do texto literário pelo cinema como também sugere que ele busque recursos em outras linguagens.

O processo de adaptação pode ser tomado como um empreendimento artístico criativo. A adaptação é a tomada de posse do texto de outrem e rerepresentação a partir da sensibilidade, interesse e visão do adaptador. Assim, a adaptação pode criar ressignificações, de certa forma, distanciando-se até do texto adaptado por meio de uma “(re-)interpretação”, de uma “(re-)criação”. De acordo com Hutcheon, os adaptadores são primeiramente intérpretes e depois, criadores, a adaptação envolve então uma dinâmica dupla:

Qualquer que seja o motivo, a adaptação, do ponto de vista do adaptador, é um ato de apropriação ou recuperação, e isso sempre envolve um processo duplo de interpretação e criação de algo novo (HUTCHEON, 2011, p. 45).

Contudo, a crítica sobre as adaptações, tradicionalmente, tem se mostrado moralista, valendo-se de termos com relação ao cinema que sugerem que este teria prestado um desserviço à literatura. Segundo Robert Stam (2006), termos como “infidelidade”, “traição”,

“deformação”, “violação”, “abastardamento”, “vulgarização”, e “profanação” são comuns quando a crítica analisa adaptações literárias. O tom do discurso crítico aponta na maioria das vezes para o que se perdeu ou extraviou neste processo: “a retórica padrão comumente lança mão de um discurso elegíaco de perda, lamentando o que foi ‘perdido’ na transição do romance ao filme” (STAM, 2006, p. 20). Entendemos, então, que a Teoria da Adaptação é relevante para este trabalho, pois os estudiosos dessa corrente negam o *status*, erroneamente construído sobre as adaptações, de subalterno ao texto literário, recusam o critério de fidelidade e pensam a adaptação em termos de uma prática intertextual.

1.2.1 A INTERTEXTUALIDADE EM QUESTÃO

Analisar uma adaptação como tal, significa para Hutcheon, “tratá-la de acordo com o que Roland Barthes chamou em sua formulação, não de ‘obra’, mas de ‘texto’, uma ‘estereofonia’ plural de ecos, citações e referências” (BARTHES, 1977 apud HUTCHEON, 2011, p. 28). Tanto Robert Stam quanto Linda Hutcheon, valem-se da teoria da intertextualidade de Kristeva, da “transtextualidade” de Genette e do dialogismo de Bakhtin, teorias importantes para o pensamento sobre adaptação, pois indicam a interminável permutação de textualidades, ao invés da “fidelidade” de um texto posterior a um modelo anterior. Robert Stam e Linda Hutcheon para desenvolverem suas teorias sobre o processo de adaptação, retomam, então, a tão difundida e citada definição de intertextualidade de Julia Kristeva: “(...) todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade instala-se a de *intertextualidade*, e a linguagem poética lê-se pelo menos como dupla” (KRISTEVA, 2005, p. 68).

Em *Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation*, Robert Stam afirma que a intertextualidade nos ajuda a superar a aporia da “fidelidade”. Segundo ele, a adaptação, para o leitor que a reconhece enquanto tal, é um tipo de intertextualidade, é um processo dialógico contínuo, como teria dito Bakhtin, no qual relacionamos a obra já conhecida com aquela que se experiencia posteriormente. De acordo com Stam (2000), para evitarmos visões essencialistas, é necessário, então, enxergarmos a adaptação não como subordinada à obra de partida, mas sim entendê-la como uma nova obra, produto de outro ato criativo, com suas próprias especificidades. Ele propõe, então, que entendamos o processo de adaptação como uma forma de “dialogismo intertextual”. Tal conceito sugere que “todo texto forma uma intersecção com outras faces textuais. (...) dialogismo intertextual refere-se às infinitas

possibilidades geradas por toda prática discursiva de uma cultura (...)” (STAM, 2000, p. 64 – Tradução nossa).

Em conformidade com o pensamento de Stam, Linda Hutcheon também compreende a adaptação, a partir de sua recepção, como uma forma de intertextualidade e reconhece a importância das teorias pós-estruturalistas para a superação de conceitos como originalidade e exclusividade. Vejamos como se dá essa superação:

(...) a teorização semiótica e pós-estruturalista francesa da intertextualidade (e.g., por BARTHES, 1971, 1977, KRISTEVA, 1969/1986) foi importante por desafiar as noções pós-românticas de originalidade, exclusividade e autonomia. No lugar os textos são vistos como mosaicos de citações visíveis e invisíveis, sonoras e silenciosas; eles já foram todos escritos e lidos. Pode-se dizer o mesmo das adaptações, embora seja necessário acrescentar a ressalva de que elas também são reconhecidas como adaptações *de textos específicos*. Não raro, o público notará que a obra é uma adaptação de mais de um texto. (HUTCHEON, 2011, p. 45-46)

Tanto Robert Stam quanto Linda Hutcheon constroem suas obras considerando a intertextualidade como horizonte epistemológico. Eles enfocam a obra adaptada não como intrinsecamente ligada à original, mas como um elo na cadeia discursiva de enunciados que nos circundam. No caso de Stam, dá-se, então, a procura pelas formas de intertextualidade baseando-se em Gérard Genette e Julia Kristeva. Já Hutcheon se preocupa, como veremos mais à frente, com os modos de engajamento entre texto e leitor/espectador e, a partir do estudo das transferências entre um modo e outro. Para Robert Stam, o conceito de intertextualidade é valioso para a Teoria da Adaptação, pois autoriza relações com outros sistemas de representação:

A intertextualidade é mais ativa, pensando o artista como agente que dinamicamente orchestra textos e discursos preexistentes. (...) a intertextualidade não se limita a um único meio; ela autoriza relações dialógicas com outros meios e artes, tanto populares como eruditos (STAM, 2003, p. 227).

A compreensão da adaptação como um processo infinito de releituras, de referências intertextuais que geram outros textos, como “uma orquestração de discursos”, como “uma construção híbrida”, como uma “transformação e transmutação, sem nenhum ponto claro de

origem” (STAM, 2006, p. 34) desmistifica a possibilidade da originalidade e reconhece que a adaptação é resultado das infinitas leituras e diálogos que o texto literário pode gerar. Leyla Perrone-Moisés, em “Literatura Comparada, intertexto e antropofagia” também nega o mito da originalidade já que, para ela, “a originalidade nunca é mais que uma questão de arranjo novo” (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 99). Segundo a ensaísta, o objetivo dos estudos da intertextualidade deve ser o de examinar de que maneira é construído o novo texto, investigar “os processos de rapto”, de assimilação, e de integração de elementos alheios nesse processo criativo. As influências, neste contexto, “não se reduzem a um fenômeno simples de recepção passiva, mas são um confronto produtivo com o Outro, sem que se estabeleçam hierarquias valorativas em termos de anterioridade-posterioridade, originalidade-imitação” (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 94). Também para Carvalhal, todo texto é absorção e réplica a outros textos, “o que era entendido como relação de dependência, a dívida que um texto adquiria com seu antecessor, passa a ser compreendido como um procedimento natural e contínuo de reescrita de textos” (CARVALHAL, 1992, p.51).

Robert Stam, por fim, em outro trabalho, aponta para o caráter intertextual da arte que se constrói pela imitação, pelo diálogo com outras artes: “(...) o artista não imita a natureza, mas sim outros textos. Pinta-se, escreve-se ou faz-se filmes porque viu-se pinturas, leu-se romances, ou assistiu-se a filmes. A arte, neste sentido, não é uma janela para o mundo, mas um diálogo intertextual entre artistas” (STAM, 2008, p. 44).

Os estudos mais recentes da Literatura Comparada também negam, a partir do legado de Bakhtin, a ideia de originalidade, pois reconhece o texto como um “mosaico”, como uma construção polifônica. Em *Literatura Comparada*, Tania Franco Carvalhal traça um percurso histórico sobre a evolução que essa corrente sofreu, desde o seu surgimento até os dias atuais; além de buscar uma definição para ela, evidenciando assim, também o seu objetivo. A expressão Literatura Comparada pode ser entendida sob diversas formas. Na perspectiva de Tania Carvalhal, “designa uma forma de investigação literária que confronta duas ou mais literaturas” (CARVALHAL, 1992, p. 5). Contudo, o campo de atuação dessa corrente vem se ampliando e é o que Carvalhal nos apresenta no quarto capítulo, intitulado “Reforço Teórico”, do livro já citado.

Esse quarto capítulo de *Literatura Comparada* trata da evolução literária e do comparativismo baseada nas noções e concepções de Iuri Tynianov, a respeito da evolução literária, de Jan Mukarovsky sobre a função estética e de Mikhail Bakhtin sobre o dialogismo no discurso literário. Esses teóricos baseavam seus estudos, sobre a poética, na teoria linguística de Ferdinand de Saussure, dedicando-se em definir a língua poética versus a língua

prática, a função expressiva da linguagem por oposição à função comunicativa. Foi através do pensamento de Tynianov e de Bakhtin que Julia Kristeva chegou à noção de "intertextualidade", esse termo foi aplicado por ela em 1969, para eleger o processo de produtividade do texto literário. O processo intertextual não é uma simples recopilação de um texto já existente e sim a absorção e transformação do mesmo. Conforme Julia Kristeva, este processo passa a ser compreendido como um processo natural e contínuo de reescrita de textos. O comparatista, ao optar pela via da intertextualidade, abre um novo campo, propõe novas formas de atuação e admite que o processo de escrita é “resultante também do processo de leitura de um *corpus* anterior. O texto, portanto, é absorção e réplica a outro texto (ou vários outros)” (CARVALHAL, 1992, p. 50).

Os comparativistas não tradicionais trazem para seu campo de estudo as relações entre a literatura e outras artes. Tais estudiosos, assim como os teóricos da Adaptação, não interessam por simplesmente identificar relações entre textos, mas sim por entender os procedimentos que os caracterizam e os motivos que geram essas relações. Sendo assim,

O comparativista não se ocuparia a constatar que um texto resgata outro texto anterior, apropriando se dele de alguma forma (...), mas examinaria essas formas, caracterizando os procedimentos efetuados. Vai ainda mais além, ao perguntar por que determinado texto (ou vários) são resgatados em dado momento por outra obra. Quais as razões que levaram o autor do texto mais recente a reler textos anteriores? Se autor decidiu reescrevê-los, copiá-los, enfim, relançá-los no seu tempo, que novo sentido lhes atribui com esse deslocamento? (CARVALHAL, 1992, p. 52)

Os questionamentos que, segundo Tania Carvalhal, deve fazer o comparativista, diante de seu objeto de análise, são os mesmos que norteiam nossa pesquisa. De certa forma, nosso estudo também é comparativista, uma vez que analisamos, “comparamos”, um texto literário com outros dois formatos textuais. Segundo Bassnett (2003), durante muito tempo os Estudos de Tradução eram considerados como componentes da Literatura Comparada desde os tempos em que o próprio termo Literatura Comparada ainda não tinha uma definição definitiva e satisfatória, ou seja, o início do século XIX. Também não nos interessa meramente identificar a relação entre esses textos, mas saber o que motivou, como se dá e o que caracteriza essa relação.

1.2.2 O MITO DA FIDELIDADE

Como temos visto, o processo de adaptação se caracteriza por um diálogo intertextual com o texto primeiro e resulta numa releitura que explora a capacidade de recriação do adaptador. Sendo assim, tal processo nada tem a ver com fidelidade. A proximidade ou precisão no que se refere ao texto adaptado não deve ser foco de julgamento nessa transcodificação. As adaptações são trabalhos autônomos, tem aura própria, tem sua “própria presença no tempo e espaço, uma existência única no local onde ocorre” (BENJAMIM, apud HUTCHEON, 2011, p. 27).

Para os teóricos da adaptação, o produto dessa releitura “é uma derivação que não é derivativa, uma segunda obra que não é secundária” (HUTCHEON, 2011, p. 30). E na análise da adaptação está em jogo a observação de uma produção artística fundamentada na criatividade e em elementos estéticos requeridos para sua construção, e não a apreciação sobre se ela orbita em torno do texto original ou se ela faz-se fiel à intenção do artista primeiro. Por isso, “talvez devêssemos pensar o fracasso de certas adaptações não em termos de fidelidade a um texto anterior, mas de falta de criatividade e habilidade para tornar o texto adaptado algo que pertence ao seu adaptador e que é, portanto, autônomo” (HUTCHEON, 2011, p. 45).

José Carlos Avellar, estudioso do cinema e, mais especificamente, do cinema oriundo da literatura, também aponta o problema da hierarquização entre a literatura e o cinema, que se fundamenta na exigência de que a adaptação estabeleça uma relação de fidelidade à obra literária originária, uma operação, segundo Avellar, impossível. Ele esclarece:

A relação dinâmica que existe entre livros e filmes quase nem se percebe se estabelecemos uma hierarquia entre as formas de expressão e a partir daí examinamos uma possível fidelidade de tradução: uma perfeita obediência aos fatos narrados ou uma invenção de soluções visuais equivalentes aos recursos estilísticos do texto. O que tem levado o cinema à literatura não é a impressão de que é possível apanhar uma certa coisa que está no livro – uma história, um diálogo, uma cena – e inseri-la num filme, mas, ao contrário, uma quase certeza de que tal operação é impossível. A relação se dá como a dos cantadores do Nordeste onde cada poeta estimula o outro a inventar-se livremente, a improvisar, a fazer exatamente o que acha que deve fazer (AVELLAR, 2007, p. 124).

O discurso da hierarquização e da fidelidade se acentua quando se trata de adaptações para a TV, pois normalmente se acredita que a obra literária é sempre melhor que um programa televisivo. Julga-se comumente que a TV cria apenas produtos de baixa qualidade, de apelo popular, enquanto a literatura teria um público mais seletivo e exigente. Neste cenário, quanto mais fiel ao texto literário, mais bem avaliada seria a adaptação na TV. Hélio Guimarães acredita que neste tipo de avaliação está subsumido que há uma interpretação

“correta” e “única” para o texto literário, cabendo ao adaptador encontrá-la e levá-la ao novo campo de produção. Essa concepção, segundo o estudioso, “nega a própria natureza do texto literário, que é a de suscitar interpretações diversas e ganhar novos sentidos com o passar do tempo e a mudança das circunstâncias” (GUIMARÃES, 2003, p. 94).

A adaptação é autônoma e, para tanto, requer invenção, mas obviamente, para o produtor, o intertexto estará sempre subtendido, muito embora as referências intertextuais possam ou não ser percebidas pelo seu receptor. Também para Stam (2006), ao avaliarmos a qualidade de uma adaptação, critérios outros estarão em evidência que não a “fidelidade”. Para ele, “o problema que importa para os estudos da adaptação é que princípio guia o processo de seleção ou ‘triagem’ quando um romance está sendo adaptado? Qual é o ‘sentido’ dessas alterações?” (STAM, 2006, p. 41). Consideramos essas indagações bastante importantes para essa pesquisa e elas nos nortearão quando, mais à frente, formos analisar as adaptações do texto literário *A hora da estrela*. Embora Stam seja peremptório quanto ao fato de que a fidelidade não deve ser o critério para qualificar as adaptações, ele não abdica de novas proposições:

Ao adotarmos uma abordagem ampla, intertextual, em oposição à uma abordagem que faz julgamentos baseados em suposições sobre a putativa superioridade da literatura, nós não abandonamos todas as noções de julgamento e avaliação. Mas nossa discussão será menos moralista, menos comprometida com hierarquias não admitidas não abandonamos com isso as noções de julgamento e avaliação. Nós ainda podemos falar em adaptações bem feitas ou mal feitas, mas desta vez orientados não por noções rudimentares de “fidelidade” mas sim, pela atenção à “transferência de energia criativa”, ou às respostas dialógicas específicas, a “leituras” e “críticas” e “interpretações” e “re-elaboração” do romance original, em análises que sempre levam em consideração a lacuna entre meios e materiais de expressão bem diferentes (STAM, 2006, p. 51).

Nesse sentido, Stam justifica seu método de abordagem das adaptações ao afirmar que são inevitáveis problemas (lacunas e transformações) na passagem para mídias e materiais de expressão muito diferentes, e explica que essas mídias diversas pelas quais podem se apresentar as adaptações do texto primeiro já negariam a possibilidade de uma “fidelidade literal”. Segundo o autor:

A mudança de uma mídia unimodal, unicamente verbal como um romance, a qual “tem somente palavras para jogar com”, para uma mídia multimodal como um filme, que pode jogar não somente com palavras (escritas e faladas), mas também com performance teatral, música, efeitos especiais e imagens fotográficas em movimento explica a improbabilidade – e, eu sugeriria, até a indesejabilidade – de fidelidade literal (STAM, 2000, p. 56 – tradução nossa).

Dessa forma, para este estudioso, adotar um critério de fidelidade é ignorar a diferença entre os meios que se individualizam até mesmo por seus processos de produção. Para Randal Johnson (2003), a questão da fidelidade é também um falso problema, pois, ao admiti-la, negaríamos a dinâmica de produção cultural de cada meio, um romancista e um cineasta têm a disposição recursos de expressão diferentes que podem ser manipulados de diversas maneiras. Nessa perspectiva, Johnson também acredita que “uma obra artística (...) tem de ser julgada em relação aos valores do campo no qual se insere e não em relação aos valores de outros campos” (JOHNSON, 2003, p. 44).

O olhar do escritor é diferente, por exemplo, do olhar do cineasta que vai imprimir no texto sua interpretação e vai adequá-lo, claro, às exigências do meio, isso porque, como diria Pellegrini, “não existe uma objetivação completa, pois a câmera não é neutra, há sempre alguém por trás dela que seleciona, recorta e combina, extraindo uma nova síntese do material que o mundo visível oferece” (PELLEGRINI, 2003, p. 27). A adaptação é, então, uma ação criativa, na qual uma obra primeira é visitada e reinterpretada através de novas lentes e discursos. E, nesse processo de reinterpretação, o adaptador faz escolhas que nem sempre coincidem com a do texto tido como fonte. Conforme afirma Plaza:

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 (PLAZA, 2003, p. 01).

Para os estudiosos da Tradução, a fidelidade é também impossível de alcançar. Segundo Bassent, é justamente essa impossibilidade que confere maior importância ao papel criativo do tradutor e reconhecimento do seu trabalho:

Destacam-se três estratégias centrais a muitas das teorias da tradução desenvolvidas por escritores não-europeus: uma redefinição da terminologia da fidelidade e da equivalência, uma importância de dar maior visibilidade ao tradutor e uma transferência da ênfase para a tradução como um ato de reescrita criativa. O tradutor é visto como um libertador, alguém que liberta o texto dos signos fixos da sua forma original, acabando com a subordinação ao texto de partida, mas procurando visivelmente fazer a ponte entre o autor e o texto originais e os possíveis leitores da língua de chegada. Esta perspectiva assim revista enfatiza a criatividade da tradução, reconhecendo-lhe uma relação mais harmoniosa do que a de modelos anteriores que descreviam o tradutor através de imagens violentas de “apropriação”, “penetração” ou “posse”. (BASSNETT, 2003, p. 10)

Vladimir Nabokov, em “Aprendendo a ser um verdadeiro leitor”, afirma que “se começamos a leitura com uma ideia preestabelecida então começamos pela extremidade errada e nos afastamos, cada vez mais, do livro, antes mesmo de entendê-lo” (NABOKOV, 1981, p. 99). Tal afirmação pode ser estendida também para a leitura de adaptações e, ainda, nos remete à ideia Linda Hutcheon que as adaptações são “assombradas” pelo texto adaptado. Para a autora, “se conhecemos esse texto anterior, sentimos constantemente sua presença pairando sobre aquele que estamos experienciando diretamente” (HUTCHEON, 2011, p. 27). É comum seguirmos esse caminho (voltar ao texto fonte), quando apreciamos uma obra adaptada. O problema é que muitas vezes essa trajetória é baseada no parâmetro da fidelidade. Se assistimos a um filme adaptado e o julgamos fraco por este não ser fiel ao texto literário servido como fonte, ignoramos o fato que a adaptação de um romance opera transformações exigidas pelos protocolos desse novo meio no qual a narrativa agora se apresenta, no caso, o cinema. Stam, numa linguagem, como ele mesmo classifica, deleuziana, afirma, então, que “as adaptações redistribuem energias, provocam fluxos e deslocamentos; a energia linguística do texto literário se transforma em energia áudio-visual-cinética-performática da adaptação” (STAM, 2006, p. 50). O cineasta mantém ou altera aspectos baseando-se na mídia disponível e também através de seus “filtros” ideológicos e discursivos.

Hutcheon em concordância com Stam assegura que “a transposição para outra mídia, ou até mesmo o deslocamento dentro de uma mesma, sempre significa mudança ou, na linguagem das novas mídias, ‘reformatação’. E sempre haverá perdas e ganhos” (STAM *apud* HUTCHEON, 2011, p. 40). Se há perdas e ganhos, a adaptação não é nem poderia ser uma cópia fiel do texto primeiro. É, dessa forma, que o gênio criativo daquele que adapta pode realizar sua releitura, uma vez que “as histórias não são imutáveis; pelo contrário, elas também evoluem por meio da adaptação ao longo dos anos” (HUTCHEON, 2011, p. 58).

1.2.3 A ADAPTAÇÃO COMO UM PROCESSO

Em *Uma teoria da adaptação*, Linda Hutcheon também vai defender a adaptação não só como produto formal, mas também como um processo de criação e recepção. Ela não considera “acidental”, o uso da palavra *adaptação* para se referir tanto ao produto quanto ao processo. A adaptação enquanto produto significa entendê-la como uma releitura anunciada de outra obra anterior; enquanto processo de criação, a adaptação é um ato interpretativo e criativo que envolve aproximação e apropriação; e, por fim, a partir da perspectiva da

recepção, a adaptação é caracterizada pela relação intertextual com a obra adaptada, “nós experienciamos as adaptações (*enquanto adaptações*) como palimpsestos por meio da lembrança de outras obras que ressoam através da repetição com variação” (HUTCHEON, 2013, p. 30).

Essa dupla visão da adaptação como um produto e como processo possibilita abordar mais amplamente tal fenômeno, de modo a incluir nessa teoria os modos de engajamento entre as obras e o público espectador. Hutcheon define então três modos possíveis de estabelecer essa relação: contar, mostrar e interagir, como veremos a seguir:

No modo contar – na literatura narrativa – por exemplo nosso engajamento começa no campo da imaginação, que é simultaneamente controlado pelas palavras selecionadas, que conduzem o texto, e liberado dos limites impostos do auditivo e visual. [...] Mas com a travessia para o modo mostrar, como em filmes e adaptações teatrais, (...) passamos da imaginação para o domínio da percepção direta, com sua mistura tanto de detalhe quanto de foco mais amplo. (...). Interagir com uma história é diferente de ver ou escutar – e não somente por causa do tipo de imersão mais direta que esse modo permite (HUTCHEON, 2011, p. 48-49).

Compreender os modos de engajamento do espectador (ou leitor) com a história é, segundo Hutcheon, entender as características específicas de cada mídia e as possibilidades narrativas que elas oferecem. Notar a passagem entre esses modos – o contar para o mostrar, o mostrar para o contar, o contar para o interagir – é, dessa maneira, entender o processo e o produto da adaptação. O pensamento desenvolvido por essa autora sobre adaptação nos interessa inclusive por abarcar a passagem não só do texto literário para o cinema, como também para a TV, para o teatro, para a música, para o poema e, até mesmo, para jogos eletrônicos. A transformação, por exemplo, do modo contar para o mostrar não se refere unicamente às adaptações fílmicas, mas pode se referir também às adaptações teatrais e performáticas de uma maneira geral.

Considerando esses modos de engajamento que caracterizam o processo de adaptação segundo Linda Hutcheon, fica claro que essa autora não opõe Tradução à Adaptação. Para ela, a adaptação, assim como a tradução é uma forma de transpor uma história de um sistema de

comunicação para outro. Os dois processos, segundo a autora, são “revisões declaradas e extensivas” de uma obra anterior, “assim como não há tradução literal, não pode haver uma adaptação literal” (HUTCHEON, 2011, p. 39). Lefevere, estudioso da teoria da Tradução, define-a como uma reescritura, que subverte a importância do texto original em favor da cultura de chegada e percebe que essa dita reescritura é um fenômeno da cultura de uma época:

A Tradução é, certamente, uma reescritura de um texto original. Toda reescritura, qualquer que seja sua intenção, reflete uma certa ideologia e uma poética e, como tal, manipula a literatura para que ela funcione dentro de uma sociedade determinada e de uma forma determinada(...). Reescrituras podem introduzir novos conceitos, novos gêneros, novos artifícios e a história da tradução é também da inovação literária, do poder formador de uma cultura sobre a outra (LEFEVERE, 2007, p. 12).

Assim sendo, os teóricos, quer da Tradução quer da Adaptação, veem a transcodificação de um texto para outra linguagem não como um processo que estabelece uma relação fixa e de cópia com a obra primeira. Nessas teorias, o tradutor ou o adaptador, como pretendemos mostrar no último capítulo, tem importância semelhante à dos escritores, pois a partir das “releituras” e “transcodificações”, a obra literária poderá obter um alcance mais amplo e uma sobrevivência mais longa.

Robert Stam ao trazer à tona o termo *transcodificar*, também assinala que “o filme enquanto ‘cópia’ (...) pode ser o ‘original’ para ‘cópias’ subsequentes” (STAM, 2006, p. 22), criando um fio ininterrupto de produções intertextuais. O corpus dessa pesquisa é um exemplo de que a produção artística “sempre mistura as palavras do próprio artista com as de outrem” (STAM, 2006, p.23). O filme, *A hora da estrela*, de Suzana Amaral, é, como sabemos, uma adaptação do livro homônimo de Clarice Lispector. Essa adaptação pode ter contribuído para outras releituras do mesmo texto fonte, como é o caso do programa, exibido pela rede Globo, *Cena Aberta – A hora da estrela*. A fonte, neste último caso, certamente não foi só o texto literário. O filme pode ter favorecido, a partir das impressões da diretora e por meio das escolhas ali computadas, o surgimento de maneiras diferentes de ver e interpretar a obra primeira. Portanto, o constructo artístico é proveniente de um ato intertextual, e as adaptações também podem se configurar como um farol para outras adaptações subsequentes.

Em suma, toda essa contribuição trazida pelos estudiosos da Teoria da Adaptação será de grande valia nessa pesquisa. Isto porque entendemos as obras de Suzana Amaral e de Jorge Furtado, adaptações de *A hora da estrela*, de Clarice Lispector, como produtos autônomos

pelo processo criativo, pelo vigor artístico, pelo diálogo intertextual e profícuo com o livro fonte e pela pertinência estética que possuem. Comprendemos também que o filme e o programa de TV, que estudamos nessa dissertação, estabelecem diálogo com a sua própria época e com as mídias pelas quais se apresentam ao público, o que não permite, como mostramos, uma fidelidade ao texto primeiro.

Com essas adaptações – o filme homônimo de 1985 e o programa *Cena Aberta – A hora da estrela*, de 2003 –, Suzana Amaral e Jorge Furtado dão fôlego e enriquecem o debate sobre adaptação, a partir do momento, como diria Stam, que aceitam o desafio de transcodificar e reimaginar a arte. Por fim, acreditamos que a força do texto literário, neste caso, o de Clarice Lispector, favorece o processo contínuo de novas leituras e, neste contexto, as adaptações, através de seus procedimentos artísticos, contribuem para o estabelecimento de novas formas de apreensão de uma obra.

2. O PROJETO FINAL DE CLARICE LISPECTOR: A HORA DO SOCIAL NA SUA ESCRITA DERRADEIRA

“Você há de me perguntar porque tomo conta do mundo. É que eu nasci incumbida”.

Clarice Lispector

Neste segundo capítulo, nossa intenção é mostrar que, ao contrário do que se fez crer em muitos estudos sobre a obra clariceana, o aspecto social não foi por ela desprezado. Sempre houve em Clarice Lispector um nítido interesse pelo Homem e sua condição social. Contudo mostraremos aqui que é em sua escrita final, principalmente em *A hora da estrela*, que esse olhar para o outro, para a pobreza deste “mundo-cão”, que ela descobriu com olhar de “criança boba”, será levado ao seu grau máximo. A ideia também é mostrar que a pobreza não era uma realidade distante da escritora. Como ela mesma afirma antes de lançar o livro em questão, ter vivido uma infância pobre no Nordeste possibilitou que ela buscasse em seu próprio passado elementos para a composição de *Macabéa*. Por fim, trataremos sobre a pobreza em *A hora da estrela* não apenas como uma escolha temática, mas também como uma condição de escrita, como um estilo de composição.

2.1 O FATO SOCIAL NA TRAJETÓRIA DE CLARICE LISPECTOR

Clarice Lispector inicia sua trajetória, em 1943, com *Perto do coração selvagem*, e a conclui com *A hora da estrela*, em 1977. Sua obra, considerada intimista, preocupada não com os fatos, mas com a repercussão deles, apresenta um término inesperado ao tematizar a

pobreza, os nordestinos, que imigram para *uma cidade toda feita contra eles*. Seria a miséria social o porto de chegada de Clarice? Na verdade, muito antes de sua morte, Clarice Lispector publicou no *Jornal do Brasil* um fragmento intitulado “Em busca do outro”, no qual declara: “meu caminho não sou eu, é outro, é os outros. Quando eu puder sentir plenamente o outro estarei salva e pensarei: eis o meu porto de chegada” (LISPECTOR, 1999a, p. 119). Na crônica “Mineirinho”, publicada em *A legião estrangeira* em 1964, ao escrever sobre o fuzilamento de um famoso bandido da década de sessenta no Rio de Janeiro, Clarice Lispector também descreve um movimento ímpar de alteridade: a narradora afirma sentir em si os tiros que foram destinados a outrem:

Esta é a lei. Mas há alguma coisa que, se me faz ouvir o primeiro e o segundo tiro com um alívio de segurança, no terceiro me deixa alerta, no quarto desassossegada, o quinto e o sexto me cobrem de vergonha, o sétimo e o oitavo eu ouço com o coração batendo de horror, no nono e no décimo minha boca está trêmula, no décimo primeiro digo em espanto o nome de Deus, no décimo segundo chamo meu irmão. **O décimo terceiro tiro me assassina — porque eu sou o outro. Porque eu quero ser o outro** (LISPECTOR, 1964, p. 253 – grifo nosso).

Esse desejo de ser o outro, de reconhecer em si o outro parece perpassar o fazer literário de Clarice Lispector. Em *A hora da estrela*, o narrador também confessa: “É paixão minha ser o outro. No caso a outra. Estremeço esqualido igual a ela” (HE, p. 29). E o movimento em *A hora da estrela* é sempre este: em direção ao outro. Durante todo o texto nós leitores e o próprio narrador cambiamos em um “eu não sou Macabéa” e em um “poderia ter nascido ela”, como afirma Hélène Cixous, em *A hora de Clarice Lispector*: “a narrativa tem como tema o reconhecimento da diferença do outro, porém, constantemente, levanta a questão da possibilidade de ser o outro” (CIXOUS, 1999, p. 205). Ana Aparecida de Souza, em *O humanismo em Clarice Lispector: um estudo do ser social em A hora da estrela*, também acredita que a história de Macabéa pode ser a história de Clarice Lispector ou a história de cada um de nós:

A obra não apenas expõe, de forma contundente e dramática, a condição social de uma das tantas nordestinas pobres que “andam por aí aos montes”. Mais do que isso, *A hora da estrela*, a julgar pelo estado de emergência em que é tecida, e pela forma como atinge a natureza social do homem, pode ser a história da própria autora e de todos nós, a história do homem em um mundo que o barbariza e o expõe a situações de miséria. Por isso, é uma história que “acontece em estado de emergência e de calamidade pública” (SOUZA, 2006, p. 30).

Uma preocupação com o outro, com o Homem e sua condição social aparece, então, de maneira “exterior e explícita” nesse último livro publicado em vida. Entendemos *A hora da estrela* como um ponto em que Clarice propõe novos caminhos para seu fazer literário, a partir do momento em que a pobreza de Macabéa e a temática social protagonizam um dos enredos dessa obra.

Clarice Lispector, em “As três experiências”, elenca as três coisas para as quais nasceu: “Nasci para amar os outros, nasci para escrever, e nasci para criar meus filhos” (LISPECTOR, 1999a, p. 101). Ainda no mesmo texto, ela declara que amar os outros é a única salvação individual possível. Em *A hora da estrela*, esse amor pelo outro amadurece e se expande, ela escreve esse último livro para dar vida e visibilidade ao outro, escreve para evidenciar que a escrita sempre foi o seu modo de fazer algo pelo outro, escreve talvez para mostrar que o fato social sempre lhe foi caro. Rodrigo S. M. (ou Clarice Lispector) criou Macabéa para amá-la, amá-la na sua insignificância, nas suas particularidades, amá-la como ninguém mais soube amar. Como a própria escritora declarou: “escrevo porque o que eu faria dessa onda de amor que às vezes existe em mim? Escrevo por amor? Escrevo... e o que mais poderia fazer, se não escrevesse?” (LISPECTOR, 1975, p. 64)

Apesar de, em entrevista a Júlio Lerner, Clarice ter confessado que seu trabalho não alterava em nada a ordem das coisas, (“escrevo sem a esperança de que o que eu escrevo altere qualquer coisa... Não altera em nada” (LERNER, 2007, p. 25)), sua escrita em *A hora da estrela* se faz em forma de um “grito puro” e em caráter de urgência como se ela quisesse, em seu tecer literário, pedir ao seu leitor que não ignore a pobreza que nos cerca e que muitas vezes também nos habita. Vejamos: “cuidai dela porque meu poder é só de mostrá-la para que vós a reconheçais na rua, andando de leve por causa da esvoaçada magreza” (HE, p. 19). Vista desse modo, a história de Macabéa poderia, mesmo não sendo intenção declarada de Clarice, ter o papel de alargar a consciência de seus leitores diante da miséria humana caracterizada pela condição social da protagonista. A literatura, nesse caso, como observa Sérgio Antônio Silva, “tocará os corações dos homens, fará com que eles se calem e ouçam os gritos dos pobres” (SILVA, 2005, p. 41).

Em crônica intitulada “O que eu queria ter sido” publicada no *Jornal do Brasil* em 2 de novembro de 1968, Clarice Lispector recorda sua infância no Recife e anuncia qual seria sua tarefa na vida: “defender os direitos dos outros”. No entanto, julga não ter cumprido essa missão:

Em Recife onde morei até doze anos de idade, havia muitas vezes nas ruas um aglomerado de pessoas diante das quais alguém discursava

ardorosamente sobre a tragédia social. E lembro-me de como eu vibrava e de como eu me prometia que um dia esta seria a minha tarefa: a de defender os direitos dos outros.

No entanto o que terminei sendo, e tão cedo? Terminei sendo uma pessoa que procura o que profundamente se sente e usa a palavra que o exprima. É pouco, muito pouco (LISPECTOR, 1999a, p. 150).

Clarice Lispector, apesar de considerar “pouco, muito pouco”, deixa claro que sua atuação no mundo é com as palavras. Ela escreve demonstrando compaixão pelos seus personagens antes mesmo de escrever as parcas aventuras de Macabéa. Em *Visão do esplendor*, de 1975, encontramos um pequeno texto intitulado “Tudo o que vive” no qual a autora, em tom piedoso, revela: “Morro de pena de meus personagens. Se eu pudesse, ah se eu pudesse, como facilitaria a vida, como lhes daria mais amor. Mas nada posso fazer senão lhes dar esperança e leves empurrões para frente” (LISPECTOR, 1975, p.155). Esse trecho, além da piedade por seus personagens, revela também certa impotência da escritora diante dos problemas humanos, “se eu pudesse” afirma Clarice. Ela acrescenta: “São filhos meus e no entanto abaixo a cabeça às suas dores. Por isso adio tanto em escrever um livro. Já sei como vou ser torturada e castigada. (...). Mas nada posso fazer, tudo que vive sofre” (LISPECTOR, 1975, p.155). Apesar de, nas primeiras páginas de *A hora da estrela*, Rodrigo S. M. dizer possuir o direito de não ter piedade em relação à protagonista, ele, posteriormente, parece refletir um posicionamento próprio de Clarice Lispector: a vontade de “soprar vida” em seus personagens. O narrador sucumbe, então, frente à fragilidade de Macabéa e assim declara: “Ah pudesse eu pegar Macabéa, dar-lhe um bom banho, um prato de sopa quente, um beijo na testa enquanto a cobria com um cobertor. E fazer que (...) encontrasse o grande luxo de viver” (HE, p. 59).

Percebemos, nestes trechos de *Visão do esplendor* e de *A hora da estrela*, sentimentos de culpa, de piedade e, por fim, de impotência do narrador frente aos sofrimentos dos personagens. Claire Varin, em “*A hora da estrela* (1977): o cântico dos cânticos”, destaca alguns textos clariceanos, nos quais o narrador confessa não poder salvar suas personagens:

Rodrigo implora que o perdoem por ter traído Macabéa, conduzindo-a à morte (...). A narradora de *A mulher que matou os peixes* conclui sua história solicitando o perdão de seus jovens leitores por ter deixado morrer de fome seus peixes vermelhos: “Eu peço muito que vocês me desculpem. De agora em diante nunca mais ficarei distraída”. “Vocês me perdoam?” Personagens ou peixes, pouco importa: é o poder mágico do Verbo em causa. Pela confissão de impotência de Rodrigo S. M., que “jura” não conseguir fazer nada por seu personagem, Lispector alivia sua culpa de manipuladora de palavras. A narradora de “Os desastres de Sofia” acreditava, em criança, que tudo que se inventa é mentira. Ângela pretende ver em si uma charlatã mesmo que afirme não mentir. Sente-se “culpada por tudo” e cobiça o

repouso do espírito: por piedade, me deixem viver! Eu peço pouco, é quase nada mas é um tudo! Paz, paz, paz” (SV, 127)³. (VARIN, 2002, p. 173-174)

Clarice discute, então, nesses textos, certa culpabilidade do escritor que acredita não poder fazer nada por seus personagens. É, nessa perspectiva, que Nádia Gotlib pensa *A hora da estrela* também como uma obra que discute o papel do intelectual diante das mazelas humanas, intelectual este que se depara com o outro, tão igual e tão dessemelhante a si próprio, mas que não é capaz de dissolver seu sofrimento, o que revela, então, esse sentimento de impotência do escritor, sobre o qual falávamos. Para Gotlib:

O romance focaliza numa última instância o poder do escritor ou do intelectual, que se “ocupa” do pobre, traduzindo-lhes os sonhos, mas não lhe sendo possível concretizar tais sonhos na prática. Ou seja, o romance questiona e desmistifica o poder do intelectual que, tanto por pieguice humilde quanto por ávida prepotência competente, se alimenta do seu objeto de estudo, sem conseguir que este se torne sujeito da sua história (GOTLIB, 2011, p. 585-586).

Em *Água Viva* também identificamos essa posição conflitante do narrador perante a personagem. Há uma preocupação com aqueles que “morrem de fome” e uma indagação quanto ao papel do artista diante dessa realidade, quanto à sua responsabilidade perante o outro que sofre, que talvez seja, apenas, o de continuar a produzir sua arte:

Mas há os que morrem de fome e eu nada posso senão nascer. Minha lengalenga é: que posso fazer por eles? Minha resposta é: pintar um afresco em *adaggio*. Poderia sofrer a fome dos outros em silêncio mas uma voz de contralto me faz cantar – canto fosco e negro. É minha mensagem de pessoa só (LISPECTOR, 1998b, p. 43).

Um olhar inquietante e, às vezes, impotente para as questões humanas, um chamar a atenção do leitor para ver o outro e enxergá-lo em si mesmo, “porque todos nós somos um e quem não tem pobreza de dinheiro tem pobreza de espírito ou saudade por lhe faltar coisa mais preciosa que ouro (...)” (HE, p. 12), é algo que se encontra presente na obra de Clarice Lispector e que toma dimensões maiores em *A hora da estrela*. Apesar de a crítica sobre a obra clariceana destacar os elementos metafísicos em detrimento dos aspectos sociais, Neiva Pitta Kadota, em *A tessitura dissimulada: o social em Clarice Lispector*, afirma que o conjunto da obra dessa escritora apresenta “coágulos submersos de inquietações sociais que vislumbramos percorrer intercelularmente o seu fazer ficcional” (KADOTA, 1997, p. 21).

³ SV – Abreviação que Claire Varin usa para *Um sopro de vida: pulsações*, publicado postumamente em 1978.

O social sempre foi tema caro a Clarice Lispector desde sua infância no Recife, conforme ela mesma declara em “Literatura e Justiça”: “Desde que me conheço o fato social teve em mim importância maior do que qualquer outro: em Recife os mocambos foram a primeira verdade para mim. Muito antes de sentir ‘arte’, senti a beleza profunda da luta” (LISPECTOR, 1999b, p. 29). No entanto, seus estudiosos pouco ressaltaram este aspecto sempre esquecido ou marginalizado. Segundo Kadota, a crítica erra ao julgar que o projeto literário de Clarice se mantém afastado das questões sociais de sua época ou desarticulado com o real:

Observa-se que o olhar voltado para obra não rastreou adequadamente a trilha inusitada de Clarice, em um território de pluriinterações e plurissignificações, entretecido com seus próprios fios que simultaneamente se negam e se afirmam em constantes paradoxos para produzir novos sentidos. Essa capacidade de exprimir o inusitado, por não ter sido apreendida em toda sua complexidade, deu origem, nos parece, a uma análise redutora e superficial. Uma leitura que, evidentemente, anula-se como exame textual de uma obra estética quando, confirmando, nossas suposições, depara-se, entre outras com afirmações de que em sua obra há um “desligamento do contexto social” ou de que na escritura de Clarice há uma “desarticulação com a realidade”, como se a obra devesse enclausurar-se dentro de um processo mimético. (KADOTA, 1997, p. 33)

Paulo Germano Barroso de Albuquerque (2002), mesmo percebendo haver mais fortemente em *A hora da estrela* um “grito de vida inaudível no dia-a-dia”, também não acredita haver na literatura de Clarice Lispector um distanciamento do social, que ele chama de “isolamento burguês”:

Discordamos completamente dessa avaliação da obra de Clarice, pois não acreditamos na presença desse “isolamento burguês” nem nos personagens nem na escritora. Ao contrário parece-nos que, se a escrita clariciana abole qualquer possibilidade de mimese entre a literatura e a realidade, não é para privilegiar o estado do sonho e sua interioridade, mas sim para compor meios para abordar uma realidade para além do que podemos pensar como sendo o estado de coisas (...) (ALBUQUERQUE, 2002, p. 87-88).

Essa passagem do texto de Albuquerque nos remete a uma fala do narrador de *A hora da estrela* no momento em que esse afirma: “E foi quando pensei em escrever sobre a realidade, já que essa me ultrapassa. Qualquer que seja o que quer dizer ‘realidade’” (HE, p. 17). Outra passagem do texto é reveladora de que a palavra *realidade*, para Rodrigo S. M., ainda não tem uma significação clara: “Mas não sabia enfeitar a realidade. Pra ela, a realidade

era demais para ser acreditada. Aliás a palavra “realidade” não lhe dizia nada. Nem a mim, por Deus” (HE, p. 34).

O que queremos mostrar, então, é que a preocupação com o fato social não foi omitida por Clarice Lispector na construção de seus personagens. Mas não podemos ignorar que é, em *A hora da estrela*, que mais fortemente as inquietações sociais sobressaltaram no texto ecoando como um “grito de dor. É, em *A hora da estrela*, que o desconforto da existência humana é levado ao extremo, desmontam-se valores e certezas e a “desconstrução do bem instituído – no sentido social, a propriedade; no sentido estético, a autoria do romance – assume uma configuração tão coletiva, o ‘eu’ explodindo em ‘vós’, problematizando (...) classes, gêneros e cultura” (GOTLIB, 2011, p. 587).

O que era latente, dissimulado em outras narrativas em *A hora da estrela* é agente imprescindível, desempenha papel fundamental para a compreensão do texto e da protagonista. Segundo Ana Aparecida de Souza, o tecido das relações sociais tem papel vital nessa última obra clariceana e constata que:

Nela, o social é um elemento que compõe com o literário um todo indissolúvel e desempenha papel de agente na constituição da estrutura narrativa. Porém diferentemente de toda literatura que faz mimésis do real, nesta, o processo é inverso: quanto mais, por meio da linguagem, desfigura-se um mundo, mais fascinante surge outro. É, pois, na desfiguração do real, operada pelo projeto estético, que, em *A hora da estrela*, apreendeu-se o ser social entrevisto no texto. (SOUZA, 2006, p. 18)

É em *A hora da estrela*, através da protagonista, que Clarice Lispector mais explicitamente trata da contradição social e de suas implicações para a construção do sujeito e para suas relações. Toda a composição de *A hora da estrela* parece mesmo querer evidenciar uma preocupação social, uma espécie de denúncia da condição humana. Os títulos são bem sugestivos dessa intenção. O livro apresenta treze títulos, mas destacaremos alguns que nos parecem exprimir mais o caráter da obra. Acreditamos que dois títulos estabelecem uma relação direta: “O direito ao grito” e “Ela não sabe gritar”. À Macabéa falta uma linguagem que a conecte com o mundo. Macabéa tem vocabulário parco, não sabe se exprimir, e pelo falta de autoconhecimento não reconhece sua condição e, por isso, não pode reivindicar, questionar, gritar. Mas como há “o direito ao grito”, Rodrigo S. M., “(Na verdade Clarice Lispector)”, grita por ela, dá voz e vida a essa personagem cujo sorriso dado na rua não encontra resposta, pois ninguém ao menos a olha. A vida de Macabéa é, decisivamente, marcada por sua condição social, uma vez que essa característica determina todas as suas carências, inclusive a carência de linguagem. É por faltar voz a Macabéa que ouvimos o grito

de Rodrigo S. M., já que criar, como explica Nádía Gotlib, “é matar-se como sujeito, ou seja, é dar voz ao outro, que se faz com autonomia, já como sujeito da sua própria história, criatura desvinculada do sujeito criador” (GOTLIB, 2011, p. 585)

“A culpa é minha” e “Eu não posso fazer nada” também são títulos que acreditamos estarem imbricados. O primeiro indica uma responsabilidade social da escritora que carregaria uma culpabilidade pelo estado de coisas que denuncia na obra. (“Quando penso que eu poderia ter nascido ela (...). E parece-me covarde fuga de eu não ser, sinto culpa como disse num dos títulos.” (HE, p. 39)). Já o segundo sugere, entretanto, uma impotência do escritor, da qual falávamos acima, diante dessa mesma realidade. Esses títulos indicam uma intencionalidade de assumir, ou não, uma responsabilidade social relacionada ao fazer literário.

Nádía Gotlib, em *Clarice: uma vida que se conta*, também confirma que o social notadamente se destaca em *A hora da estrela*. Ela ainda classifica essa narrativa como “um romance social que conta a saga miúda da vida difícil que leva o nordestino na capital (...)” (GOTLIB, 2011, p. 584). *A hora da estrela* narra a “saga miúda” de Macabéa, narra a história de um minúsculo fragmento de vida humana. Macabéa é grão de areia, que conforme Hélène Cixous (1999), entrou no olho de Clarice Lispector e proporcionou uma torrente de lágrimas. Provocou a escrita singular de um pequeno grande livro: “o livro de Macabéa é extremamente fino, parece um pequeno caderno. É um dos maiores livros do mundo” (CIXOUS, 1999, p. 127).

2.2 UM POUCO DE CLARICE LISPECTOR

Em depoimento, gravado em 20 de outubro de 1976, ano anterior à publicação de *A hora da estrela*, no Museu da Imagem e do Som, no Rio de Janeiro, Clarice Lispector fala que a pobreza fez parte de sua infância: “Eu era muito pobre. Filha de imigrantes (...). Nós éramos bastante pobres. Eu perguntei um dia desses à Elisa que é mais velha, se nós passamos fome e ela disse que quase” (LISPECTOR, 2005, p. 137-138). Essa fala sugere que a escritora teve uma infância parca de recursos e que conheceu a pobreza de perto.

Haia Lispector, que mais tarde já no Brasil por iniciativa do pai adotou o nome Clarice Lispector, nasceu em 10 de dezembro de 1920, em Tchetchélnik, na Ucrânia, terceira filha do casal Pinkouss e Mania Lispector, que já tinha duas outras meninas, Leia, de 9 anos e Tania, de 5. Fugindo de sucessivas guerras e da perseguição aos judeus, a família emigrou para o

Brasil. A travessia, contudo, foi difícil, a família teve de enfrentar assaltos, epidemias e a fome. Segundo Ferreira,

Entre viver como refugiado no próprio país ou optar pelo exílio, Pinkouss Lispector escolheu a segunda alternativa. Ele poderia imigrar para o Brasil ou para os Estados Unidos. Em ambos os países viviam parentes de sua esposa: os Rabin no Brasil e os Krimgold nos Estados Unidos. Para obter um visto de entrada num desses países, era necessário obter uma “carta de chamada” de um parente atestando que o imigrante tinha família no país onde desejava residir; o que foi feito imediatamente pelo cunhado de Mania, José Rabin (FERREIRA, 1999, p. 25).

Em fevereiro de 1922, a família embarcou no vapor Cuyabá em Hamburgo rumo ao Brasil. Ao chegar ao Brasil, em março desse ano a família Lispector foi recebida pelos Rabin. Três anos a família ficou na capital alagoana, período que Nádía Gotlib chamou de “Maceió, sem alegrias”. Passada essa primeira fase de vida no Brasil, Clarice e sua família fizeram uma nova tentativa e partem para o Recife à procura de nova e melhor chance de trabalho.

A mudança, no entanto, não alterou a situação financeira da família. Segundo Nádía Gotlib, apesar de Clarice se referir à sua infância como um período bom, em que roubava flores e pitangas e tomava banho de mar em Olinda, a família viveu de maneira modesta, Clarice e as irmãs muitas vezes almoçavam suco de laranja aguado e um pedaço de pão. Além da vida humilde, a infância da escritora também foi marcada pela frágil saúde da mãe, que acabou falecendo aos 41 anos, em setembro de 1930, após anos de sofrimento causado pela paralisia e outras complicações, como a tuberculose. A morte precoce de Marieta (nome adotado, no Brasil pela mãe de Clarice) sempre foi motivo de dor e até mesmo remorso por parte de Clarice que acreditava ser a culpada pelo estado doentio da mãe. Mas, de acordo com Gotlib, Clarice Lispector foi uma criança feliz apesar, de toda dor que viveu:

A doença da mãe e a pobreza foram, pois, fatos marcantes. Clarice afirma: “Nós éramos bastante pobres e ainda havia doença em casa. E eu era tão alegre que escondia a dor de ver aquilo tudo”. Mas sente-se despreocupada, “apesar de toda dor que eu via”. Estava delineado um perfil de comportamento de criança: de um lado, a tristeza, a dor, o sofrimento; de outro, a alegria e a despreocupação que levam a mascarar os sentimentos tristes. (GOTLIB, 2011, p. 59)

Em 1935, Clarice, em companhia do pai e da irmã Tânia, mudou-se para o Rio de Janeiro a bordo do vapor Highland Monarch na terceira classe. A família sentiu o impacto de chegar a uma cidade grande. A família de Clarice se deparou mais uma vez com o desafio de

começar de novo. Ferreira fala sobre as sensações de estranhamento dos Lispector nessa nova cidade:

Pedro Lispector deu-se conta que tudo começava novamente. Na capital federal, as coisas parecem ter vida própria, os automóveis buzinando impacientes, as pessoas deslocando-se de um lado para o outro num ritmo imprevisível, o silêncio respirando com desassossego. (...). Clarice andava pelas ruas tentando fazer o reconhecimento da nova cidade. As lembranças de Recife invadiam-na aos borbotões, deixando uma imensa saudade (FERREIRA, 1999, p. 61).

No Rio de Janeiro, conforme expressão de Nádya Gotlib, a “devoradora de livros”, Clarice Lispector continuava suas leituras com voracidade. Ela mergulhava cada vez mais em leituras, estava, como diria Ferreira, envolvida até a alma com a literatura. E, embora tivesse produzido pequenos contos, uma pequena peça de teatro em três atos ainda na infância, é no Rio que a autora inicia oficialmente sua carreira literária com o lançamento de *Perto do coração selvagem* em 1943, mesmo ano de seu casamento com o colega do curso de direito e futuro diplomata Maury Gurgel Valente.

Nos seus últimos anos de vida, Clarice dedica-se à escrita de *A hora da estrela*. Talvez ela tenha voltado ao passado e extraído elementos de sua infância no nordeste para compor a história da protagonista deste último livro, como a própria escritora afirma sobre a composição de Macabéa: “ela é nordestina e... eu tinha que botar para fora um dia o nordeste que eu vivi” (LISPECTOR, 2005, p. 147). Este movimento em direção ao passado não é incomum. Clarice volta ao Recife algumas vezes para visitar as tias, a última em 1976, quando escrevia *A hora da estrela*. Mas sua visita constante a esse lugar se faz através de vários textos nos quais a escritora narra suas memórias infantis como “Cem anos de perdão”, “Banhos de mar”, “Restos de Carnaval” entre outros. Para Gotlib, a cidade do Recife permaneceu em Clarice “através do perfume das rosas silvestres, que ‘quando vão envelhecendo vão perfumando mais. Quando estão à morte, já amarelado, o perfume fica forte e adocicado, e lembra as perfumadas noites de lua de Recife’” (GOTLIB, 2011, p. 130-131).

Escrito durante dois anos e meio, período que Clarice já estava doente, e publicado em 1977 ano de sua morte, *A hora da estrela* metaforiza a glória e a pobreza de cada um: da personagem Macabéa, de nós leitores e da própria Clarice Lispector. Neste livro, Clarice Lispector conseguiu reunir os fios de seu tecer literário e de sua vida. *A hora da estrela*, escrito no final de sua trajetória é, segundo Benjamin Moser, “(...) judaico e brasileiro, ligando o Nordeste da infância ao Rio de Janeiro da vida adulta, “social” e abstrato, trágico e

cômico, unindo suas questões religiosas e de linguagem (...), é um monumento digno da ‘genialidade insuportável’ de sua autora” (MOSER, 2009, p. 540). Quando questionada, em entrevista, sobre a “novela” que então escrevia, Clarice, no entanto, foi bem mais modesta, disse apenas que a história teria treze títulos e o que a inspirou a escrever:

É a história de uma moça nordestina, de Alagoas, tão pobre que só comia cachorro-quente. A história não é só isso, não. A história é de uma inocência pisada, de uma miséria anônima. (...) Morei no Recife, (...), me criei no nordeste. E depois, no Rio de Janeiro tem uma feira dos nordestinos no campo do São Cristóvão e uma vez eu fui lá. Daí começou a nascer a idéia. (...) Depois fui a uma cartomante e imaginei... que seria muito engraçado se um taxi me pegasse, me atropelasse e eu morresse depois de ter ouvido todas essas coisas boas (LERNER, 2007, p. 26)

No ensaio sobre *A hora da estrela* intitulado “Jovem com ferrugem” e publicado no livro *Os pobres na literatura brasileira*, sob a organização de Roberto Schwarz, Suzi Frankl Sperber se atenta para a maneira engenhosa com a qual Clarice Lispector trata a temática social. Para a estudiosa, a história de Macabéa demonstra uma estrutura interna do ser humano suprimido, massacrado. Assim, Clarice Lispector “questiona o mundo organizado e a cultura dominante, resgatando do preconceito os ofendidos e humilhados” (SPERBER, 1983, p.160). Pelo seu caráter não heroico, Macabéa, essa personagem “tão pobre que só comia cachorro quente” só poderia mesmo era se reconhecer na história dos *Humilhados e ofendidos*. Ao ver o livro de Dostoiévski na mesa do patrão parece começar a rasgar o véu da alienação que lhe cobre as percepções, ela se questiona se não seria esse seu lugar no mundo.

Ela deseja momentaneamente aquele livro, assim como a personagem do conto “Felicidade Clandestina” desejou o livro de Monteiro Lobato. Mas logo depois o desejo se esvai. Macabéa acredita que ninguém nunca a ofendera, sua posição parece ser a de resignada e não a de humilhada ou ofendida. Não por acaso este livro aparece em *A hora da estrela*. Tanto o livro de Clarice quanto o de Dostoiévski relatam a dor, a solidão e o sofrimento humano diante das mazelas e condições que o cercam. Em *A leitora Clarice Lispector*, Ricardo Iannace aproxima Macabéa de Nelly, personagem do escritor russo. Para Iannace, em *Humilhados e ofendidos*,

Nenhuma das personagens se isenta da humilhação e ofensa, quer no plano afetivo, por meio de desentendimentos familiares, quer pela discriminação social. Na esteira da trama dostoiévskiana, *A hora da estrela* apresenta personagens que comungam semelhantes conflitos. Mesmo porque essa triste narrativa anunciada por Rodrigo S. M. já fora lida como paródia de melodramas românticos. E *Humilhados e ofendidos* arquiteta-se à maneira das histórias folhetinescas (IANNACE, 2001, p. 123).

Iannace destaca também outro ponto interessante que se refere ao personagem-escritor de Dostoiévski que, assim como Clarice Lispector, que já se encontrava doente ao escrever seu último livro publicado em vida, também estava condenado à morte quando decide narrar a história de sua vida. Iannace estabelece ainda aproximações entre as personagens desses dois romances e a própria Clarice Lispector:

Sabe-se que a autora de *A hora da estrela*, tal como Nelly e Macabéa conviveu em menina com a pobreza. Filha de judeus emigrados da Ucrânia, a família desembarcou em Olinda após longa viagem. Sabe-se também que seu pai fixou residência em Recife, trabalhando como mascate. E que Clarice, em criança, partilhou junto às duas irmãs mais velhas o sofrimento de ter em casa uma mãe doente, falecida quando a escritora contava apenas 9 anos (IANNACE, 2001, p. 121-122).

Não podemos nos esquecer, claro, que *A hora da estrela* não é um texto autobiográfico. Contudo, Clarice escreve como quem conhece a pobreza de Macabéa como quem se reconhece nela. Quando busca o outro como seu “porto de chegada”, talvez seja a si mesma que ela busque. Macabéa não migra do Nordeste para o Rio de Janeiro num roteiro similar ao de Clarice? E sua pobreza não parece evocar de alguma forma, a da autora? As palavras encontradas em a “Dedicatória do autor (Na verdade Clarice Lispector)” não nos remetem ao próprio passado da escritora quando ela afirma: “Dedico-me à saudade de minha antiga pobreza, quando tudo era mais sóbrio e digno e eu nunca havia comido lagosta” (HE, p. 09)? Lembremo-nos que Clarice viveu em Alagoas de onde vem Macabéa. Clarice perde seu pai aos 19 anos, mesma idade de Macabéa, tem origem judia assim como o nome da protagonista que remete aos macabeus, morre no mesmo ano em que “decreta” a morte de Macabéa.

A relação entre o narrador de *A hora da estrela* e Macabéa não é a de um sujeito distante do objeto narrado: “pareço conhecer nos menores detalhes essa nordestina, pois se vivo com ela” (HE, p. 21). Quem narra e a matéria narrada apresentam aí uma relação imbricada. A nordestina, diz o narrador, “(...) me grudou na pele qual melado pegajoso ou lama negra” (HE, p. 21). Mais adiante ainda afirma: “Vejo a nordestina se olhando no espelho e – num ruflar de tambor – no espelho aparece o meu rosto cansado e barbudo. Tanto nós nos intertrocamos” (HE, p. 22). Essa simbiose entre o narrador “(Na verdade Clarice Lispector)” e Macabéa sugere que a protagonista é uma projeção da autora e, por extensão, de todos nós que de alguma forma nos vemos representados nessa nordestina.

Clarice deixou muito de si em seus personagens e não foi diferente com Macabéa. Apesar de ter criado um narrador masculino para contar as parcas aventuras de Macabéa, “porque escritora mulher pode lacrimejar piegas” (HE, p. 14), Clarice Lispector quase nada se omite. Por estar tão imbricada e identificada com a história que incumbiu a outro contar, a escritora acaba se descortinando frente a seu leitor. Maria das Graças Fonseca Andrade, em “Mulher é desdobrável: autores e personagens em *A hora da estrela* e *Um sopro de vida*, de Clarice Lispector”, observa que Clarice Lispector fala de si mesma através de muitos de seus personagens: “ela fez com que os personagens funcionassem como uma espécie de alter-ego, reduplicando ao máximo o texto literário através do processo de *mise en abyme*, levando o leitor a enxergá-la ficcionalizada nas páginas de seus próprios livros” (ANDRADE, 2011, p. 1732). Ainda segundo a estudiosa, este é o motivo pelo qual costuma se falar tanto em aspectos autobiográficos na literatura clariceana.

Ela, que estudou Direito para reformar o mundo, conseguiu não com a eloquência argumentativa dos magistrados, mas com representação literária dar um “grito puro” pelo outro, este outro que não é seu oposto, “porque quem não tem pobreza de dinheiro tem pobreza de espírito ou saudade por lhe faltar coisa mais preciosa que ouro – existe a quem falte o delicado essencial” (HE, p. 12). Contrariando as rotulações de “abstrata” e “hermética”, Clarice escreve uma história explícita de pobreza e abandono. Clarice cria escritor que cai “de quatro em fatos e fatos” e que apaixonou-se pelo figurativo, como ele mesmo declara: “Também quero o figurativo assim como um pintor que só pintasse cores abstratas quisesse mostrar que o fazia por gosto e não por não saber desenhar” (HE, p. 22).

Preparando-se “para sair discretamente pela saída da porta dos fundos”, Clarice Lispector volta a sua origem, pega “no ar de relance o sentimento de perdição no rosto de uma moça nordestina” e cria Macabéa. Benjamim Moser, em *Clarice, uma biografia*, relata que nos seus últimos anos de vida, Clarice costumava ir com Olga de Sá à Feira de São Cristóvão, que ficava perto de “onde ela, o pai e as irmãs moravam quando se mudaram do Recife para o Rio. Representava um duplo retorno: ao Nordeste de sua infância e ao Rio de Janeiro da sua adolescência, antes da morte do pai” (MOSER, 2009, p. 542).

Mais do que como invenção, essa personagem surge como uma obrigação. Como diria Yudith Rosenbaum, no texto “A morte da estrela”, “os Nordestes de Clarice e dessa moça se encontram, e torna-se imperioso dar voz a uma instância e a uma vivência de estranheira, de estar fora do lugar em meio a um mundo dos outros” (ROSENBAUM, 2002, p. 56). Clarice sente-se com o dever de contar essa história, pois “como a nordestina, há milhares de moças espalhadas por cortiços, vagas de cama num quarto, atrás de balcão trabalhando até a

estafa” (HE, p. 14). Clarice escreve sobre Macabéa em caráter de urgência, por motivo de “força maior”, para depois saírem de cena quase juntas. Como quem prenuncia sua própria morte, o narrador de *A hora da estrela* diz: “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 perdoai a clarividência” (HE, p. 84).

2.2.1 MACABÉA: UMA PERSONAGEM “QUE NEM POBREZA ENFEITADA TEM”

Em *A hora da estrela*, é com a personagem Macabéa que Clarice Lispector consegue melhor evidenciar a pobreza da qual falamos aqui. Através dessa protagonista, Clarice expõe um tipo de carência que não é só material, pois essa falta também repercute no âmbito existencial da personagem, é uma pobreza sentida também de dentro para fora. Nessa escrita final, Clarice, como observou Fukelman, não conseguiu “abrir mão de seu traçado: ‘tem gente que cose para fora eu coso pra dentro’. Ela se afastou dos escritores que por opção e engajamento defendem valores morais, políticos e sociais (...) em nome de uma outra forma de questionar a realidade e nela intervir através da literatura (FUKELMAN, 1997, p. 5).

A história de Macabéa narrada em *A hora da estrela* é simples. Na infância raquítica, perde os pais e é criada pela tia, que a maltratava, dava-lhe “cascudos no alto da cabeça porque o cocoruto de uma cabeça devia ser, imaginava a tia, um ponto vital” (HE, p. 28). Depois “ignora-se por quê”, Macabéa vem ao Rio trazida pela mesma tia, que morre deixando-a empregada como datilógrafa e morando num cortiço da rua Acre. “Rua do Acre para morar, rua do Lavradio para trabalhar, cais do porto para ir espiar no domingo” (HE, p. 31). Suas fracas aventuras se reduzirão a um namoro inócuo com Olímpico de Jesus, paraibano e metalúrgico que aspirava à carreira política, “o rapaz e ela se olharam por entre a chuva e se reconheceram como dois nordestinos, bichos da mesma espécie que se farejam” (HE, p. 43). A colega de trabalho, Glória, loura oxigenada e “carioca da gema”, visita uma cartomante que a aconselha a roubar o namorado da amiga, restando a Macabéa a solidão de sempre. “Olímpico na verdade não mostrava satisfação nenhuma em namorar Macabéa (...). Mas quando ele viu Glória (...) sentiu logo que ela tinha classe” (HE, p. 59). Na música “Da gema”, composta por Caetano Veloso e Wally Salomão para o show, intitulado *A hora da estrela* de Maria Bethânia, – inspirado, claro, no livro homônimo de Clarice Lispector – temos uma descrição da personagem Glória. Na letra da música encontramos: “Loura, morena, mulata que se oxigena /Galinha de pretas penas/Finge ser rosa e amarela/Será que ela se tingem inteira e até onde?/Será que até oxigena/os íntimos pêlos que esconde?”(BETHÂNIA,

1984). Esse trecho nos remete a passagem do texto clariceano em que a escritora caracteriza a personagem: “Apesar de branca, tinha em si a força da mulatice. Oxigenava em amarelo-ovo os cabelos crespos cujas raízes estavam sempre pretas” (HE, p. 59). Em oposição à Macabéa tão franzina e de ovários murchos, Glória era “um estardalhaço de existir” (HE, p. 61), Glória tinha, conforme a música citada, “óvulos férteis, cadeiras de parideira...”, Glória era, enfim, “refeição farta, contrafilé de primeira” (BETHÂNIA, 1984).

Vale destacar que no show *A hora da estrela*, Maria Bethânia canta além de “Da gema”, outras canções também inspiradas no livro de Clarice Lispector que aqui analisamos. Músicas como “A hora da estrela de cinema”, “O nome da cidade”, ambas de Caetano Veloso, “Pra eu parar de me doer” de Fernando Brant e Milton Nascimento, entre outras, que foram reunidas no álbum *A beira e o mar*, apresentam uma espécie de releitura de *A hora da estrela* (de seus personagens, seus cenários, seu enredo) e, como tal, essas canções podem ser entendidas também como adaptação do livro de Lispector.

Voltando ao enredo de *A hora da estrela*, Macabéa, incentivada por Glória, personagem da qual acabamos de falar, faz uma consulta a mesma cartomante, visitada pela colega. Lá Macabéa, através das palavras de Madama Carlota, receberá, pela primeira, vez um destino iluminado de riqueza e um casamento com um homem estrangeiro. “Sua vida vai mudar completamente! E digo mais: vai mudar a partir do momento que você sair da minha casa” (HE, p. 76), sentenciou a cartomante. Espantada, “só então vira que sua vida era uma miséria”. Mas ao sair da consulta, sentindo-se “grávida de futuro” e já quase outra pessoa, Macabéa é atropelada por um Mercedes-Benz morrendo na calçada.

A protagonista Macabéa é a personagem que encarna com mais vividez a pobreza em *A hora da estrela*. Tudo o que sabemos dela nos é mostrado pelo narrador interposto, Rodrigo S. M.: nordestina, feia, miserável, raquítica, solitária, ignorante e tuberculosa. O perfil traçado por ele é impiedoso, mas é, talvez, justamente essa impiedade que desperta em nós um sentimento de compaixão pela personagem. Sobre a condição social de Macabéa, Maria Lucia Homem é enfática ao dizer que se trata de uma excluída, silenciada e esmagada por uma estrutura capitalista:

Socialmente, Macabéa ocupa um lugar claramente marginal, que hoje denominaríamos o dos “excluídos”, de uma miserabilidade movida a “cachorro-quente”, pensão suja e barata e sonhos de comer os deliciosos cosméticos dos anúncios tão “capitalistamente” colecionados em seu consumo de “cultura de sucata”. Enfim, uma das linhas mestras de *A hora da estrela* é a “vida e a morte de uma pária social”. Esmagada pela alta

burguesia, a estrela explicita o silêncio também social que cala sua boca e esmaga seu corpo. (HOMEM, 2012, p. 121)

Pertencente, então, à classe dos excluídos, a marginalização de Macabéa é, conforme Olga de Sá, profunda e tem seus índices marcados evidentemente na história dela e dos personagens que a cercam:

1. *A marginalização da mulher de muitas espécies de mulheres*: as feias, incompetentes, mal cheirosas (...), alienadas, desamadas, sonhadoras, esfomeadas, migrantes, (...), virgens, as que vendem o corpo pra comer, as manchadas de “panos”, as infelizes que se ignoram, as que morrem na sarjeta (...).
2. *A marginalização do homem, de muitos homens*: os médicos de pobre, os valentões, os machistas, ingênuos, pequenos ladrões, (...), patrões, escritores, (...) “os representantes”, (...) os Olímpicos de Jesus, os Mateus, os Perseus.
3. *A marginalização da sociedade, do sistema como aparece no livro*: patrocínio da coca-cola à literatura e aos terremotos. Rádio Relógio produzindo hora e cultura de massa, estrelas de cinema provocando sonhos, fitas em tecnicolor em cinema pulguento, doenças diagnosticada sem tratamento, pensões alugando vagas para moças, (...), sociedade de anúncios, sociedade técnica de gente-parafuso (SÁ, 1993, p. 224)

Macabéa ocupa o grau zero na escalada social, semianalfabeta e grotesca. Mas, nela, como personagem, a narrativa ganha funcionalidade, pois o narrador inexistente sem Macabéa, ele mesmo declara “sozinho, sem personagens, despersonalizo-me e tiro-me de mim como quem tira uma roupa. Despersonalizo-me a ponto de adormecer” (HE, p. 70). O narrador também expressa certa dificuldade em narrar a história dessa personagem. É inenarrável o seu vazio, e por isso Rodrigo S. M. adia o início da história: “desconfio que toda essa conversa é feita apenas para adiar a pobreza da história, pois estou com medo” (HE, p. 17). É, pois, complicado, “duro como quebrar rochas”, o trabalho de conceber no mundo uma pessoa como Macabéa, uma criatura que reúne em si tanta falta, “a sua elaboração é muito difícil” (HE:19). Contudo, Rodrigo-Clarice vai gradativamente, num “trabalho de carpintaria”, compondo a personagem, encontrando-a dentro de si e lutando com esforço para construir Macabéa e tecer sua história.

Apesar de que “tudo no mundo começou com um sim” (HE, p. 11), Macabéa é caracterizada pela negação, diz Rodrigo: “A moça não tinha. Não tinha o que? É apenas isso mesmo. Não tinha” (HE, p. 25). Para Gotlib, Macabéa é criatura pura, ser “que não tem linguagem própria, como não tem nada. Ela é nada. Não tem saúde. Não tem erudição. Não tem dinheiro. Não tem graça. Não tem poder. Nada de substantivos nessa personagem (...). Mas parece nesse nada ter tudo – o milagre da sobrevivência” (GOTLIB, 2011, p. 583).

Um ar desfibrado, “doce e obediente” sempre acompanhava Macabéa onde quer que ela fosse. Maria das Graças Fonseca Andrade, em “Eu misturei tudo: Uma análise comparativa de *A hora da estrela* de Clarice Lispector com *A dócil* de Fiódor Dostoiévski”, justamente por essa caracterização de Macabéa, estabelece uma relação entre esta personagem clariceana e a personagem de Dostoiévski. A estudiosa lembra que *A dócil* (Krôtkaia) recebeu várias traduções e foi lançado com títulos como: *Uma doce criatura* ou *Ela era doce e humilde*. Para ela, o mesmo ar servil e a mesma fragilidade definem as protagonistas das duas histórias.

As características físicas das protagonistas de *A hora da estrela* e *A dócil* também se assemelham. A dócil, por exemplo, que permanece anônima durante toda a narrativa, é descrita como sendo “**franzina**, loirinha, de estatura um pouco acima da mediana” (D, p. 20). O narrador, que também não se nomeia diz: “comigo era sempre desajeitada, como se se perturbasse (...) E sempre calada.” (D, p. 20) (ANDRADE, 2010, p. 6-7).

Ainda no mesmo trabalho, Maria das Graças Andrade lembra-nos que Clarice Lispector foi leitora de Dostoiévsky, escritor aclamado como o primeiro romancista social da Rússia. Ela acredita que Clarice tenha buscado inspiração também no romancista russo para a composição de Macabéa, sua personagem derradeira. Conforme a mesma, o que temos, neste trabalho comparativo, “são duas histórias portanto, são duas inocências pisadas. Não nos esqueçamos que a dócil era “uma criatura imaculada e pura”; de “uma candura quase virginal” (D, p. 52), e será de fato pisada, esmagada, dominada (...)” (ANDRADE, 2010, p. 5) assim também como o foi Macabéa.

Diferentemente de Angela Pralini, personagem de *Um sopro de vida*, escritora, moradora da zona Sul do Rio de Janeiro, elegante e rica, Macabéa era pobre semianalfabeta, raquítica e sem jeito para a vida. De acordo com sua condição, “cuidava” de sua saúde também com médico de pobre. Na narrativa, apesar da saúde debilitada, Macabéa vai ao médico somente uma vez por indicação de Glória. A passagem no texto dessa consulta é breve, porém muito sugestiva da espécie de abandono que sofria Macabéa e que sofrem todos na mesma condição de nossa protagonista. Restam, muitas vezes, aos pobres, médicos que acham a “pobreza uma coisa feia”. O médico de Macabéa lidava com os pobres, apesar de detestá-los. “Eles eram para ele o rebotalho de uma sociedade muito alta à qual também ele não pertencia. Sabia que estava desatualizado na medicina e nas novidades clínicas mas para pobre servia” (HE, p. 68).

Para Maria Lucia Homem, Macabéa sofre não só essa exclusão social (a quem é negado um atendimento médico digno) como também uma exclusão psíquica. Macabéa só

toma consciência de sua pobreza na hora da morte, antes vive sem perguntar a que veio. Ela era, por assim dizer, “incompetente para a vida”, faltava-lhe um elo com o mundo, “faltava-lhe o jeito de ajeitar”, rara as vezes que “tomava conhecimento da espécie de ausência que tinha de si em si mesma” (HE, p. 24), “ela não sabia que era o que era”, “não sabia para quê, não se indagava” (HE, p. 25). Lucia Homem ressalta que cabe, então, ao narrador “a dupla função de ser detentor da ‘consciência de si’ que falta à personagem e, ainda, de lhe dar a palavra mesmo que hipoteticamente” (HOMEM, 2012, p. 121).

Macabéa é marcada por uma profunda ignorância e inconsciência de si e do mundo. Incapaz de qualquer reflexividade, permanecia impedida de saber sobre a própria infelicidade, sobre sua existência como “parafuso dispensável”. Vivida num estado de não saber, tal qual cachorro que não sabe. “Ela somente vive inspirando e expirando, inspirando e expirando” (HE, p. 23). Conhecendo-se apenas por ir vivendo, “sua vida é uma longa meditação sobre o nada” (HE, p. 38). Macabéa não interagia com o mundo. Essa pobreza de consciência gera outra: a pobreza de linguagem. A pobreza se espalha por todas a composição dessa personagem. Por não pensar sobre si, pois se pensasse “cairia estatelada e em cheio no chão”, ela é um exemplo emblemático de alienação, de um ser constituído para quase nada. Macabéa resulta então, segundo Rosenbaum, em:

(...) imagem emblemática de uma espécie de utopia clariceana de atingir o puro ser, it neutro, êxtase pleno, adesão total aos sentidos, que se faz pela negação da razão discursiva. Por essa via Macabéa se alinha a toda uma galeria de personagens humanas ou não, que se constituem por serem *menos*, por serem *pouco*, por tocarem o *nada*: a empregada Eremita do conto “A Criada”; a pigmeia do conto “A Menor Mulher do Mundo”; a ave do conto “Uma Galinha”; e outras. É como se Macabéa guardasse intacto algo que foi perdido com a aculturação. (ROSENBAUM, 2002, p. 59)

São também pobres as relações sociais de Macabéa, ela quase não interage, não tem informação, senão as que lhe são oferecidas pela Rádio Relógio, gerando nela uma pobreza de discurso e pensamento. Para Ana Aparecida Souza, a pobreza material e o parco intercâmbio social favorecem a escassez de linguagem e o isolamento da personagem:

O mundo no qual transita Macabéa é muito propício ao isolamento e, na escassez de interação, sua linguagem não se exercita e sua consciência não se amplia além dos limites de si mesma. Por isso, é uma personagem tão voltada para dentro, que abraça a si mesma no pouco calor das noites frias, que se olha no espelho repetidas vezes, com um olhar de superfície com o qual não consegue apreender a natureza do seu ser (SOUZA, 2006, p. 112).

Macabéa revela, assim, a face de quem foi excluída do intercâmbio social e econômico. Sem a palavra para lhe dar voz quase que destituída de linguagem, Macabéa necessita do narrador Rodrigo S. M. que grita por ela e tenta impeli-la a uma reação: “Por que ela não reage?”, “Cadê um pouco de fibra?” (HE, p. 26). Nos poucos encontros que teve com Olímpico de Jesus, a escassez discursiva de Macabéa dá um tom a narrativa que vai do cômico ao trágico, rimos para logo depois nos apiedarmos da personagem e sentirmos uma culpa intensa. Os diálogos são, como diria Gotlib, “sempre ocos”, parques de palavras e de sentido. Sentados num banco de praça pública, pois era de graça, Olímpico interpela Macabéa:

Ele: – Pois é.
 Ela: – Pois é o quê?
 Ele: – Eu só disse pois é!
 Ela: – Mas “pois é” o quê?
 Ele: – Melhor mudar de conversa porque você não me entende.
 Ela: – Entender o quê?
 Ele: – Santa Virgem, Macabéa, vamos mudar de assunto e já!
 Ela: – Falar então de quê?
 Ele: – Por exemplo, de você.
 Ela: – Eu?!
 Ele: – Por que esse espanto? Você não é gente? Gente fala de gente.
 Ela: – Desculpe mas não acho que sou muito gente.
 Ele: – Mas todo mundo é gente, meu Deus!
 Ela: – É que não me habituei.
 Ele: – Não se habituou com quê?
 Ela: – Ah, não sei explicar.
 Ele: – E então?
 Ela: – Então o quê?
 (...)
 Ele: – Pare de falar porque você só diz besteira! Diga o que é do teu agrado.
 Ela: – Acho que não sei dizer.
 (...) (HE, p. 48)

Este exemplo de “diálogo” entre essas personagens é revelador do desconhecimento que Macabéa tem de si e das coisas que a circundam. Uma sucessão de desentendimentos marcada por “pois é”, “o quê?” “de quês?” que não formam um todo lógico. A interação de Macabéa com o único “namorado” que tivera e com o mundo é, assim como ela, “opaca”, “rala” e “desprezível por todos”. Macabéa não fazia perguntas sobre si mesma, por isso não sabia o que era, não se “habituou” em ser gente e nem sabia “o que estava dentro do seu nome”. Nada questionava sempre achando que “é assim porque é assim”. A linguagem de Macabéa reflete o vazio e a pobreza de sua existência. A pobreza, como queremos mostrar aqui, interfere em toda a feitura dessa narrativa, predetermina a composição das personagens. Pela carência de nomeação das coisas, pelo fraco ou quase nenhum entendimento da

realidade, pela impossibilidade de uma interação clara e objetiva com o outro, há uma espécie de cisão entre Macabéa e o mundo.

Olímpico, embora deprecie Macabéa constantemente, também está alheio ao conhecimento cultural, é também vítima da sua condição social e da sua precária consciência de si. Ele também, mesmo aspirando a cargos políticos, não consegue atribuir sentido a muitas palavras. Isto fica claro, por exemplo, quando Macabéa lhe questiona o quer dizer “cultura”, ele retruca, dizendo que “cultura é cultura”. Ou quando ela pergunta o que quer dizer “renda per capita” e ele prontamente responde: “Ora, é fácil, é coisa de médico” (HE, p. 50). Olímpico padece do mesmo isolamento de Macabéa, ele “não passava de um coração solitário, pulsando com dificuldade no espaço”, e talvez esse seja o motivo de sua rejeição por Macabéa: ele se reconheceu nela. Tão iguais em solidão e em exclusão, mas com posicionamentos tão diferentes diante do não saber, do desconhecimento da palavra.

Macabéa, do mar de palavras que formam a vida e nossa existência no mundo, está quase que totalmente alheia, excluída, “sem enquadramento possível”, como confessa a voz lírica da canção de Caetano Veloso, intitulada *A hora da estrela*: “E eu quase, quase não existo e sei/ Eu não sou cega/ O mundo me navega e eu não sei navegar” (BETHÂNIA, 1984). Ironicamente, mesmo estando, assim, navegando alheia ao mundo das palavras, Clarice Lispector confere a Macabéa a profissão de datilógrafa, “a tia que lhe dera um curso ralo de datilografia” (HE, p. 15). Macabéa trabalha diariamente com as palavras, mas atribui-lhes nenhum sentido. Simplesmente copiava “lentamente, letra por letra”, embora não admitisse duas consoantes juntas, “copiava a letra linda e redonda do amado chefe a palavra ‘designar’ de modo como em língua falada diria: ‘desiguinar’” (HE, p. 15).

Mas “era enfim datilógrafa” e isso ao menos lhe impõe certa dignidade. Mesmo sendo datilógrafa demonstrava enorme carência vocabular, era apaixonada por palavras cujos significados ignorava por completo. É também por meio de palavras que no final da narrativa a vida de Macabéa é mudada, “E mudada por palavras – desde Moisés se sabe que a palavra é divina” (HE, p. 79) As palavras da cartomante lhe encheram de vida e lhe trouxeram prenúncios de consciência, “como havia sentença de morte, a cartomante lhe decretara sentença de vida” (HE, p. 79). Após deixar a casa de Madame Carlota, Macabéa é atropelada por um Mercedes amarelo.

Mas antes desse encontro fatal, Macabéa resistiu. Talvez por sua idiotice, por não saber sobre si e o mundo, ela fosse feliz. Ela era uma órfã que “já não sabia mais ter tido pai e mãe, tinha esquecido o sabor” (HE, p. 29). Contudo não era infeliz. Macabéa “pensava que a pessoa é obrigada a ser feliz. Então era”. O próprio Olímpico considerava Macabéa alguém

sem força, “um cabelo na sopa”, e “era realmente de se espantar que para o corpo quase murcho de Macabéa tão vasto fosse o seu sopro de vida” (HE, p. 60).

Apesar de sua debilidade física, de sua “vaga existência”, de ser “matéria opaca” e vida primária, apesar de seu “viver ralo” e de sua extrema fragilidade, Macabéa talvez tenha uma força contida no seu próprio nome. Só foi nomeada após um ano de idade devido a uma promessa à Nossa Senhora da Boa Morte feita pela mãe em seu nascimento. Se vingasse se chamaria Macabéa (“Pois como o senhor vê eu vinguei...” (HE, p. 43)). A nossa protagonista parece ser o próprio milagre da sobrevivência. Seu nome estabelece um intertexto claro com os Macabeus. Macabéa não sabe o que tem dentro de seu nome, mas ele é uma referência bíblica aos livros do Velho Testamento, *Primeiro e Segundo Macabeus*. Estes livros registram a luta dos Macabeus contra os gregos para defender as tradições judaicas e o Templo Sagrado. Os Macabeus incansavelmente e com bravura lutaram pela liberdade dos judeus. Mas qual relação pode haver entre a pobre nordestina Macabéa e os guerreiros judeus? Será que Clarice Lispector quer buscar uma referência de força para sua personagem de “esvoaçada magreza”? Berta Waldman, em “O estrangeiro em Clarice Lispector: uma leitura de *A hora da estrela*”, escreve sobre essa alusão, a partir do nome da protagonista, ao povo judeu. Segundo ela, esse intertexto é sugestivo da representação, em Macabéa, de todos os excluídos do país:

(...) Macabéa é, como os macabeus, vítima da opressão dos poderosos, e como eles, ela resiste. Sua resistência é sugerida desde o início, quando o narrador a identifica ao capim. (...).

Sendo o extrato mais resistente da vegetação, é o capim que, na sucessão ecológica, prepara o solo para o desenvolvimento dos demais extratos vegetais. É, portanto, na sua persistência, na determinação em sobreviver que Macabéa se perfila ao lado dos heróis judeus, embora o capim também dê, enquanto parâmetro de comparação a medida exígua e vã da personagem (WALDMAN, 1998, p. 97).

Conforme Waldman, a história dos Macabeus conta como eles resistiram e não cederam à imposição da cultura grega, continuando fiéis às suas tradições. A ingenuidade e simplicidade de Macabéa também não permitem que ela se adapte a sociedade capitalista na qual está inserida. Diferentemente de Glória e Olímpico que, seduzidos pelo modo de vida da cidade grande, são sempre desejosos de poder, pois também querem, de alguma maneira, pertencer àquele mundo que tanto os marginaliza.

Glória e Olímpico queriam vencer na vida, já Macabéa certa vez disse: “Acho que não é preciso vencer na vida” (HE: 49). Olímpico e Glória revelam sempre uma fome de ser o outro, de fazer parte, “de subir para um dia entrar no mundo dos outros” (HE, p. 65). A fome

de Macabéa era outra. Com sua “inocência pisada” e com sua falta de jeito para a vida, ela resiste e simboliza uma denúncia taciturna dessas ilusões.

No momento da morte, em sua hora de estrela, é que Macabéa “(explosão)” reconhece sua pobreza, toma consciência de si, “só então vira que sua vida era uma miséria (...), ela que, como eu disse, até então se julgava feliz” (HE, p. 79). Seu destino era sucumbir. Quando vislumbra a si mesma, nossa protagonista morre, “o encontro com o mais nodal de si é sempre trágico, tal como revela a travessia de Édipo. A consciência pode matar? Ao que parece” (HOMEM, 2012, p. 114). A morte, trágico e implacável fim de Macabéa, é também o fim de todos nós. Neste momento a protagonista se iguala a cada um de nós, na hora da morte somos igualmente pobres, igualmente humanos. É também essa a constatação de Carla, personagem do conto “A Bela e a fera ou a ferida grande demais”, diante do mendigo com qual se depara: “Há coisas que nos igualam”. Procurando semelhanças entre ela que mendigava o amor dos outros e aquele homem que mendiga dinheiro na rua, Carla, de repente, conclui: “eram iguais porque haviam nascido e ambos morreriam. Eram, pois, irmãos” (LISPECTOR, 1999c, p. 108).

Macabéa é uma personagem que incomoda, que nos tira o fôlego e que nos causa uma leve dor, porém constante. Sua existência é reveladora de uma pobreza massacrante. Não há como sair ileso da leitura de *A hora da estrela*. Macabéa é a expressão extrema da pobreza humana, manifesta muitas vezes de forma caricatural. No entanto, na forma como foi composta, em cada detalhe o leitor nela se reconhece. Afinal, quem nunca sonhou em ser estrela de cinema? A quem não falta muita ou pouca consciência? Quem nunca teve um namorado roubado? Quem nunca se sentiu um estrangeiro em outra cidade, que não a sua de origem? Quantas pessoas passam fome? Quem nunca desejou o produto do anúncio? Quem nunca sonhou em ser feliz mesmo com dificuldades físicas e materiais? Todas essas situações vividas por Macabéa aliadas ao modo como Clarice Lispector as apresenta ao leitor parecem nos aproximar da personagem que parecia tão impossível, tão irreal. Macabéa, apesar de toda sua pobreza, é uma personagem leve. Frente aos maus tratos vividos por Macabéa e narrados por Rodrigo S. M. (Na verdade Clarice Lispector), cabe ao leitor uma posição de identificação e complacência. No todo, vista de longe, Macabéa parece transcender as possibilidades do real, mas assim de perto, em suas várias “fotografias”, nela nos reconhecemos. Veremos, no último capítulo, que a intenção das adaptações de *A hora da estrela*, aqui estudadas, é justamente mostrar que a história da personagem Macabéa não se difere da de muitos brasileiros que também foram “tentar a sorte” na cidade grande.

2.3 UMA NARRATIVA SEM ENFEITES

Clarice Lispector, em depoimento concedido a Edilberto Coutinho e publicado originalmente em 1976 no Jornal *O Globo*, quando perguntada sobre o livro que escrevia, respondeu: “Não sei ainda se vai ser conto, novela ou romance. Mas posso dizer que será um livro diferente em minha obra” (ROCHA, 2011, p. 168). Clarice, claro, falava sobre *A hora da estrela* e, nesse trabalho, também entendemos esse livro como “diferente” dentro da obra clariceana. Não por tratar do tema social, pois, como vimos, a escrita de Clarice foi entrecortada pelas questões sociais e por uma latente preocupação com os pobres. Entretanto, compreendemos *A hora da estrela* como ponto máximo da afirmação dessas questões em sua obra. Mais do que isso, percebemos que a temática da pobreza determina também o modo de composição do texto. A pobreza aparece, então, como tema e como condição da escrita.

Os últimos anos de vida de Clarice Lispector foram bastante intensos no que diz respeito a sua produção literária. De 1973 a 1977 (ano de sua morte), Clarice produziu os mais variados tipos de texto: crônicas, contos, ficção, autobiografias... Mas o que nos interessa aqui é sua última obra publicada em vida, *A hora da estrela*, que simboliza o fim de uma trajetória, pois “foi escrito no final de percurso – nos últimos anos de vida e em momento de tensão de um longo, necessário e difícil diálogo com o outro, enfrentando-o agora na sofrida perplexidade diante de sua quase insuportável e suja miséria social” (GOTLIB, 2011, p. 578).

Em crônica intitulada “Literatura e Justiça”, tentando se defender de acusações da crítica de que ela seria uma escritora alheia às questões políticas e sociais de seu tempo, Clarice diz se perdoar por não saber como se “aproximar de um modo ‘literário’ da ‘coisa social’”. E acrescenta: “Mas é que tenho um modo simplório de me aproximar do fato social: eu queria era ‘fazer’ alguma coisa, como se escrever não fosse fazer” (LISPECTOR, 1999b, p. 29). O fato é que, nos seus últimos escritos, como na coletânea de contos *A via crucis do corpo*, em que Clarice aborda temas como violência sexual e a prostituição, (No prefácio dessa coletânea, Clarice escreve: “Este livro é um pouco triste, (...) porque descobri como criança boba, que este é um mundo-cão” (LISPECTOR, 1998c, p. 12)), como no conto “A bela e a fera ou a ferida grande demais” em que o mendigo também protagoniza a história e principalmente em *A hora da estrela*, na qual a autora se aproxima decisivamente do “fato social”. E essa aproximação se dá através de uma escrita que se apresenta de modo simples.

De acordo com Roncador, “Clarice parecia convencida de que para se representar uma realidade definida pela pobreza ela não poderia elaborar uma escrita, por assim dizer, ‘estética’” (RONCADOR, 2002, p. 154)

Ainda segundo essa estudiosa, em *Poéticas do empobrecimento: a escrita derradeira de Clarice*, em oposição aos textos de Clarice da década de 60, nos quais a temática social aparecia de forma latente, nos seus escritos derradeiros Clarice vai explorar constantemente a temática da pobreza. O texto intimista e introspectivo dá lugar a uma narrativa que nos relata situações cotidianas de miséria e injustiça social. Mas, mais do que uma nova temática, há uma subversão da escrita que sofre, por assim dizer, um “rebaixamento”, pois a “narração da pobreza em um estilo elevado, elegante e bem composto pareceria para Clarice uma prática enganosa e, sobretudo, imoral”. (RONCADOR, 2002, p. 150)

Neste sentido, a escolha por uma temática social, em *A hora da estrela*, vai exigir um novo processo de escrita, de composição, o que viria a constituir um desafio para a escritora, conforme o próprio narrador do livro declara: “o que me proponho a contar parece fácil e à mão de todos, mas a sua elaboração é muito difícil, pois tenho que tornar nítido o que está quase apagado e que mal vejo” (HE, p. 19). Sônia Roncador constatou esse interesse de Clarice por um novo tipo de escrita:

No decorrer dos anos 70, a autora, então parece render-se ao apelo de escrever sobre a fome e a miséria social. Esse período marca suas primeiras experiências com um novo tipo de narrativa cujos enredos substituem o tipo de experiência comumente representada em seus primeiros escritos (as jornadas míticas de seus personagens, para falar como o crítico Benedito Nunes) pelo relato das experiências cotidianas de um narrador ou personagem. O narrador em suas últimas narrativas é normalmente alguém ocupado em descrever seu mundo imediato, um mundo, diga-se de passagem, muitas vezes definido por sua extrema pobreza social (Roncador, 2002, p. 151).

Benedito Nunes reconhece em *A hora da estrela* três enredos que se conjugam dentro da narrativa. A primeira história é a da pobre nordestina que sai de Alagoas para viver suas fracas aventuras no Rio de Janeiro. A segunda é a do narrador interposto, Rodrigo S. M. “que reflete sua vida na da personagem, acabando por tornar-se dela inseparável, dentro da situação tensa e dramática de que participam” (NUNES, 1995, p. 162). O terceiro enredo é o da própria narrativa, ao retardar o início da história de Macabéa, Rodrigo S. M. acaba por criar outra: a história da história. Estes três enredos se entrecortam, são inseparáveis, um determina o outro. Esse jogo entre esses enredos acaba por conduzir a atenção do leitor para a materialidade da escrita, nos interessa também saber o modo como a narrativa foi construída. Maria das Graças Andrade também se atenta para essa estrutura, como ela mesma diz, “desdobrável” de *A hora da estrela* em que “Clarice Lispector cria Rodrigo S. M., um

personagem que é, ao mesmo tempo, autor interposto, para criar e narrar a história de Macabéa, mas que também dá a ver os bastidores da construção textual” (ANDRADE, 2011, p. 1732).

É a pobre moça que “exige” de Rodrigo S. M. a simplicidade no uso com as palavras. Este por sua vez responde com uma escrita ética e estética para compor a personagem. Clarice criou Rodrigo que criou Macabéa e quando está última morre, morre também seu criador. Como explica Benedito Nunes, a existência de Rodrigo como escritor depende da existência fictícia de Macabéa:

Refletindo-se em Macabéa, como quem se identifica antes mesmo que esta se apresente por inteiro, de corpo presente, Rodrigo S. M. também se faz personagem; e a sua vida, que se compõe à medida dessa existência outra, fictícia, da moça nordestina, cujo destino uma *estrela* desfavorável abrevia (ela morrerá atropelada por um automóvel ao atravessar a rua), toma forma à proporção que, debatendo-se com a palavra, expõe, a modo de uma *terceira história*, as peripécias da narração. (NUNES, 1995, p. 163)

A hora da estrela é, assim, não só um retrato da pobreza anônima de Macabéa, é, principalmente, um autorretrato do processo de criação da narrativa. Como afirma Roncador, “a estória do processo da escrita deste livro justapõe-se constantemente à estória de Macabéa que ele se propõe a narrar” (RONCADOR, 2002, p. 112). *A hora da estrela* é uma longa reflexão sobre a escrita literária, sobre a árdua tarefa de escrever, reflexão essa que envolve seu objetivo, sua finalidade e seu procedimento. Para Maria Lucia Homem, é justamente essa justaposição do processo de criação (metalinguagem) com a coisa narrada (fábula) que faz de *A hora da estrela* uma obra peculiar:

A peculiar criação de Clarice é que o trabalho metalinguístico se imbrica com o que seria a “fábula pura”, de tal modo que se visualizam construções entremeadas em uma grande teia, passando continuamente do eixo do enredo para o de formulações sobre a própria escrita. Metalinguagem e fábula apoiam-se mutuamente e criam uma obra particular, que contribui para o questionamento do próprio conceito e das instâncias de uma obra literária. Procedimento que aponta ainda para uma reflexão sobre o lugar do escritor no contemporâneo, distendido entre a busca da criação de um discurso de arte e o precipício de uma crescente mercantilização capitalista (HOMEM, 2012, p. 144).

O narrador, então, não se indaga somente sobre o sentido de narrar um enredo ralo de fatos – “Por que escrevo sobre uma jovem que nem pobreza enfeitada tem?” (HE, p. 21) –, mas também como fazê-lo, “como tornar nítido o que está quase apagado (...)” (HE, p. 19). Assim Rodrigo S. M. cria uma espécie de poética da narração, “uma poética do

empobrecimento”, cria um modo de chegar ao objeto narrado ainda que ele pareça quase escapar já que é “material poroso”.

Já nas primeiras páginas de *A hora da estrela*, o narrador anuncia constantemente uma mudança no seu processo de escrita: “Transgredir, porém, os meus próprios limites me fascinou de repente. E foi quando pensei em escrever sobre a realidade já que essa me ultrapassa” (HE, p. 17). Mais adiante constata: “É parece que estou mudando de modo de escrever, mas acontece que só escreve o que quero, não sou profissional – e preciso falar dessa nordestina senão sufoco” (HE, p. 17). A narrativa será “exterior e explícita”, não complexa, pois o material de que dispõe Rodrigo S. M. “é parco e singelo demais” (HE, p. 14), a elaboração dessa história será um “trabalho de carpintaria”. Para Vilma Arêas, a história é de uma elaboração difícil, pois é construída num movimento paradoxal, pois

Sendo sobredeterminada, possui um “falso livre-arbítrio”, é “verdadeira embora inventada”, explícita embora “contenha segredos” e, sendo “exterior”, derrama “sangue arfante de tão vivo”; mas repentinamente reduz-se a um “coágulo”. A narrativa também é submetida ao mesmo processo e é “antes de tudo vida primária que respira, respira” (ARÊAS, 2005, p.78).

Será contra os hábitos da escritora que a história de Macabéa terá “começo, meio e ‘gran finale’ seguido de silêncio e de chuva caindo” (HE, p. 13). Maria das Graças Andrade em sua tese de Doutorado em que estuda *Água Viva* e as duas versões de *Objeto Gritante* (manuscritos dos quais se originaram o livro publicado, *Água Viva*), aponta para um certo desinteresse de Clarice por narrativas lineares:

Daí talvez o receio de cair na tentação fácil de rebaixar-se para vender-se, para agradar, ainda que a qualquer custo: “Só não escreveria uma história com começo e fim aqui porque no caso seria prostituição. Não escrevo para agradar ninguém. Mas é ótimo quando agrado. (OG, versão II, p. 55 – grifo nosso) “Só não te contaria agora uma história porque no caso seria prostituição. E não escrevo para te agradar. Principalmente a mim mesma. Tenho que seguir a linha pura e manter não contaminando o meu it” (AV, p. 101). (ANDRADE, 2007, p. 110)

Apesar de não escrever para agradar, de não querer se “prostituir”, de não demonstrar interesse por histórias com começo e fim, Clarice Lispector cria em *A hora da estrela* um narrador que apaixona-se por fatos, por enredo, “fatos são pedras duras e agir está me interessando mais do que pensar, de fatos não há como fugir” (HE, p. 16). Mas como narrar fatos se o que interessa à Clarice são os sussurros que há entre eles? Na apresentação de *A hora da estrela* Clarisse Fukelman afirma que “mais importante que relatar um fato será praticar o autoconhecimento e o alargamento do conhecimento do mundo através do exercício

da linguagem” (FUKELMAN, 1997, p. 6). E parece ser justamente essa a maior intenção de *A hora da estrela* o que torna o estudo dessa obra ainda mais significativo.

Rodrigo S. M. adia o início da narrativa, “adia a pobreza da história”, ele hesita em começar a história de Macabéa (“Estou esfregando as mãos uma na outra para ter coragem (HE, p. 14)” / “Tenho um arrepio de medo” (HE, p. 20)), já que a narrativa tratará de uma pobreza extrema e essa é “feia e promíscua”. O narrador, “(Na verdade Clarice Lispector)”, sente a necessidade de mudar sua escrita, de construir uma nova expressão. E uma questão se coloca: Como, através do discurso, representar o pobre? Como falar da pobreza sem enriquecer a linguagem? Como conceber em palavras uma personagem feito Macabéa? Antes de narrar as parcas aventuras de Macabéa, Rodrigo se debruça sobre a sua própria aventura: a da escrita. Conforme afirmou Antônio Cândido, sobre a obra de Clarice, “antes de ser coisa narrada, a narrativa é coisa que narra” (CÂNDIDO, 1998, p. 18). Rodrigo S. M. tenta, então, adaptar-se ao mundo do pobre, aproximar-se ao máximo da pobreza da protagonista, ele se “transfigura em outrem” e busca a expressão de uma escrita simples, sóbria:

Voltando a mim: o que escreverei não pode ser absorvido por mentes que muito exijam e ávidas de requintes. Pois o que estarei dizendo será apenas nu. Embora tenha como pano de fundo – e agora mesmo – a penumbra atormentada que sempre há nos meus sonhos quando de noite atormentado durmo. Que não se esperem, então, estrelas no que se segue: nada cintilará, trata-se de matéria opaca e por sua própria natureza desprezível por todos (HE, p. 16).

O desafio de Rodrigo S. M. é escrever sobre a pobreza através de uma linguagem que não caia num falseamento ou que sugira um engajamento artificial. Narrar a pobreza sem torná-la uma “história lacrimogênica de cordel”. Por isso, ao falar ao seu leitor sobre seu processo de composição da história de Macabéa, Rodrigo S.M. declara:

Tenho então que falar simples para captar a sua delicada e vaga existência. Limito-me humildemente – mas sem fazer estardalhaço de minha humildade já que não seria humilde – limito-me a contar as fracas aventuras de uma moça numa cidade toda feita contra ela (HE, p. 15).

Rodrigo S. M. está completamente imerso na saga de Macabéa – “Pois a datilógrafa não quer sair dos meus ombros” (HE, p. 22). É impossível pra ele, e também pra nós, conviver com a miséria destrutiva da personagem, sem que seja alterada a sua/nossa visão sobre o mundo. Por isso, a pobreza, em *A hora da estrela*, não é simplesmente o tema da narrativa é também a própria condição sob a qual o narrador escreve a história. Conforme Vilma Arêas, “é a própria banalidade da historinha que funciona para o rebaixamento e para

um embaçamento das metaforizações, desfazendo as relações supostamente delicadas ou literárias” (ARÊAS, 2005 p. 79). Para Rodrigo S. M., a “delicada e vaga existência” de Macabéa afeta sua vida de escritor, ele está, enormemente, modificado por ela:

Antes de ter surgido na minha vida essa datilógrafa, eu era um homem até mesmo um pouco contente, apesar do mau êxito na minha literatura. As coisas estavam de algum modo tão boas que podiam se tornar muito ruins porque o que amadurece plenamente pode apodrecer (HE, p. 17).

Rodrigo S. M. procura ser simples, claro, e utiliza uma linguagem digna da história crua de Macabéa. Para afastar o sentimento de impotência diante da pobreza de Macabéa, ele escreve numa linguagem que não se “contamina” com luxos, com “adjetivos esplendorosos, carnudos, substantivos e verbos tão esguios” (HE, p. 15). Sua ação é por meio as palavras, “Ela me acusa e o meu meio de defender é escrever sobre ela” (HE, p. 17). É com a escrita que o narrador faz algo pela protagonista, escreve com amor, a palavra é seu instrumento de transformação, por isso não “enfeita a palavra”, pois se “tocar no pão da moça esse pão se tornará em ouro – e a jovem (ela tem dezenove anos) e a jovem não poderia mordê-lo, morrendo de fome” (HE, p. 15).

Em *A hora da estrela*, a pobreza de Macabéa se espalha por todo o seu ser como observou Hélène Cixous:

Essa pessoa vem de um dos lugares mais desertados do mundo e, para Clarice, tratava de se trabalhar com o que esta privação quer dizer, ser totalmente deserdado, não ter amparo algum, não ter absolutamente nada, nem memória – sem ser amnésico –, ser tão pobre que a pobreza se espalha por todo o ser: o sangue é pobre, a língua é pobre, e a memória é pobre (...) (CIXOUS, 1999, p. 135).

Essa carência, essa privação que se “espalha” por todo o ser de Macabéa, transforma todas as coisas ao seu redor, até a sua representação escrita foi “contaminada” pelo oco da sua existência social. A relação de Rodrigo S. M. com essa pobreza extrema de Macabéa se dá por meio da escrita. Ele acompanha de perto a nordestina, dando-lhe vida. Ela apesar de tão magra e maltratada, apesar de seu apagamento e de sua miséria, aparece, muitas vezes, feliz. Escrever, para Clarice Lispector, é demonstração de amor. Rodrigo, que não tem classe com a qual se identifique, foi o único que amou a pobre nordestina (“Só eu a vejo encantadora, só eu, seu autor a amo.” (HE, p. 27)). *A hora da estrela* é um livro engenhosamente construído por amor ao outro, é um livro “feito para o apagamento, um livro que, feito o amor, nasce da oferta do que não se tem: o mistério das palavras o silêncio das palavras” (SILVA, 2005, p. 36).

Segundo Sônia Roncador (2002), há nos textos finais de Clarice Lispector uma propensão a inscrever na narrativa as circunstâncias de sua produção. Em *A hora da estrela*, o narrador-autor se inscreve constantemente na narrativa, ele aparece no decorrer do texto, revelando sua identidade e seu processo de criação.

A busca pela simplicidade como forma de se aproximar da personagem, como tradução do apagamento da personagem leva Rodrigo S. M. ao limite da criação, ao olhar-se no espelho e ver-se materializado em objeto e por isso confessa: “a ação dessa história terá como resultado minha transfiguração em outrem” (HE: 20). A hora da estrela é, então, de acordo com Gabriela Lírio Gurgel, a “hora da morte, é a hora de se olhar no espelho e não se ver. É a passagem estreita para um outro lado do discurso, um lado mais simples, mais difícil, tão difícil pela objetivação das palavras, pelos fatos serem ‘*duras pedras no caminho*’” (GURGEL, 2001, p. 50).

Para minimizar a distância que o separa da nordestina, ele também experimenta algumas privações e relata, mais uma vez, como se dá sua aproximação do objeto a ser narrado, a nordestina: “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” (HE, p. 20).

Ao escrever sobre a pobreza de Macabéa, através do narrador Rodrigo S. M., Clarice Lispector escreve sobre como escrever a miséria. Mais do que meramente descrever a miséria, ela convoca o narrador a compor uma escrita que se “põe no nível” da nordestina, propõe, por assim dizer, um “rebaixamento” da escrita.

Lúcio Cardoso, amigo de Clarice Lispector, quando questionado sobre o título de um romance da escritora, *O lustre*, disse não ter gostado, achou o título pobre. Clarice lhe escreve uma carta e responde:

Exatamente pelo que você não gostou, pela pobreza dele, é que eu gosto. Nunca consegui mesmo convencer você de que eu sou pobre... Infelizmente, quanto mais pobre, com mais enfeites me enfeito. No dia que eu conseguir uma forma tão pobre como eu o sou por dentro, em vez de carta você receberá uma caixinha cheia de pó de Clarice (LISPECTOR, 2002, p. 62).

Para Sérgio Silva, esse pó da pobreza, almejado por Clarice, se manifesta, como na nudez da palavra que se apresenta sem adornos, “quanto mais pobre, com *menos* enfeite”:

O pó da pobreza, para ela (Clarice), parece estar mais próximo do pó da escrita, de uma literatura pobre, de poucos recursos mesmo, aquela que engendra o Amor. Por tratar da pobreza, *A hora da estrela* ocupa um lugar de destaque em sua produção. Nessa novela o que se tem é a procura por uma “nudez das palavras” por meio de uma

personagem que, em sua singeleza, é destituída até mesmo da linguagem que habita os homens (SILVA, 2005, p. 84).

Rodrigo S. M. busca essa “nudez das palavras”, porque quer representar na escrita a nudez de Macabéa, quer encontrar um modo verossímil de narrar a pobreza da protagonista. Ela que é caracterizada por uma falta tão excessiva, quase insuportável. Falta-lhe tudo, “destituída até mesmo da linguagem que habita os homens”, sua imagem beira uma pureza santa, porque, como declara o narrador: “na pobreza de corpo e espírito eu toco a santidade” (HE, p. 21). No processo de composição de Macabéa, também quis ele sentir o universo insípido da protagonista: quero andar nu ou em farrapos, quero experimentar pelo menos uma vez a falta de gosto que dizem ter a hóstia. Comer a hóstia será sentir o insosso do mundo e banhar-se no não” (HE, p. 19). Macabéa se impõe a Rodrigo S. M. e este deseja apreendê-la plenamente : Atingi-la é o meu primeiro dever para comigo” (HE, p. 20) e, para isso, para tocar na singeleza de “Maca”, ele desnuda a palavra que “não pode ser enfeitada e artisticamente vã, tem que ser apenas ela” (HE, p. 20).

No artigo “Arte pobre, tempo de pobreza, poesia menos”, Haroldo de Campos observa que a contradição e a ambiguidade em Machado de Assis estão presentes, inicialmente, nos recursos linguísticos e estilísticos adotados pelo escritor, e que o estilo machadiano, feito de “lacunas e reiterações, de eclipse e redundância, de baixa temperatura vocabular e alta temperatura informacional estética” caminharia no sentido oposto de nossa tradição literária, interessada antes numa “poesia mais”. (CAMPOS, 2006, p. 222) A essa, Haroldo contrapõe a “poesia menos”, que teria em Machado seu primeiro representante, num fio que conduziria em seguida a Oswald de Andrade e continuaria com Graciliano, Drummond e João Cabral, chegando em Augusto de Campos e na poesia concreta.

O que Haroldo de Campos chama de “poesia menos”, “magreza estética” ou até mesmo “arte pobre” em Machado de Assis refere se ao seu estilo contido, de baixa temperatura vocabular, que nega a grandiloquência discursiva, os ornamentos, a prolixidade lexical. Nesse sentido, a narrativa de Clarice Lispector em *A hora da estrela* seria um bom exemplo dessa “poesia menos” defendida por Haroldo de Campos. Forçado pela singeleza da protagonista, a narrador interposto de *A hora da estrela*, Rodrigo S. M., escreve também uma narrativa simples, sem adornos, porém com “alta temperatura informacional”.

Para Haroldo de Campos, a escrita de Graciliano Ramos em *Vidas Secas* segue o mesmo traçado estético da “poesia menos” apresentada anos antes por Machado de Assis: “em Graciliano, o pobre do estilo ‘menos’ é dobrado pela pobreza da matéria no nível do referente. O isomorfismo do estilo magro e das vidas secas produz um ‘romance

desmontável” (HAROLDO, 2006, p. 227). Aqui Haroldo de Campos parece reconhecer, assim como reconhecemos em *A hora da estrela*, que a matéria “opaca” do referente força o escritor a uma “magreza estética”. Não é por acaso, que encontramos diversos trabalhos que objetivam aproximar *Vidas Secas* de *A hora da estrela*. Fabiano e Macabéa são dois retirantes que sofrem da mesma pobreza de linguagem e da mesma pobreza material. *Vidas Secas* e *A hora da estrela* são duas nas quais o “estilo pobre” é o estilo de um mundo em tempo físico de pobreza” (HAROLDO, 2006, p. 227).

A mudança na escrita anunciada pelo autor interposto no início da narrativa de *A hora da estrela* exige do mesmo uma transgressão da linguagem. Há um abandono do registro, digamos, culto, e, esteticamente, a expressão literária passa a adaptar-se à matéria narrada. Clarice Lispector propõe uma escrita que abarca desde ditos populares a neologismos. Em “Imaginavazinha, toda supersticiosa” (HE, p. 32), o termo inventado nos lembra as criações de Guimarães Rosa. Gírias, bordões e provérbios estão pontuados também numerosamente na narrativa: “ela era café frio”, “quem cai no chão não passa”, “lá onde judas perdeu as botas”, “quando se dá a mão essa gatinha quer todo o resto”, “quem espera sempre alcança”, “que você pede chorando que eu não lhe dê cantando”, “ninguém ensina cachorro a abanar o rabo”, “cara de quem comeu e não gostou”, “dessa vaca não sai leite”, “quem não se enfeita por si se enjeita”. Para Maria das Graças Andrade (2010) os ditos populares que aparecem em *A hora da estrela* revelam a “inovação ousada” da escritora Clarice Lispector que, com tais expressões, consegue conferir humor e também leveza ao texto.

É preciso entender, portanto, que esse tipo de mudança na escrita que percebemos durante a narrativa de *A hora da estrela*, essa procura por uma linguagem simples, essa “poética do empobrecimento”, como diria Sônia Roncador, nada tem a ver com uma queda na qualidade literária de Clarice Lispector, pois “que ninguém se engane, só consigo a simplicidade através de muito trabalho” (HE, p. 11). Pelo contrário, essa elaboração narrativa apresentada neste último livro revela a riqueza produtiva da escritora e sua versatilidade, conforme Maria das Graças Andrade afirma:

Se faz esse livro que a crítica classifica de literatura engajada, diz que retrata a realidade social brasileira, aprova e aplaude, é só para mostrar que ela sabe também escrever assim, mas prefere “as cores abstratas”; é como se ela dissesse: eu fiz com que vocês escutassem a história que queriam, mas contei outra história, a que eu queria. Atitude propositadamente irônica, adequada à “lucidez zombeteira” de Clarice (ANDRADE, 2010, p. 03).

Ao propor uma coerência entre o tema da pobreza e a forma da escrita, Clarice Lispector desnuda também para nós leitores mais um possível caminho de seu fazer literário.

Em *A hora da estrela* ela nos apresenta um projeto novo em que, para narrar a pobreza, uma necessidade se impõe: viver a pobreza, senti-la intimamente. É da falta, é da ausência, é tirando “ouro de carvão”, que Clarice Lispector cria o sublime em *A hora da estrela*. Terminamos este capítulo com as palavras de Sérgio Antônio Silva sobre o poder da literatura que ao subverter sua linguagem pode também subverter o mundo:

A gravidade do problema dos migrantes nordestinos poderia fazer com que Macabéa se tornasse apenas metonímia de toda uma história, um retrato 3x4 ampliado e estampado nas paredes dos que querem salvar o mundo da miséria. Sim, esta há de ser uma verdade: a literatura, em algum instante, tocará o coração dos homens, fará com que eles se caleem e ouçam os gritos dos pobres. Mas o que estará contido nos gritos desses pobres que habitam a literatura? Que falta de recursos também gera recursos, estilos, artes, literatura (SILVA, 2005, p. 41).

3. DO LIVRO ÀS TELAS: A HORA DA ADAPTAÇÃO

“Sabe o que eu mais queria na vida?
Pois era ser artista de cinema.”
Clarice Lispector

Neste último capítulo, será feita a análise comparativa entre o texto literário de *A hora da estrela* e duas de suas adaptações, o filme homônimo, de Suzana Amaral, e o programa televisivo *Cena Aberta*, de Jorge Furtado e Guel Arraes, observando como a pobreza das personagens, do enredo e da escrita, característica fundamental do texto literário, vai ser transposta para as telas. O nosso trabalho permeia a discussão sobre os diálogos entre as narrativas literária, cinematográfica e televisiva. A finalidade desse, portanto, é também abordar as características pertinentes a cada obra, articular as suas divergências e aproximações, semelhanças, e a ação criativa da narrativa nos dois suportes de expressão cultural.

3.1 A HORA DA ESTRELA: UMA REESCRITURA DE SUAZANA AMARAL

A hora da estrela de Clarice Lispector, publicado em 1977, ano de sua morte, apresenta um narrador, que contrariando seu costume, subitamente se interessa por fatos. Os fatos narrados em *A Hora da Estrela* são sobre Macabéa, uma moça alagoana que mal tem consciência de sua 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, onde aluga uma vaga em um quarto, compartilhado com mais quatro companheiras balconistas das Lojas Americanas (as Marias – da Penha, Aparecida, José e uma outra Maria tão somente). Consegue um emprego como datilógrafa em um escritório e consome suas horas ouvindo a “Radio Relógio”, recortando anúncios publicitários dos jornais velhos, colando-os num álbum. Sonha em ser estrela de cinema, como Greta Garbo e Marilyn Monroe. Macabéa conhece, então, Olímpico de Jesus Moreira Chaves, um metalúrgico paraibano, e a única espécie de namorado que chegou a ter. Olímpico, no entanto, se interessa por Glória, colega de trabalho de Macabéa. Notoriamente apática, passiva e inocente, Macabéa é induzida por Glória a consultar uma cartomante, Madama Carlota, que lhe prevê um futuro resplandecente, bem diferente daquele que realmente a esperava. Ao sair da casa da cartomante, Macabéa é atropelada por uma Mercedes, resultando em sua morte e, por desdobramento, na morte do autor Rodrigo S. M., o que aponta para o fato de que o autor é, também ele, persona.

Esta historietta da pobre nordestina numa “cidade toda feita contra ela” foi adaptada para o cinema em 1985 por Suzana Amaral. O filme que recebe o mesmo título do texto fonte é o primeiro longa-metragem dirigido por Suzana Amaral, que também roteiriza a obra ao lado de Alfredo Oroz. Com duração de 96 minutos e com um elenco primordial que conta com Marcélia Cartaxo, José Dumont e Fernanda Montenegro, o filme *A hora da estrela* recebeu vários prêmios no Festival de Berlim, reavivando as premiações do cinema nacional no exterior, não só pela qualidade do filme como também pelo trabalho de adaptação literária que foi considerado impecável pela crítica especializada. O filme é de produção bastante barata para os padrões internacionais – 150 mil dólares – e foi rodado em 26 dias entre 5 de janeiro e 3 de fevereiro de 1985.

Suzana Amaral obteve rica experiência como diretora e produtora na Fundação Padre Anchieta. A paixão da cineasta pela literatura sempre foi 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, dirigiu o filme *Uma vida em segredo* (2001) baseado no romance homônimo de Autran Dourado. Em 2009 dirigiu o filme *Hotel Atlântico* adaptado do livro homônimo de João Gilberto Noll. Em entrevista Suzana Amaral afirma: “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).

Os personagens principais são: Macabéa, Olímpico de Jesus, Glória e Madame Carlota, uma cartomante. A direção de fotografia é de Edgar Moura, edição de Idê Lacrete e a música é de Marcus Vinícius. O filme foi distribuído pela Embrafilme. Esta obra foi reconhecida nacional e internacionalmente. Marcélia Cartaxo recebeu o Urso de prata de melhor atriz no festival de Berlim. A atriz pouco conhecida foi a escolha de Suzana Amaral para representar Macabéa no cinema. Através dessa atriz, a cineasta consegue uma representação da nordestina fortemente realista. Marcélia Cartaxo consegue recriar na tela a figura comum das criaturas encontráveis na rua de qualquer grande cidade de forma tão “real” que, para o espectador, fica a sensação de que Macabéa não podia ter outro corpo, outro jeito, outra cara que não aquela. Vale ressaltar que Cartaxo também é nordestina, oriunda da Paraíba, e justamente naquela época, tal qual Macabéa, “tentava a sorte” na cidade grande. Cartaxo integrava o Projeto Mambembe de São Paulo. A Macabéa, personagem do livro, pobre alagoana de dezenove anos, virgem, datilógrafa, que sonha em alimentar-se de goiabada e queijo, no cinema, interpretada por Marcélia Cartaxo, parece ganhar vida real. A atriz consegue representar com muita veracidade a Macabéa desajeitada e improcedente para a vida, mal feita de corpo e pobre, lutando pela sobrevivência em um escritório onde ganhava menos que um salário mínimo.

Suzana Amaral, também foi laureada: levou o prêmio de melhor diretor no Festival de Havana. O filme ainda foi vencedor em várias categorias no Festival de Brasília.

A obra de Suzana Amaral é bem próxima do texto original. A principal diferença que podemos observar no filme é a supressão do escritor narrador Rodrigo S. M., que com suas observações e hesitações, é personagem central para a compreensão do livro. No entanto, é compreensível sua ausência no filme. Para proporcionar mais dinamismo à história, sua presença foi substituída por outros elementos tipicamente característicos do meio visual, como a cenografia, o figurino e a música. Já na abertura do filme, ouvimos a Rádio Relógio enquanto os créditos do mesmo aparecem. Macabéa é apresentada em seu contexto profissional. É nesse meio que ela vai interagir com alguns personagens da trama. Lá ela convive com o chefe, o diretor da firma e Glória, um personagem secundário, mas que possui

mais destaque no filme que no livro. Os cenários principais da trama são: o escritório, o quarto de pensão e a rua. Macabéa despende seu tempo nesses ambientes. Durante o dia, trabalha no escritório, à noite volta para a pensão e escuta a programação da rádio. Nos fins de semana vai ao cinema poeira, pois a entrada é mais barata. No filme praticamente não há subtramas, todo o enredo é voltado para contar a saga de Macabéa. Os personagens dividem-se em vários núcleos (escritório, pensão, rua e casa da cartomante) e com exceção de Olímpico e Glória, os demais personagens não interagem entre si. Eles servem como pano de fundo na parca história de vida de Macabéa.

O texto fílmico narra a trajetória e os dramas da protagonista Macabéa, interpretada pela atriz Marcélia Cartaxo, ao interpretar de forma quase visceral as desventuras de viver, ou melhor, sobreviver de uma migrante nordestina na metrópole de São Paulo (no romance, a história se passa no Rio de Janeiro). Embora a história de Macabéa pudesse se passar em qualquer metrópole do país e mesmo não havendo nenhuma menção à cidade de São Paulo nos diálogos dos personagens durante o filme, o espectador que reconhece a Estação da Luz como uma das estações de trem da capital paulista, (a protagonista usa o metrô nas primeiras sequências do filme) saberá que Macabéa foi tentar a sorte em São Paulo, a cidade mais procurada por nordestinos em busca de trabalho.

Na narrativa fílmica, é apresentada uma história aparentemente simplória e comum a um segmento estereotipado do migrante nordestino representado pela personagem principal, personagens quase desvalidos em busca da ideia utópica da ‘cidade grande’. Uma vida simples é representada sem grandes produções, como cenário, figurino, trilha sonora ou um trabalho mais perspicaz no que se refere a elementos técnicos para a produção de uma película. As personagens são construídas a partir de indicações do texto de Clarice Lispector e a cineasta realizou um trabalho profundo de identificação com o mesmo para daí compor essas personagens de forma convincente e sólida.

O filme de Suzana Amaral tem seu suporte narrativo ancorado na história, estruturado cronologicamente com começo, meio e fim bem delineados, numa montagem que visa esclarecer, sem complicações formais, os fatos para o espectador.

Suzana Amaral, em entrevista ao programa Sala de Cinema, diz que só trabalha partindo de obras literárias, porque, segundo ela, seu trabalho não é só de adaptação, mas de transmutação da obra literária. Ela diz que capta o espírito do livro e, a partir dele, faz uma recriação da narrativa. Assim como Clarice Lispector pegou “no ar de relance o sentimento de perdição no rosto de uma moça nordestina”, Amaral “pega” as pistas deixadas pelo narrador para recontar no cinema as parcas aventuras de Macabéa. Suzana Amaral faz seus filmes da

maneira como eles vêm de “dentro dela”. Para ela, “são poucos filmes que resultam de uma ideia original”, e acrescenta: “Prefiro basear-me em obras já prontas e, depois dar a minha versão, criando uma nova obra a partir da original” (AMARAL, 2010). Essa cineasta tem, no texto literário, o motivo, a causa, o estímulo para a criação de uma nova obra, pois o livro serve como “pano de fundo” para o projeto cinematográfico a que se propõe, embasado, obviamente, na linguagem e nos objetivos próprios do cinema. A cineasta compreende, assim como nós nessa pesquisa, que a adaptação, embora tenha um intertexto explícito e reconhecível, será sempre uma nova obra, autônoma e que representa, obviamente, interpretações e olhares próprios do adaptador. A adaptação é entendida aqui como um procedimento dinâmico que visa à releitura, à recriação de uma obra e é assim que compreendemos o filme *A hora da estrela* de Suzana Amaral, como uma obra que, claro, parte de um texto anterior, mas que estabelece com esse um diálogo. O filme de Suzana Amaral não é subserviente ao texto clariceano, isso porque, conforme, Roberto Correa dos Santos, temos que compreender o fato do “filme-não-ser-o-livro, (não-querer-ser-o-livro, não-poder-ser-o-livro)” (SANTOS, 2010, p.258). E, definitivamente, não o é.

Assim é que, a partir do texto criado por Lispector, Amaral (re)produz um novo signo provocador de novos efeitos interpretativos. Desse modo, ao transpor o texto clariceano para o cinema, a diretora, por meio de um processo sógnico, não só produziu um novo texto – o filme - como também uma nova maneira de nos remeter ao livro da escritora.

Como ressaltamos no primeiro capítulo, o próprio texto de *A hora da estrela* parece justificar sua adaptação para o cinema, fica clara a existência, na narrativa, da linguagem cinematográfica. O fluxo de consciência presente no texto de Lispector revela características do cinema, ao ressaltar, por exemplo, uma escrita feita de “retratos”, ou seja, uma estrutura textual próxima dos *takes* cinematográficos. Há, ainda, a presença do narrador Rodrigo S. M. que, tal qual uma câmera, capta os fatos, às vezes objetivos - “Olhou-se maquinalmente no espelho que encimava a pia imunda e rachada, cheia de cabelos, o que tanto combinava com sua vida” (HE, p. 25); às vezes à distância como um grande plano: “Rua do Acre para morar, rua do Lavradio para trabalhar, cais do porto para ir espiar no domingo, um ou outro prolongado apito de navio cargueiro” (HE, p. 31) ou “A nordestina se perdia na multidão”(HE, p. 40). Desse modo, o narrador, por meio de descrições objetivas e subjetivas dos personagens, aponta, direciona, indica o olhar da cineasta na construção dos personagens. Em princípio, ele faz referências sobre a necessidade de entender a história de maneira universal: “[...] é claro que a história é verdadeira embora inventada – que cada um a reconheça em si mesmo porque todos nós somos um” (HE, p. 16). Procura-se, na verdade,

mostrar que o personagem é, de fato, um pouco de cada um de nós, uma preocupação bastante presente na película de Amaral e na adaptação televisiva, *Cena Aberta*, como veremos mais adiante.

Diante disso, transpostos para o cinema, tanto os personagens quanto os espaços descritos não precisariam, em tese, de grande esforço para serem adaptados. É nesse sentido, que a tradução da obra literária para a cinematográfica adequa-se à ideia de Bazin para quem determinados textos literários apresentam uma visualidade e revelam essa margem de criação que permite a passagem da escritura à imagem. Amaral enxergou, então, essa “traduzibilidade” presente no texto de Clarice Lispector. Mas, além dessa percepção, o mérito da cineasta talvez esteja no fato de sua apreensão não só das imagens do texto, mas também o espírito dele, pois ela capta, além das figuras, suas sutilezas paradoxais e seu lirismo.

O que percebemos, portanto, no texto fílmico de Amaral, é que essa cineasta capturou a visibilidade do texto clariceano, tendo em vista primeiro as descrições objetivas, tanto dos personagens quanto do espaço, sem desprezar, entretanto, as subjetivas. A Macabéa, no filme, é um ser universal, pois Suzana Amaral mostrou-se capaz de traduzir a vaga existência da personagem para quem o mundo é tão estranho, mas ao mesmo tempo desejável. Sua pobreza, feiura e ingenuidade parecem pedir desculpas por ocuparem espaço no mundo.

3.1.1 AUSÊNCIA DE RODRIGO S. M. E PRESENÇA DA POBREZA DE MACABÉA

Benedito Nunes reconhece em *A hora da estrela* de Clarice Lispector três enredos que se conjugam dentro da narrativa. A primeira história é a da pobre nordestina que sai de Alagoas para viver suas fracas aventuras no Rio de Janeiro. A segunda é a do narrador interposto, Rodrigo S. M. “que reflete sua vida na da personagem, acabando por tornar-se dela inseparável, dentro da situação tensa e dramática de que participam” (NUNES, 1995, p. 162). O terceiro enredo é o da própria narrativa, ao retardar o início da história de Macabéa, Rodrigo S. M. acaba por criar outra: a história da história. Estes três enredos se entrecortam, são inseparáveis, um determinando o outro. O jogo entre esses enredos acaba por conduzir a atenção do leitor para a materialidade da escrita, nos interessa também saber o modo como a narrativa foi construída.

Contudo na adaptação de Suzana Amaral, o filme *A hora da estrela*, de 1985, uma única história é privilegiada. No filme, a opção da diretora é pelo tema dos imigrantes nordestinos (conforme a historietta de Macabéa). Ao abrir mão das outras temáticas abordadas

no livro, o filme nos aproxima ainda mais da pobreza vivida por Macabéa. É a pobreza de Macabéa, seja ela, material ou psíquica, e a sua relação precária com o mundo e consigo mesma que veremos transportadas para as salas de cinema. Se, no livro, Rodrigo S.M. luta contra sua inabilidade para narrar a delicada e singela vida de Macabéa, a qual ele não consegue sequer enfeitar com palavras belas, termos suculentos, adjetivos esplendorosos, se luta contra sua dificuldade em lidar com a rotina asfíxiante de Macabéa, se ele luta contra os fatos dos quais não consegue fugir; no filme, ao contrário, a matéria-prima são os fatos e esses aparecem nas telas de maneira detalhada, minuciosa. O filme deseja contar. Para Roberto Correa dos Santos, em “A hora da estrela: o livro, o filme: frontalidades”, a adaptação de Suzana Amaral “crê na história e na sequência. Para realizar-se, agarra-se ao acontecimento como o essencial nutriente” (SANTOS, 2010, p. 260).

Em *A hora da estrela* – o livro – o narrador vai construindo, através de um relato frio, a protagonista, apontando-lhe as características, e dando pistas ao leitor, que são muito bem percebidas por Amaral: “a jovem ela tem dezenove anos (...) limito-me a contar as fracas aventuras de uma cidade toda feita contra ela. Ela que deveria ter ficado no sertão de Alagoas com vestido de chita e sem nenhuma datilografia, já que escrevia tão mal” (HE, p. 15). A partir das orientações de Rodrigo S. M., Amaral transforma as palavras do narrador em imagens: “Por ser ignorante era obrigada na datilografia a copiar lentamente letra por letra – a tia é que lhe dera um curso ralo de como bater à máquina. E a moça ganhara uma dignidade: era enfim datilógrafa” (HE, p. 15). Vemos essa descrição do texto literário representada na primeira cena do filme na qual a personagem aparece, em um escritório, abarrotado de papéis, batendo, vagorosamente, à máquina. Já nessa sequência verificamos a pouca higiene da personagem que limpa o nariz com a manga da camisa e que suja as folhas datilografadas com manchas do cachorro-quente que ela come todos os dias porque é barato. Como se vê, há, na película de Suzana Amaral, uma preocupação em dialogar com o texto clariceano, tendo o narrador como condutor do construto cinematográfico, mesmo este sendo eliminado nesta adaptação fílmica.

A cena de abertura de um filme nos diz muito a respeito do enredo que iremos acompanhar. É ela que, muitas vezes, nos informa o tom do filme, chama a atenção do público ou mesmo o faz desinteressar-se da narrativa. Neste caso específico, trata-se mais de uma tentativa de trajetória do que propriamente uma história de vida. O que vemos é um cenário com fundo azul. O ambiente é feio, fechado, sujo e bagunçado, com várias caixas empilhadas, e onde há um gato cinzento que come algo diretamente do chão. Logo em seguida surge Macabéa misturada a essa desordem. Cabisbaixa e concentrada, ela veste uma

roupa de tons acinzentados, está sentada em uma cadeira que fica em frente a uma escrivaninha. Em cima da escrivaninha, uma máquina de datilografia azul ao lado de uma pasta da mesma cor. Enquanto bate a máquina, Macabéa se assoa na gola da camisa denotando falta de higiene. O gato ronda pelo ambiente enquanto a câmera vai mostrando o cenário, com suas paredes azuladas e cheias de infiltrações. O retrato que temos da personagem não é nada refinado, ao contrário, é, sobretudo, desleixado e sem higiene. O que Macabéa desperta no espectador é, de imediato, nojo e repugnância.

As palavras impressas de Clarice Lispector (1977) passaram, então, da arte literária para a película cinematográfica. Suzana Amaral lançou mão do roteiro e materializou a saga das personagens, recriando a narrativa da matriz verbal para o cenário das filmagens. Gotlib também destaca que Suzana Amaral “detém-se numa só história – a de Macabéa – desmanchando, pois, esse entrecruzamento de histórias que é característica básica da construção do romance” (GOTLIB, 2011, p. 287). No cinema, apagam-se o entrelaçamento de três histórias, desaparecem os conflitos de composição de Rodrigo S. M., desmancha-se a narrativa metalinguística, o filme, segundo Santos,

reúne as partes, pole, cria o círculo. O filme apazigua a imagem, recorre à névoa, à luz branda. O filme torna mágicos e confortáveis os ocorridos. Não conhece a ocorrência, o urgente, o borrado acontecimento. O filme procura o uno e elabora então pacientemente o figurativo. Crê na figura. E em seu desdobramento linear no tempo. Acata o devir fixo. Dá-se à história (SANTOS, 2010, p. 262).

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, etc.

Nessa produção fílmica, ao eliminar o narrador Rodrigo S.M., aproximamo-nos ainda mais de Macabéa e sua pobreza. Ao contrário da obra literária, não nos deparamos, no filme, com a reflexividade metalinguística proposta por Rodrigo S.M.. Seus conflitos são apagados no filme, e a história de Macabéa nos é dada de uma vez, inteiramente exposta, não entrecortada, interrompida por reflexões. *A hora da estrela* do cinema abdica do narrador-autor.

Enquanto, no livro, a narrativa vai se dá na sua (des)construção como jogo da própria escritura, no filme, as cenas são construídas linearmente. Macabéa vai sendo mostrada com certa logicidade. No trabalho cinematográfico, por exemplo, Macabéa avista Olímpico em uma praça enquanto um fotógrafo prepara-se para bater uma foto dele. Nesse exato momento,

Macabéa atravessa na frente no momento da máquina, atrapalhando o registro fotográfico. Já, no livro, há toda uma preparação narrativa, um encantamento por ser o mês de maio, o mês das noivas e das mães. Na verdade, essa indicação do mês de Maio não passa despercebida por Suzana Amaral, que transfigura essa informação em imagens (o lençol branco – véu-de-noiva; o manequim) inscritas na narrativa fílmica mantêm a significação proposta pelo texto literário.

Para Stam, ao “eliminar o narrador, que é o lugar da reflexividade no romance, Amaral transfere a ênfase para o realismo e a exterioridade” (STAM, 2008, p. 322). A Macabéa do filme age de modo direto, pois não há a mediação de Rodrigo S. M. Sem as interferências do narrador, presentes no texto literário, observamos a existência da personagem, com sua precariedade e sua passividade diante da vida. No entanto, transformadas em imagens, sua opacidade e sua incompetência para a vida adquirem contorno que vão do tom poético ao jocoso, através do olhar de Suzana Amaral. Em entrevista a Susana Rosberg, a cineasta explica porque rejeitou a presença do narrador em sua adaptação:

A metalinguagem não funciona. É apenas uma questão de linguagem fílmica. Os filmes que falam sobre filmes, histórias embrulhadas dentro de histórias, todas essas construções mise-en-abyme. Achei que tudo isso seria muito complicado para o nosso público. As pessoas não entenderiam. Portanto decidi contar a história diretamente, “direto ao ponto”, como se diz em inglês. Em outras palavras, eu eliminei o narrador porque, no meu entender, eu era o narrador. (AMARAL apud STAM, 2008, p. 323)

Suzana Amaral toma pra si o lugar do narrador e, para a ela, a lógica cinematográfica pressupõe uma recusa da reflexividade que soaria como supérfluo, distraindo o público do que, segundo a cineasta, realmente importa: a história. A estética do filme, embora moderna, não é modernista e, neste sentido, a reflexividade não é compatível com o estilo basicamente realista de Amaral.

Assim, enquanto “narradora” da adaptação cinematográfica de *A hora da estrela*, Suzana Amaral não adia a entrada em cena da protagonista. Enquanto Rodrigo S. M. adia o início da história (“Mas desconfio que toda essa conversa é feita apenas para adiar a pobreza da história, pois estou com medo” (HE, p. 17) e dá nome à protagonista depois de muitas páginas escritas. No filme a pobreza da personagem nos é dada de imediato: já no primeiro plano do filme conhecemos a heroína, seu local de trabalho e, claro, seu nome.

Se, no livro, o que move a narrativa são as palavras do autor, palavras essas que não podem ser “adjetivos esplendorosos ou os substantivos carnudos”, por ele conhecidos conforme o próprio Rodrigo S. M. declara: “não vou enfeitar a palavra, pois se eu tocar no

pão da moça esse pão se tornará em ouro (...) e a jovem não poderia mordê-lo, morrendo de fome” (HE, p. 15). No filme, Macabéa também se alimenta quase sempre de pão, seja cachorro quente ou sanduíche de mortadela. Já nas primeiras cenas realizadas no escritório de “Seu Pereira Ramalho”, Macabéa aparece sentada, frente a uma máquina de escrever, saboreando um sanduíche por entre papéis. Macabéa alimenta-se de pão, esse que é alimento essencial de qualquer família pobre. Para os cristãos católicos, o pão é um elemento sagrado, pois é símbolo de toda espécie de alimento (Na oração do “Pai Nosso” temos: “o pão nosso de cada dia nos dai hoje”), além de representar a vida.

O romance é constituído por sequências narrativas, entrelaçadas em torno do drama de Macabéa, ou seja: infância, migração, emprego, os prazeres, namoro, perda, consulta à cartomante e morte da protagonista. No filme, no entanto, nem todas as sequências narrativas estão presentes em sua totalidade. Algumas ficam subentendidas ou diluídas nos diálogos do filme: a infância da personagem, por exemplo, Amaral excluiu e cabe ao espectador fazer sua interpretação ou retomar mentalmente o texto clariceano caso o conheça.

Se, no romance, existe um narrador-personagem, que inclusive declara ser um dos personagens mais importantes da história, que simula ser o autor da obra chamado Rodrigo S.M., no filme a hora e a vez é de Macabéa mostrar sua imagem e voz. No texto literário, a nordestina 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” (HE, 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. No filme, eliminado o narrador, convivemos somente com Macabéa, sem interrupções, a única história que nos interessa na adaptação fílmica é a de Macabéa. Mas assim como no livro, no cinema, sua presença é expressiva não por 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.

No filme fica evidenciado, então, 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.

Em *A hora da estrela* de Clarice Lispector, uma clara distância social separa autor interposto e personagem. Rodrigo S. M. sente-se, então, obrigado a vivenciar a pobreza de Macabéa para escrever sobre ela. Processo semelhante também ocorreu na produção do filme.

Na tentativa de se aproximar ao máximo do universo de Macabéa, Suzana Amaral pediu à atriz Marcélia Cartaxo, conforme declarou em entrevista ao programa Sala de Cinema, que dormisse, durante três meses, com a mesma camisola, feita de saco. A atriz assim o fez e, segundo a diretora, a camisola passou a ter, então, o cheiro de Macabéa. Neste gesto, Suzana Amaral parece querer repetir Rodrigo S.M. quando este, para falar de Macabéa, diz ser preciso não fazer a barba por dias, adquirir olheiras e vestir-se com roupas velhas ou rasgadas, ou seja, há uma tentativa de diminuir a distância entre o discurso sobre a pobreza e a vivência da mesma.

A própria Suzana Amaral, em entrevista já citada, também diz que “todas as mulheres são um pouco Macabéa. Eu me senti Macabéa em Nova Iorque. Nós somos todas um pouco Macabéas. Temos assim um pouco, meio de inferioridade, um pouco de medo, de insegurança... Então, eu acho que as pessoas, todas as Macabéas do mundo se identificaram com ela” (AMARAL, 2010). A Macabéa do livro é releitura dos milhares de Macabéas brasileiras. E essa dimensão social metafórica que ultrapassa o romance é também expressa no movimento narrativo do filme. Nele, Marcélia Cartaxo, ao interpretar Macabéa, nos causa uma impressão de realidade muito grande, levando-nos a crer na existência real da personagem que é, claro, fictícia tanto no livro quanto no cinema. A verdade é que, ao mesmo tempo que nos distanciamos da personagem por não acreditarmos em tamanha inocência e desalinho, também nos identificamos e nos reconhecemos na personagem com seus desejos e sonhos tão humanos.

Enquanto representações artísticas distintas, a literatura e o cinema trazem consigo a possibilidade de contar histórias. Se na literatura temos que imaginar o personagem, dar-lhe um rosto, um tom de voz e sermos capazes de captar o que há nas entrelinhas, no cinema, as imagens em movimento e sons nos oferecem uma nova percepção de um mesmo tema. E, é através dessas imagens que, primeiramente, percebemos como Suzana Amaral incorporou em sua narrativa fílmica a temática da pobreza, tema privilegiado por Clarice Lispector em *A hora da estrela*.

Se observarmos, por exemplo, o figurino da protagonista do filme, é possível notar que as roupas de Macabéa são caracterizadas por tons opacos e acinzentados, suas vestimentas passam distante das cores vibrantes e alegres. Esses trajes causam um efeito similar àquele conhecido como mimetismo no qual uma espécie animal se adapta a um ambiente para ser confundido com o mesmo. Do mesmo modo, o apagamento de Macabéa, a opacidade das roupas em tons cinzas fazem o espectador confundir a personagem com o próprio cinza da paisagem, com o cinza da estação do metrô por onde Macabéa transita frequentemente (em

um das sequências do filme, Das Dores, colega de quarto de Macabéa, a convida para um passeio no zoológico, mas a jovem alagoana responde: “Eu gosto mesmo é de passear no metrô em dia de domingo”. Outra colega desdenha: “Eu, hein, quem gosta de buraco é tatu”. Macabéa insiste: “Eu acho tão bonito o metrô”), com a poluição das ruas pelas quais ela percorre e com o nublado dos dias de chuva, chuva esta que cai durante os encontros com Olímpico. Na verdade, esses elementos que corroboram para o “apagamento” da personagem são recursos utilizados por Suzana Amaral para indicar a invisibilidade social de Macabéa em uma grande cidade. 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. No início da narrativa de *A hora da estrela*, Rodrigo S. M. chama a atenção do leitor para essa invisibilidade sofrida por Macabéa, personagem “tão tola que às vezes sorri para os outros na rua. Ninguém lhe responde ao sorriso porque nem ao menos a olham” (HE, p. 16).

Há uma pobreza nas imagens, no filme, não há grandes movimentos de câmera, as cores também recebem um tratamento bem distante do “tecnicolor”, mesmo em ambientes e paisagens mais vivas. Nas cenas do parque, por exemplo, os planos são mais fechados, dando a impressão de que a beleza e as cores do lugar foram propositadamente ocultadas.

Suzana Amaral optou pela simplicidade narrativa e, assim, parece querer advertir o público, do modo como o fez Rodrigo S.M. para com seus leitores: “Que não se esperem, então, estrelas no que se segue: nada cintilará, trata-se de matéria opaca e por sua própria natureza desprezível por todos”. (HE, p.16) Assim como a escrita empreendida por Clarice Lispector, em *A hora da estrela*, é carente de adornos, da mesma maneira Macabéa, no filme, aparecerá despojada de acessórios como brincos, colares ou enfeites: “Mas não vou enfeitar a palavra (...), tenho então que falar simples para captar a sua delicada e vaga existência”. (HE, p. 15)

Quanto ao aspecto físico, Macabéa suscitava repulsa, rejeição: sua cor (“a cara amarela”), seu cheiro (que as colegas afirmavam ser estranho) e seu gosto (“Macabéa, você é um cabelo na sopa, não dá vontade de comer” como afirmou Olímpico). Essas características também serviam para reforçar o isolamento de Macabéa em relação ao meio em que vivia. Sua postura é de submissão, com os ombros curvados e o olhar voltado para o chão, como que literalmente esmagada pela alta burguesia. Esse ar desfibrado, “doce e obediente” a acompanhava onde quer que ela fosse. Para Robert Stam, no filme, Macabéa é caracterizada através de processos bastante físicos. Ele considera que:

Macabéa é definida como Emma Flaubert, através de suas percepções viscerais e físicas – embora aqui, através de processos fisiológicos grosseiros

como urinar e tossir, indícios físicos como a menstruação, indisposições como azia, gestos indelicados como limpar o nariz na blusa e comer frango enquanto sentada e vômito (STAM, 2008, p. 325).

No livro e também no cinema, Macabéa não tem vaidade, nem aquela que é para si. Ela tem um certo impulso externo causado pela influência da vida na cidade grande e das pessoas que a cercam. Ela pinta, meio desordenadamente, os lábios de batom vermelho talvez numa tentativa de se parecer com Glória. Mas, no todo, ela é descuidada, não olha para si mesma, age, como diz Rodrigo S. M., no livro, como se estivesse sendo “teleguiada”.

Através da história da nordestina Macabéa, Suzana Amaral optou pela revelação de um estereótipo social. É, neste sentido, que, no filme, ampliam-se os cenários de pobreza: lugares sujos e vulgares, do escritório onde trabalhava ao quarto de pensão onde vivia. As companheiras de quarto de Macabéa, que no livro pouco aparecem, no filme confirmam o meio degradado e miserável de Macabéa. A pobreza de Macabéa é levada ao extremo na adaptação de Suzana Amaral. A caracterização da personagem no cinema induz o público à compaixão e, ao mesmo tempo, à repulsa. Sua pouca inteligência, sua ingenuidade exacerbada, seus maus hábitos (no filme, Macabéa aparece sentada em um penico e comendo ao mesmo tempo) criam uma imagem dura e grotesca da protagonista:

Mais do que “inocência pisada” como quis Clarice, a moça assemelha-se a um ser “estrangeiro” para o público e, por isso, pitoresco, risível, descupável. Não só na Europa, onde o filme foi premiado, mas também no Brasil letrado, que foi ao cinema e assistiu ao filme. Risos e repulsas são provocados pela visão da diferença. Dentre as personagens, o patrão, as Marias, a dona da pensão, a cartomante, Glória, Olímpico – subordinados e miseráveis – todos sentem pela moça uma piedade enjoada, que os leva a adotar um tom pedagógico de superioridade diante dela. (GUIDIN, 1994, p. 76)

Pôr o público no “nível da nordestina” parece mesmo ser a intenção de Clarice Lispector em *A hora da estrela*. Para isso, primeiro é ele, Rodrigo S. M., quem se embebe da pobreza de Macabéa, transferindo, conseqüentemente, para a linguagem a indigência da personagem. Depois, Suzana Amaral é quem capta este “espírito da obra”. A cineasta, deplorando a miséria, também toma partido a favor da protagonista e protege sua fragilidade. E, por meio dessa tradução da pobreza para a linguagem, seja ela literária ou cinematográfica, que o leitor ou telespectador sente-se convocado a rezar por Macabéa e a dar-lhe um último sopro de vida. Tanto no livro quanto na adaptação de Suzana Amaral, as narrativas caminham para um fim trágico: a morte da protagonista. No filme, Macabéa imagina o homem, prometido pela cartomante, correndo em sua direção para abraça-la em câmera lenta, mas o que ocorre de fato é seu atropelamento e morte. Estirada no chão ela consegue seus quinze

segundos de fama, ela se tornando-se a estrela anunciada no título da obra. Para Roberto Correa dos Santos, o filme tem uma quietude, um apaziguamento que não encontramos no livro. Segundo ele:

Suzana oferece para Clarice aquela fábula (a de uma Macabéa) tão impossível de presenciar, de conduzir e, mais ainda, de viver. Abre a porta, oferece a panorâmica hospedagem da tela. Estranhemos, seja como for! O livro, inquieto sempre, e rangendo, continua a procurar, no filme, a mão. Seu tremor. Algum destino agudo terá tido a grafia. A própria grafia sabe e declara. Diz que haverá convulsões e fúria, antes de, serenada, migrar para a tela. (SANTOS, 2010, p. 263)

No livro, o narrador diz que poderia decidir pelo caminho mais fácil, ou seja, ferir de vez a menina infante, mas depois, contudo, considerou-se que poderia dar o pior: a vida. E, por seguir a exata lei da fatalidade, não o fez. Que poder tal, o do artista? pergunta o livro. Pergunta que desaparece no filme. A diretora, nesse aspecto, (a morte da personagem) acata, bem parcialmente, o escritor. O final de Macabéa, no filme, é uma espécie de “final feliz”. O delírio de Macabéa, vestida de azul, correndo ao encontro do príncipe desejado por ela e profetizado por Madame Carlota é uma recompensa romântica para amenizar toda uma vida desprovida de alegrias. A morte, menos cruel que a descrita no livro, alivia o espectador que se sente menos culpado pelo fim inevitável da protagonista do filme. Para Lígia Guidin, a morte de Macabéa a salva da neurose e da carência. Segundo ela “a câmera de Suzana Amaral concede-lhe uma morte que lhe dignifica a vida marginal” (GUIDIN, 1994, p. 78).

3.1.2 A POBREZA DA HISTÓRIA

Tencionamos, nesta parte do capítulo, observar como o signo da pobreza, que funciona como um operador da escrita em *A hora da estrela* de Clarice Lispector, será transcodificada na adaptação para o cinema. De imediato, podemos dizer que a pobreza social de Macabéa é tema privilegiado no filme de Suzana Amaral.

No cinema, a voz oprimida de Macabéa se faz ouvida nas imagens. No filme, somos levados a ver de forma direta, com a objetividade própria do cinema, sem interrupções metalinguísticas, o que a cineasta, também autora, já que cria uma nova obra, quer destacar: a miséria de Macabéa. As imagens do cinema são mais contundentes e, talvez por isso, o espectador sintá-se tão incomodado e atingido diante do que vê nas telas. Em ambos os textos (literatura e cinema) a pobreza é tema central. No livro, por conta das outras histórias que se entrecruzam, o lado social de Macabéa e o que ela representa na sociedade se entremeia com questões outras como, por exemplo, as reflexões sobre o fazer literário de Rodrigo S. M. que

funciona como um alter ego de Clarice Lispector, levando o leitor a uma aproximação/afastamento da personagem.

No filme, acompanhamos do início ao fim o drama de Macabéa, nada mais desvia nossa atenção. Para a cineasta, o que realmente importa do texto clariceno é a história de Macabéa, por isso mesmo Suzana Amaral fez de Macabéa, em sua releitura de *A hora da estrela*, a personagem central da trama. Somos cativos das imagens, não desviamos o olhar delas e vemos Suzana Amaral dar voz aos silenciados ao falar de uma sociedade e suas mazelas sociais através de uma personagem tão representativa como Macabéa. Sem a máscara masculina de Rodrigo S. M., vemos na tela uma “história lacrimogênica de cordel”. Ao visualizarmos Macabéa de “carne e osso”, sentimos uma identificação ainda maior do que aquela que a leitura do texto literário já havia nos proporcionado. O livro expõe uma Macabéa muda, apenas Rodrigo S. M. fala por ela. No filme, Macabéa fala, embora calada. A identificação é maior, pois na ausência de Rodrigo S. M., Macabéa se movimenta sozinha. Claro que a interpretação de Macabéa, apresentada por Suzana Amaral, parte da descrição dada por Rodrigo S. M. (Na verdade Clarice Lispector) o que de certa forma faz-nos pensar que ele também está presente na película, mas de uma maneira tão implícita de modo que não enxergamos nada além de Macabéa. Nós, espectadores, somos atingidos pela luz da tela, pela luz opaca da protagonista. Macabéa é a nossa dor de dente, nossas rugas, nossa risada e, no fim da película, nosso descanso.

No filme, vemos a Macabéa, feia, conforme opinião de Glória, que não gosta de tomar banho, que sente o cheiro dos homens, que é virgem e gosta de passear aos domingos no metrô, que acorda cedo só pra ficar mais tempo sem fazer nada, que é datilografa, mas longe de ter a habilidade e profissionalismo necessários à sua ocupação. Temos a Macabéa criada pela tia aos cascudos e castradas de seus desejos (a tia a proibia de comer goiabada com queijo para castigá-la). Vemos Maca, como a chamava Glória, sua colega de escritório, sob diversos ângulos: o de seus desejos, de sua sexualidade quase que totalmente reprimida, de seu lado mulher e, principalmente, de sua dimensão social. Maca é estrela que não cintila e que, na transposição para o cinema, deixa de ser um fenômeno local e se transforma em um arquétipo de pobreza. Ela é aquela que está entre idiotas e santas, pois como afirma Rodrigo S. M. é na pobreza de corpo e espírito que ele toca na santidade. As imagens mostram também as contradições sociais com Olímpico, com as colegas de quarto de Macabéa e, até mesmo, com Glória. Suzana Amaral nos faz encarar um Brasil que não está nos cartões postais, nos põe frente a problemas sócio-políticos, pois vemos na tela um Brasil, que assim como Macabéa, nos incomoda tanto. Macabéa nos atinge fortemente porque ela não é resposta

a nada, pelo contrário, ela é pergunta, ela é um enorme ponto de interrogação. E, ao final do filme de Amaral, essa interrogação não se dissolve talvez ainda mais se amplie diante da impotência do espectador.

As colegas de quarto de Macabéa também comungam da mesma miséria social da protagonista, porém elas têm consciência de tal condição. Elas percebem a sua condição de desprestígio social, e veem no casamento com um homem rico a única maneira para uma melhora de vida, sonham com um marido rico que as tirem daquela situação de miséria. Mas, Maca, como esclarecemos no segundo capítulo, não tem consciência do seu ser histórico-social. Além de uma miséria social, ela carrega uma miséria psíquica tanto no livro quanto na adaptação. No filme, a caracterização de Macabéa beira o primitivismo, ela aparece às vezes como um “homem das cavernas” deslocada do seu tempo e por isso tão inadaptada naquele meio. Macabéa não sabe dizer se ela é gente, se é alguém, se é importante. Há aí uma certa animalização da personagem, todos esses questionamentos fazem de Macabéa um bicho acuado.

No filme *A hora da estrela*, Suzana Amaral destaca a pobreza em outros personagens que não Macabéa. Ela ressalta, por exemplo, as desigualdades entre patrões e empregados, os trabalhadores aparecem em condições de quase miséria. O ambiente de trabalho de Olímpico é degradante, sujo, escuro, atmosfera da qual ele tenta se livrar quando sai para os encontros com Macabéa ou Glória. Macabéa, suas colegas de quarto e Olímpico são achatados pela pobreza a que estão condicionados. Pobreza esta que faz com que Maca adoce o seu café com leite com tanto açúcar quanto pudesse caber no copo, pois a fartura é algo que não faz parte da vida de nossa protagonista. Macabéa busca o mel para adoçar sua vida, bebendo um café extremamente doce, talvez quem sabe assim, ela não esqueceria como sua vida era amarga. De fato Macabéa não tinha consciência do amargo que era a sua existência, apenas intuía, e de certa forma já havia, até mesmo, se acostumado com ele.

Macabéa e Olímpico são personagens que revelam muito das mazelas sociais. Macabéa, apesar de saber ler e escrever e bater à máquina, sua instrução é tão deficiente quanto a de Olímpico. A comunicação dos personagens também revela a pobreza de se traduzir o mundo em palavras. Eles se comunicam, geralmente, por frases curtas, palavras soltas e pelo silêncio, sempre presente entre eles por não terem o que dizer ou por não saberem expressá-lo. Macabéa limita seu universo às informações da Rádio Relógio, sendo o rádio o meio de comunicação de massa que a protagonista possui por empréstimo de alguma amiga de quarto. A Rádio Relógio lhe oferece informações locais, muitas vezes inúteis, e cultura geral, mas, mais do que isso, os programas de rádio oferecem a Macabéa palavras.

Macabéa quase nada entendia do que ouvia, ela achava estranho alguém poder usar tantas palavras desconhecidas por ela. Quase todas as informações não são compreendidas por Macabéa e geram conflitos nos encontros com o namorado Olímpico de Jesus. Na impossibilidade de decodificação do que ouve, Macabéa recorre a Olímpico, que sabe tão pouco quanto ela. Olímpico tenta enfeitar as palavras, “falar como político”, mas no fim das contas, os diálogos rasos e aleatórios não se sustentam.

Se Rodrigo S. M. mostra se incomodado em narrar fatos, em narrar a história de pobreza da nordestina, em lidar com material tão delicado e poroso quanto Macabéa, Suzana Amaral, pelo contrário, assume essas lacunas deixadas pelo narrador interposto do texto literário e toma para si a responsabilidade de mostrar Macabéa ao público, sem rodeios, sem subterfúgios. Amaral escancara a pobreza da nordestina e faz dela tema central de sua narrativa. Essa pobreza que permeia toda a narrativa de Clarice Lispector, que “contamina” o próprio processo de composição da escritora, foi fortemente absorvida por Amaral. No filme, Macabéa aparece ainda mais miserável, composta e caracterizada para pobreza. Se no livro, imaginamos face, corpo, jeito da personagem, no filme tudo isso nos é dado de uma vez. Rosto ingênuo e sujo de comida, corpo franzino e achatado e o jeito, aquele mesmo do livro, de quem “pede desculpas por ocupar lugar no mundo”.

Ao levar para o cinema *A hora da estrela* de Clarice Lispector, Suzana Amaral recriou a narrativa de Macabéa no que para ela pareceu ser a essência do livro. Suzana Amaral seleciona uma das histórias dessa narrativa clariceana e desentranha-a do texto escrito para transcodificá-la em texto fílmico. Com essa adaptação, Suzana Amaral dá fôlego e enriquece o debate sobre adaptação, a partir do momento, como diria Stam, que aceita o desafio de transcodificar e reimaginar a arte. Por fim, acreditamos que a força do texto literário, neste caso, o de Clarice Lispector, favorece o processo contínuo de novas leituras e, neste contexto, as adaptações, através de seus procedimentos artísticos, contribuem para o estabelecimento de novas formas de apreensão de uma obra, a partir de um diálogo constante e, cada vez mais relevante, para as artes.

3.2 CENA ABERTA: A HORA DA ESTRELA NA TV

Nessa segunda parte deste capítulo, pretendemos apresentar e analisar a outra adaptação que nos propomos estudar nessa pesquisa: o programa televisivo *Cena Aberta* – episódio *A hora da estrela*. Resultado de uma parceria entre a Rede Globo e a Casa de

Cinema de Porto Alegre, *Cena Aberta* foi uma série de quatro episódios, desenvolvida por Guel Arraes, Jorge Furtado e Regina Casé, e exibida pela emissora em 2003. No ar sempre às terças-feiras, às 23h, após *Casseta & Planeta*, *Cena aberta* adaptou obras literárias e, ao mesmo tempo, fez uma espécie de *making-of* da adaptação. O objetivo dos realizadores era contar uma história de ficção e revelar simultaneamente o processo de produção da mesma, misturando-a com o documentário. Cenas dos bastidores televisivos, de ensaios, de testes dos atores e do trabalho de pesquisa são intercaladas com a narrativa ficcional que junta pessoas anônimas com atores consagrados. A proposta era diferente dos demais formatos da teledramaturgia brasileira pela mistura entre realidade documental e ficção narrativa.

As obras escolhidas pelos roteiristas foram: *A hora da estrela*, de Clarice Lispector; o conto *Negro Bonifácio*, de Simões Lopes Neto; *As três palavras divinas*, de Leon Tolstói; e *Folhetim*, baseado em *Ópera de sabão*, de Marcos Rey. Histórias curtas foram selecionadas para serem gravadas em poucas cenas. Nossa análise aqui, claro, se concentrará no episódio de estreia de *Cena aberta* que conta a trajetória de Macabéa, protagonista do texto clariceano, publicada em 1977.

A adaptação de obras literárias para o cinema e, posteriormente, para a televisão – meios que privilegiam a linha narrativa – também não se tem feito sem conflitos. Sendo os meios de comunicação encarados, em geral, apenas como indústria, muitos veem esse processo como um mecanismo de facilitação para o grande público, em detrimento da qualidade propriamente estética da obra original. Quando a adaptação é televisiva essa descrença é ainda maior (falamos sobre isso no primeiro capítulo). Contudo, assim como o filme de Amaral, o *Cena aberta* foi bem aceito e premiado pela crítica. A série de programas ganhou Menção Especial e foi premiada na categoria Séries, Coleções e Dramas de Longa Metragem no Festival Tout Écran, competição internacional de filmes e televisão realizada na Suíça. Também recebeu o prêmio da Associação Paulista de Críticos de Arte como melhor programa de televisão de 2003.

O programa *Cena Aberta* tenta inverter a lógica dos demais formatos de teledramaturgia, quando propõe revelar ao telespectador os mecanismos humanos de feitura da série. Assim como no livro, que Rodrigo S. M. constantemente interrompe a narrativa para falar sobre seu processo de composição, no programa as cenas também são interrompidas para se fazer o público conhecer o processo de composição das mesmas. As características literárias de *A hora da estrela* de alternar o enredo de Macabéa com as inquietações de Rodrigo S. M. sobre criação e representação, são, então, incorporadas na narrativa audiovisual, que revela os mecanismos de produção televisiva ao mesmo tempo em que a cena teatral se desenvolve. O

roteiro do primeiro episódio de *Cena Aberta*, embora estabeleça relação crítica com a obra de Clarice Lispector, intervindo no texto de partida, discutindo temas e promovendo alterações, segue, na adaptação para a TV, à mesma estrutura metalinguística do livro, isto é, também é uma história que conta outra história. Trata-se, aqui, de uma narradora, representada pela atriz Regina Casé, que pontua toda a narrativa com intervenções que caracterizam *Cena Aberta - A hora da estrela*, antes de mais nada, como um episódio sobre o modo de transpor um texto literário para a TV.

Cena Aberta é declaradamente uma adaptação. Na primeira cena Regina Casé anuncia: “A personagem morre no final do livro *A hora da estrela* de Clarice Lispector que é o livro que estamos adaptando agora para a TV” (ARRAES & FURTADO, 2003). Durante todo o episódio, Casé transita entre as moças com o livro de Clarice Lispector, inclusive apresenta a escritora ao público. Para esse fim, são exibidos trechos da entrevista que Clarice Lispector concedeu a Júlio Lerner, em 1977. Muitos são os excertos do livro lidos durante o programa e, nas falas dos personagens, o texto é utilizado quase sem alterações. Ao mesmo tempo em que o programa aponta para uma proposta bastante diferenciada de adaptação, o texto, tal qual escrito no livro, tem uma presença marcante na construção da narrativa.

Nesse sentido, o telespectador reconhece o texto fonte e analisa o programa já com um novo olhar. Isso, por exemplo, pode não ocorrer com o público do filme de Suzana Amaral, quem não conhece o livro de Clarice Lispector provavelmente não reconhecerá, ao menos de imediato, que a película consiste em uma adaptação. Após essa apresentação, conhecemos as mulheres que “concorriam” ao papel de Macabéa. Na cena da rodoviária, vemos várias delas se alternando no papel da protagonista.

3.2.1 CENA ABERTA: UM DOCUMENTÁRIO SOBRE MULHERES MACABÉAS

O primeiro episódio levado ao ar foi a releitura do romance *A hora da estrela*. O programa propôs a seleção de uma atriz para o papel de Macabéa. Com o intuito de achar a pessoa ideal, a equipe de produção chama “um monte de moças de mais ou menos 19 anos, nordestinas ou pelo menos com cara de nordestinas, bem franzinas” (ARRAES & FURTADO, 2003) a um estúdio no Rio de Janeiro para um possível teste. Este se constitui a base da série que tem como apresentadora Regina Casé que incorpora também a função de diretora da equipe e atriz na representação da cartomante e de Glória, colega de trabalho de Macabéa. Olímpico de Jesus, namorado desta, é interpretado pelo ator Wagner Moura. Ao longo do episódio, Macabéa é vivida por sete mulheres, que estão, na realidade, fazendo testes

para conseguir o papel da protagonista: as faxineiras Adaléia de Jesus Costa, Rosineide Marinho Cabral; as donas-de-casa Roberta Kátia da Silva, Ana Lúcia Alves Bezerra, Ana Célia Barbosa; e as atrizes Michelle Cabral e Ana Paula Bouzas.

Assim, a personagem clariceana foi sendo composta, nessa adaptação, pela atuação de todas elas, sem que houvesse – surpreendentemente – qualquer efeito de descontinuidade na construção dessas cenas com pessoas diferentes representando o mesmo personagem. O sucesso da estratégia pode ser atribuído à explicitação, logo no início do programa, da intenção de construir uma personagem ficcional a partir das atuações de várias outras não-ficcionais.

Há, no entanto, um momento em que Regina Casé tem que escolher finalmente uma das moças para interpretar Macabéa. Nesta etapa a eleita para viver o papel da alagoana é uma atriz profissional (o que de certa forma estava desconforme com o objetivo inicial do programa, que era o de encontrar uma Macabéa entre as mulheres nordestinas que ali estavam e que nada entendiam de dramaturgia). Ana Paula Bouzas é, no entanto, uma nordestina que, como todas as outras candidatas, mudou-se para o Rio à procura de trabalho e, nessa busca, participou também do mesmo processo de inscrição e seleção.

A adaptação televisiva é estruturada em dois blocos, segundo o roteiro, identificação quase exata com a divisão de páginas do livro cujo meio é o encontro de Macabéa e Olímpico, cena, que no programa, marca a transição de um bloco a outro. No encontro de Macabéa com Olímpico, a atriz já foi escolhida e fará todas as cenas seguintes sem alternância com as demais “atrizes”, que se apresentam inicialmente como candidatas ao papel da nordestina. As outras candidatas passam a não pertencer mais ao plano da ficção, ou seja, elas só aparecerão no programa, daí em diante, através de seus depoimentos, “interpretando” a si mesmas, e não mais a personagem de Clarice Lispector. Os papéis delas no episódio passam a ser de Macabéas “reais”. Notamos que aquelas mulheres, nordestinas reais, que estão lutando para sobreviver em uma grande metrópole, acabam por se ver representadas através de uma personagem ficcional.

Nas duas adaptações aqui estudadas, elimina-se o narrador Rodrigo S. M., o que nos aproxima ainda mais de Macabéa. Ao contrário da obra literária, deparamo-nos com uma única história, a de Macabéa. Contudo, a televisão aproveita a figura deste personagem-narrador-autor, Rodrigo S. M., aspecto fundamental deste texto literário. Ele é reconfigurado por meio de Regina Casé (apresentadora do programa *Cena Aberta*) em todas as cenas e planos. Ela, aparentemente, domina, ordena e direciona o programa assim como Rodrigo S.

M. Ambos são, na verdade, seres tecidos pela criação artística, este por Lispector e aquela por Arraes e Furtado.

É possível perceber também que *Cena Aberta* pretende colocar-se, como quer o narrador de *A hora da estrela*, “no nível da nordestina”, haja vista o esforço de Regina Casé em encontrar uma moça com *cara de nordestina* para representar Macabéa na TV. Regina Casé, assume a postura de Rodrigo S. M., na tentativa de se aproximar das moças, pretensas atrizes ao papel de Macabéa no programa televisivo e que são entrevistadas numa roda de discussão, na qual todas (a apresentadora e as “nordestinas”) participam dando a impressão que estariam no mesmo nível de importância. O autor de Lispector, para escrever o livro, deseja se “pôr no nível da nordestina”. Há um fascínio pela moça, distante socialmente, que o habita: “vivo com ela” (HE, p. 21); “só eu a vejo encantadora. Só eu, seu autor, a amo. Sofro por ela” (HE, p. 27). Da empatia nasce o desgosto – “ela me incomoda tanto que fiquei oco” (HE, p. 26) – que se torna aos poucos desprezo – “cadela vadia” (HE, p. 18).

Regina Casé, conhecida por sua popularidade e acesso junto a várias classes sociais, não por acaso escolhida, assume a postura de Rodrigo S.M.. Além da criação espacial do programa tentar igualar atriz consagrada e pessoas anônimas, a postura ideológica tenta se direcionar no mesmo caminho. Assim, ao ser igualada aos nordestinos, a apresentadora assusta-se inicialmente, mas depois confirma o parentesco que a une às moças. A ideia de nordeste, defendida pela TV, repercute na fala das candidatas que são levadas por Regina Casé a concordar que alguém como Xuxa não pode ser nordestina. A apresentadora pergunta: “A Xuxa não tem a menor cara de nordestina, nem Angélica, nem Carolina Dieckmann? Tem alguma artista com cara de nordestina? Eu? [risos] Que isso? Que que é esse [risos] aí? Eu pareço nordestina? (...) é porque hoje em dia em sou conhecida, mas eu continuo igual: com cara de pobre, mão de pobre, pé de pobre, entendeu? É que meu avô veio de pau de arara mesmo, veio de Belo Jardim de Pernambuco, perto de Caruaru..” (ARRAES & FURTADO, 2003). A resposta, meio sem querer, expõe a ideia de que ser conhecido e famoso exclui a possibilidade de ser nordestino.

A intenção de Casé, assim como foi a de Rodrigo S. M. ao se colocar em trapos para narrar a história da nordestina, é quebrar a barreira social que separa escritor/apresentadora das “Macabéas”. Contudo, embora Regina Casé tenha uma origem simples, sabemos que ela não vive uma vida de pobre e de fato sua situação social não é igual a das mulheres que ali estavam.

A cena descrita acima é bem sintomática de uma construção de identidades proposta pelos meios de comunicação. Ainda na mesma sequência, Regina Casé questiona uma moça

loira e de rosto fino, mas que veste um vestido estampado, tipo chita, se ela estaria “disfarçada” de nordestina. Para a identidade “padrão” do nordestino, não se pode ser loiro, muito menos branco. Regina Casé parece escolher a pobreza como característica própria, uma espécie de estigma dos nordestinos.

Regina Casé mostra-se atenciosa em relação ao outro de classe: “fiquei com as meninas, conversando e tudo, interessadíssima, pensando em tudo que elas podiam trazer” (ARRAES & FURTADO, 2003). Utiliza-se de uma linguagem didática e coloquial assim como pretende S. M. no texto literário: “nada leio para não contaminar com luxos a simplicidade da minha linguagem” (HE, p. 23).

Em *Cena Aberta – A hora da estrela*, ao procurar uma “atriz ideal”, o que de fato Regina Casé encontrou foram várias Macabéas que “andam por aí aos montes”. Casé queria alguém com “cara de nordestina”, (como se não pudesse haver nordestina branca, cabelo loiro e olhos claros) com trajes de nordestina para representar Macabéa na TV. No critério estabelecido pelo programa para escolher a intérprete de Macabéa e no próprio discurso de Regina Casé há, nos parece, um preconceito velado.

Suzana Amaral também teve dificuldades para encontrar a atriz ideal para ser a protagonista de seu filme. A cineasta levou seis meses até encontrar Marcélia Cartaxo em um grupo Mambembe em São Paulo. A adaptação para a TV objetiva mostrar, então, que a personagem das páginas do texto literário, fruto da criação de Clarice Lispector, está aportada também em histórias de vida reais. Não é por acaso que todas as moças que participaram do programa tinham vivido situações ou experiências semelhantes às de Macabéa. Para confrontar ainda o que estas moças pensavam com as reflexões feitas pela personagem do livro e, assim, aproximá-las da protagonista, elas foram provocadas a responder perguntas sobre o “o que é a vida?” ou “você é feliz?”.

Os depoimentos, porém, são meio documentais meio encenados, pois alternam entre trechos do livro e respostas espontâneas vivenciadas pelas Macabéas reais: Moça 1: “Tristeza é coisa de rico, pra quem pode, pra quem não tem o que fazer” (HE, p. 61) – resposta prevista no roteiro. Moça 2: “Eu não sou feliz porque eu não estou na minha terra, acho que se eu tivesse lá, eu era mais feliz” – resposta espontânea. Moça 3: “Agora eu sou, mas já passei uma época da minha vida que foi assim muito triste” – resposta espontânea. Essa junção pouco perceptível para quem não conhece a narrativa clariceana ou não tem acesso ao roteiro parece querer insinuar que o mundo real pode legitimar o literário e vice-versa, já que Rodrigo S. M. insiste que “como a nordestinas, há milhares de moças espalhadas por cortiços, vagas de cama num quarto, atrás de balcões trabalhando até a estafa” (HE, p. 14).

A pobreza, elemento que se espalha em toda a narrativa de *A hora da estrela* e que é mais que uma escolha temática, é uma condição de escrita adotada por Clarice Lispector nesse texto derradeiro, é evidenciada em *Cena Aberta*, sobretudo, nos depoimentos das nordestinas, que assim como Macabéa, foram viver “numa cidade toda feita contra *elas*”: “eu tinha 8 anos de idade, minha mãe me botou pra trabalhar na casa de uma mulher, aí eu não sabia lavar roupa, passar, essas coisas, aí a mulher me mandou embora, com 7 anos”. É incrível perceber a semelhança da Macabéa, personagem de Clarice Lispector que num primeiro contato parece irreal, absolutamente incomum, com as moças que nos são apresentadas pelo *Cena Aberta*. A pobreza aqui é real, é vivida diariamente pelas Macabéas que são apagadas pelo cotidiano ao qual estão submetidas. Essas Macabéas ganharam voz, cara e corpo, através do texto de Clarice Lispector, de Suzana Amaral e de Jorge Furtado. O texto literário e as adaptações já referidas conseguem, portanto, evidenciar que o conflito de *A hora da estrela*, embora seja social, repercute no âmbito existencial das personagens e no modo de composição da obra.

3.2.2 A MORTE: MOMENTO ESTRELA DE MACABÉA

Tanto o filme *A hora da estrela* de Suzana Amaral quanto o programa televisivo *Cena Aberta* – episódio *A hora da estrela* atribuem nova significação ao fim trágico dado pelo autor interposto à Macabéa no texto literário. As duas adaptações optam por suavizar, amenizar o momento da morte da protagonista. No filme, como já falamos, o delírio de Macabéa no qual ela corre vestida de azul, feliz como nunca estivera antes, em direção ao homem, previsto momentos antes pela Madame Carlota, acaba por dar um tom romântico à cena e um certo alívio ao espectador.

O episódio de *Cena Aberta*, que aqui analisamos, inicia-se com a cena final da narrativa clariceana: a ida de Macabéa à cartomante que desencadeia o atropelamento e morte da personagem. Rodrigo S. M. também se viu tentado a começar a história de Macabéa pelo fim. Ele declara: “Só não inicio pelo fim que justificaria o começo - como a morte parece dizer sobre a vida – porque preciso registrar os fatos antecedentes” (HE, p. 12). Na cena inicial do programa, a porta da casa da cartomante, interpretada por Regina Casé, abre-se e a câmera segue sempre no ponto de vista do visitante cuja identidade não é revelada, a visitante (Macabéa) segue a vidente até o quarto onde ela atende os clientes. Lá ouve previsões sobre sua vida: “seu namorado vai voltar”, “o patrão não vai mais te demitir”, “sua vida vai mudar completamente”, “você vai conhecer um estrangeiro alourado, tem olhos azuis”. No entanto,

ao contrário do que foi previsto, ao sair da casa da cartomante, a personagem é atropelada e morre. Nesse momento, há uma interrupção da cena, e a apresentadora Regina Casé, desfeita do seu papel de Madama Carlota, demonstra que tudo o que foi encenado era apenas uma representação e sugere que, na adaptação produzida pelo programa, ocorra alteração do fluxo temporal da narrativa. Assim, a história começa a partir do final, com o intuito de produzir uma versão em que Macabéa tenha a possibilidade de representar um final feliz.

A apresentadora, agachada ao lado do “corpo” da personagem explica:

Aqui ninguém morreu porque isso aqui é um boneco. É que a gente ainda não escolheu a pessoa que vai fazer esse papel, o da Macabéa. Quando a gente escolher, aí ela vai morrer mesmo, quer dizer... não a pessoa, você está entendendo? Vai morrer o personagem, Macabéa, porque esse personagem morre no final desse livro, *A hora da estrela*, da Clarice Lispector (ARRAES & FURTADO, 2003).

Regina Casé ainda explica que, apresentada a cena final do livro no início do programa, seria possível, “quem sabe” acabar a história no meio ou “numa hora mais alegre”. Nessa primeira sequência, entendemos como telespectador que aquele trata-se de um programa que apresentará uma história adaptada do livro de Clarice Lispector, em que aparecerão na tela também os bastidores do programa. Entendemos ainda que o programa pretende dar um final feliz para a personagem. Ao optar por um “felizes para sempre” o programa parece querer agradar ao público. É mais fácil aceitarmos um final feliz do que um fim trágico, mesmo que saibamos que o nosso fim irremediável é a morte (“Meu Deus, só agora me lembrei que a gente morre. Mas - mas eu também?!”(HE, p. 87)). O público que assiste a TV está, muitas vezes, acostumado a histórias consumíveis, que não demande dele grandes reflexões e elaborações. Então, um final, conforme disse Regina Casé, “menos chato” será, certamente, melhor recebido pelo telespectador.

A cena da “morte” de Macabéa é retomada na sequência final do programa. Repete-se a chegada da personagem à casa da cartomante, porém vemos a cena agora sob outro ângulo. E no momento do atropelamento de Macabéa, Regina Casé invade a cena e grita: “corta”! Ana Paula Bouzas senta em uma cadeira no *set* e Wagner Moura aparece e a convida para um passeio. Os dois saem conversando ainda como intérpretes de Olímpico e de Macabéa, enquanto isso o telespectador vê ao fundo um dublê sendo atropelado.

O programa televisivo cria, então, um novo final para Macabéa, os bastidores da TV salvam-na da morte. Ao eliminar Rodrigo S. M., o filme e o programa eliminam também o tom premonitório e fatalista que o autor interposto usa ao falar do destino da pobre Macabéa.

O fim menos trágico, apresentado pelas adaptações de *A hora da estrela*, parece ser uma recompensa, um afago numa personagem de vida frágil, caracterizada pela pobreza e solidão. O telespectador também se sente recompensado, pois de certo também desejou para a Macabéa das telas um destino menos cruel do que aquele dado pelo texto literário.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A Hora da estrela de Clarice Lispector assinala, a nosso ver, na trajetória literária dessa escritora, o momento no qual as reflexões sobre questões sociais foram potencializadas. E nisso não há, obviamente, nenhum julgamento da sua obra anterior. Não se trata, claro, de mérito ou demérito um autor escrever ou não uma literatura engajada. *A hora da estrela*, é talvez justamente uma desconstrução do que viria a ser literatura engajada. Esse livro exige, mais do que um olhar do escritor voltado para os pobres e oprimidos, ele exige um comprometimento maior por parte do escritor, que ele viva a pobreza, que não faça a barba, que abduque dos prazeres como o futebol, que só durma de pura exaustão. Ele exige mudança de vida. Em realidade, para contar a história de miséria e morte de uma nordestina, essa narrativa exige a vida do autor. *A hora da estrela* marca também o fim da obra de Clarice Lispector, pois, assim como Macabéa, a autora também vivia seus últimos momentos. A premonição de morte perpassa toda a narrativa assim como o sentimento de impotência diante do fim eminente e inevitável.

Mostramos, nesse trabalho, que, embora Clarice Lispector nunca tenha desprezado o aspecto social, pois sempre houve nela um nítido interesse pelo homem e por suas relações com o mundo, é em sua escrita final, principalmente nesse último livro publicado em vida, que o interesse pela condição social humana emergiu com maior força. Entendemos, nesse sentido, *A hora da estrela* como um ponto em que Clarice propõe novos caminhos para seu fazer literário, a partir do momento em que a pobreza de Macabéa e a temática social protagonizam um dos enredos dessa obra. Tendo sido escrito no último ano de vida da escritora Clarice Lispector, *A hora da estrela* representa uma ruptura com a vasta obra clariceana. As características da personagem Macabéa fogem às de outras personagens femininas da autora.

O livro expõe de maneira contundente e dramática a história de miséria e abandono vivida por Macabéa, jovem nordestina que vai para o Rio de Janeiro tentar a sorte. É com essa personagem que Clarice Lispector consegue melhor evidenciar a pobreza da qual falamos aqui. Através dessa protagonista, Clarice expõe um tipo de carência que não é só material, pois essa falta também repercute no âmbito existencial da personagem, é uma pobreza sentida também de dentro para fora. Macabéa, feita de contradições, reúne em si a pobreza econômica, física, nutricional e intelectual, de saúde, de costumes, de lazer, de perspectivas. A pobreza de consciência de Macabéa gera outra: a pobreza de linguagem. A pobreza se espalha por toda a composição dessa personagem. Por não pensar sobre si, ela é um exemplo emblemático de alienação, de um ser constituído para quase nada. Esse livro mostra também a impotência do autor, do artista. Às vezes, não há bênçãos suficientes para uma vida tão mal-fadada. Se esse *A hora da estrela* fala da vida dessa nordestina, ele fala também de como ela vai morrendo, expodindo “estelamente”, fala de “como a morte parece dizer sobre a vida” (HE, p. 12). Se fala da pobreza, fala também das possibilidades que a salvariam: o amor - que lhe é negado (da tia, de Olímpico, do gringo jamais encontrado) – e a poesia (que está na rosa que ela leva para o escritório, no livro de Dostoiévski que ela não leu, na música em italiano que ela escuta e, sem compreendê-la, chora, no sonho de representar, ser estrela de cinema, como Marilyn Monroe). Tudo lhe é negado.

A escrita empreendida por Rodrigo S. M., autor interposto, em *A hora da estrela* “contamina-se” pela pobreza da personagem. Para ele, torna-se impossível escrever como antes, e sente necessidade de mudar seus hábitos e propor uma escrita mais simples que possa coadunar com a também simples e frágil vida da protagonista. Percebemos que a temática da pobreza determina o modo de composição desse texto clariceano. Ao escrever sobre a pobreza de Macabéa, através do autor Rodrigo S. M., Clarice Lispector escreve sobre como escrever a

miséria. Mais do que meramente descrever a miséria, ela convoca o narrador a compor uma escrita que se “põe no nível” da nordestina. Essa “pobreza de escrita” se manifesta, conforme mostramos no segundo capítulo, na nudez da palavra que se apresenta sem adornos, “quanto mais pobre, com menos enfeite”. A pobreza aparece, então, como tema e como condição da escrita. Clarice Lispector, ao propor uma escrita mais explícita e linear, ao narrar um enredo simples com começo, meio e fim, ao escrever numa linguagem que beira o coloquial, revela, mesmo que no momento final de sua escrita, sua riqueza produtiva e sua versatilidade. Há, de fato, nos últimos textos de Clarice uma escrita, digamos, mais figurativa, mas se antes ela não o fez foi “por gosto” e não “por não saber desenhar”. A escrita de Clarice, como vemos, nega qualquer tipo de rotulação: “Inútil querer me classificar: eu simplesmente escapulo não deixando, gênero não me pega mais” (LISPECTOR, 1998b, p. 13).

Essa história de miséria de Macabéa foi adaptada para o cinema com o filme *A hora da estrela* (1985), de Suzana Amaral, e para a televisão com a série *Cena Aberta* (2003), com direção de Jorge Furtado e Guel Arraes. Nessa dissertação, analisamos como essas adaptações reinterpretaram a pobreza que no texto literário, parece-nos, ser um tema privilegiado.

As relações entre a literatura, cinema e televisão. Se num primeiro momento a literatura serviu de fonte para estes outros meios, hoje esta ligação não corre apenas em sentido único. A literatura também tem compreendido o cinema e a televisão como criadores de novas linguagens e tem reproduzido esse dinamismo em obras mais recentes. Por isso, percebemos a obra primeira como um ponto de partida, não de chegada.

A questão da adaptação literária pode ser discutida a partir de vários aspectos. Analisar como se dão as ressignificações entre mídias distintas foi um dos objetivos dessa pesquisa que procurou, nos estudos da Teoria da Adaptação, da Teoria da Tradução, da Literatura Comparada e na revisão bibliográfica sobre vida e obra de Lispector, suportes teóricos consistentes para o desenvolvimento desse trabalho.

Entendemos, a partir desse referencial teórico, que a adaptação é uma criação autônoma que terá sua construção baseada não somente no texto fonte, como também nas exigências do próprio suporte em que a nova obra se apresentará e, claro, nas preferências e leituras do adaptador. Dessa forma, tentamos mostrar, ao longo dessa dissertação, que o adaptador é, antes de tudo, um leitor, que imprime em sua versão seu olhar crítico e criador. Para Guimarães (2003), o processo de adaptação do texto literário não se esgota na transposição de um meio para o outro, porque esse processo é dinâmico e permite uma série infinita de referências, sendo duas delas traduções ou (re)interpretações de significados. A adaptação representa, nesse caso, um novo olhar, configurando-se numa obra autônoma,

principalmente, por sua pertinência estética. O filme e o programa televisivo são, assim, resultado de uma leitura autoral e não mera paráfrase do texto literário.

Essa dissertação defendeu que tanto o filme de Suzana Amaral quanto a série televisiva optaram por evidenciar em suas narrativas uma das histórias de *A hora da estrela* de Clarice Lispector: a pobreza de Macabéa. As duas adaptações obliteram o autor interposto do texto literário, Rodrigo S. M., e dessa forma nos aproxima ainda mais da personagem central e de sua miséria. No filme, Suzana Amaral prende a atenção do público através de sua interpretação da pobreza abjeta de Macabéa. A cineasta põe luz sobre a miséria anônima da personagem. Há miséria, fome, doença e morte. Com tal enredo, só mesmo sendo uma “história em technicolor para ter algum luxo” (HE, p. 10). Macabéa, no cinema, é motivo de piada e aversão, o filme apresenta-a quase no limiar da caricatura, mesmo que a intenção seja destacar sua pobreza social, econômica e cultural. No *Cena Aberta*, ao transformar o meio literário de Rodrigo S. M. e de Macabéa em ambiente visual televisivo, na tentativa de dar uma resposta atual para o texto de origem, essa carga dramática da personagem é suavizada, contudo, ainda mais que no filme, o público se identifica com a personagem Macabéa (na verdade, com as Macabéas). O *Cena aberta* objetiva mostrar que a personagem clariceana não é tão irreal, como podemos supor na leitura do texto. As moças que aparecem, no programa, como candidatas para viver a personagem Macabéa na TV narram histórias pessoais muito semelhantes às vividas por Macabéa. No *Cena Aberta* a pobreza é real, é vivida diariamente pelas Macabéas de nosso país.

Embora essa dissertação proponha um estudo comparativo entre o texto de Clarice Lispector e duas de suas adaptações, o livro, o filme e o programa televisivo restam separados, cada um com sua especificidade estética, com sua qualidade narrativa em meios diferentes. Podemos inferir, por fim, que a literatura, o cinema e a televisão oferecem-nos recursos inesgotáveis para que possamos entender a arte em suas infinitas significações e representações.

REFERÊNCIAS

A hora da estrela. Suzana Amaral (Direção). Brasil: Raiz Produções Cinematográficas, 1985. Dvd.

ALBUQUERQUE, Paulo Germano Barroso de. *Mulheres Claricianas: imagens amorosas*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

AMARAL, Suzana. Entrevista ao Sala de Cinema. São Paulo, 2010. Disponível em: (<http://contraplano.sesctv.org.br/entrevista/suzana-amaral/>). Acesso em 01/02/2016

AMORIM, Marcel Alvaro de. Da Tradução Intersemiótica à Teoria da Adaptação Intercultural: estado da arte e perspectivas futuras. *Itinerários*, Araraquara, n. 36, p. 15-33, jan./jun. 2013.

ANDRADE, Maria das Graças Fonseca. *Da escrita de si à escrita fora de si: uma leitura de Objeto Gritante e Água Viva, de Clarice Lispector*. Belo Horizonte: FALE/UFMG Programa de Pós Graduação em Letras, 2007. (Tese de Doutorado em Estudos Literários).

_____. Eu misturei tudo – Uma análise comparativa de *A hora da estrela*, de Clarice Lispector, com *A dócil*, de Fiódor Dostoiévski. In: *Anais do I Seminário de Estudos em Linguagem e Educação – I SELED*, Vitória da Conquista: Edições UESB, 2010. p. 1-16. CD rom.

_____. Mulher é desdobrável: autores e personagens em A hora da estrela e um Sopro de vida, de Clarice Lispector. In: V Seminário Internacional Mulher e Literatura, 2011, Brasília. *Anais XIV Seminário Nacional Mulher e Literatura*, v.1, nº 01, 2011. p. 1729-1740. Disponível em http://www.telunb.com.br/mulhereliteratura/anais/wp-content/uploads/2012/01/maria_das_gracas_carvalho.pdf

ARAGÃO, Gleyda Lúcia. *Do livro à tela: identidade e representação em A hora da estrela de Clarice Lispector*. Fortaleza: UECE. Programa de Pós Graduação em Linguística Aplicada, 2009. (Dissertação de Mestrado).

ARÊAS, Vilma. A hora da estrela. In: _____. *Clarice Lispector com a ponta dos dedos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. p. 74-108.

ARRAES, Guel & FURTADO Jorge. **Roteiro de Cena aberta: A hora da estrela**. Porto Alegre: Casa de Cinema de Porto Alegre, 2003. Disponível em: <<http://www.casacinepoa.com.br/port/roteiros/horaestr.txt>>. Acesso em 03/06/2014

AVELLAR, José Carlos. *O chão da palavra: cinema e literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

BARBOSA, Afonso Manoel da Silva; MOUSINHO, Antônio Luiz. A hora da estrela: adaptação e linguagem cinematográfica no filme de Suzana Amaral. *Sessões do Imaginário*, Paraíba, ano XVII, n. 28, 2012.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Trad. Antônio Gonçalves. Lisboa: Edições 70, 1984.

BASSNETT, Susan. *Estudos de Tradução*. Trad. Vivina de Campus Figueiredo. Lisboa: Gulbenkian, 2003.

BAZIN, André. *Cinema: Ensaios*. Trad. Eloísa de Araujo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BETHÂNIA, Maria. *A beira e o mar*. Rio de Janeiro: PolyGram, 1984. 1 disco compacto (37 min): digital, estéreo. 824187-2.

CAETANO, Maria do Rosário. *Clarice Lispector tem sua melhor adaptadora*, Disponível em: <http://groups.msn.com/ObraeVidadeClariceLispector/suapgina> daweb2.msnw. Acesso 28/12/2015.

CALVINO, Ítalo. Visibilidade. In: _____. *Seis propostas para o novo milênio: lições americanas*. 2. ed. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p. 97-1114

CAMPOS, Fernando Coni. *Cinema: sonho e lucidez*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2003.

CAMPOS, Haroldo de. Arte pobre, tempo de pobreza, poesia menos. In: _____. *Metalinguagem e outras metas*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 221-230.

CANDIDO, Antônio. No começo era o verbo. In: _____. *A paixão segundo G. H.* Edição crítica. Coord. Benedito Nunes. Paris: Association Archives de la littérature latino-

américaine, des Caribes et africaine du XXe. siècle; Brasília, DF: CNPq, 1988. (Coleção arquivos; v. 13).

CARVALHAL, Tania Franco. *Literatura Comparada*. 2.ed. São Paulo: Editora Ática, 1992.

Cena Aberta – A hora da estrela. Jorge Furtado e Guel Arraes (Direção) Brasil: Rede Globo e Casa de Cinema de Porto Alegre, 2003. Dvd.

CIXOUS, Hélène. *A hora de Clarice Lispector: viver a laranja; À luz da maçã; O verdadeiro autor*. Tradução de Rachel Guetiérrez. Rio de Janeiro: Exodus, 1999.

CUNHA, João Manoel dos Santos. *A tradução criativa: A hora da estrela: do livro ao filme*. Pelotas: EDUFPEL, 1993.

FERREIRA, Teresa Cristina Monteiro. *Eu sou uma pergunta: uma biografia de Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: Rocco Editora, 1999.

FUKELMAN, Clarisse. Escrever estrelas (ora, direis). In: LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1997. p. 5-20.

FURTADO, Jorge. *A adaptação literária para cinema e televisão*. Palestra apresentada na 10ª Jornada Nacional de Literatura, Passo Fundo-RS, 2003. Disponível em: (<http://www.casacinepoa.com.br/as-conex%C3%B5es/textos-sobrecinema/adapta%C3%A7%C3%A3o-liter%C3%A1ria-para-cinema-e-televis%C3%A3o>). Acesso em 03/07/2015.

GOTLIB, Nádia Battella. *Clarice – uma vida que se conta*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2011.

GUIDIN, Márcia Lígia. *A hora da estrela: Clarice Lispector*. Roteiro de leitura. São Paulo: Editora Ática, 1994.

GUIMARÃES, Hélio. O romance do século XIX na televisão: observação sobre a adaptação de Os Maias. In: PELLEGRINI, Tânia. *Literatura, Cinema e Televisão*. São Paulo: Senac, Itaú Cultural, 2003. p. 91-111.

GURGEL, Gabriela Lírio. *A procura da palavra no escuro – uma análise da criação da linguagem na obra de Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001.

HOMEM, Maria Lucia. A hora da estrela, da fábula e da escrita. In: _____. *No limiar do silêncio e da letra: traços da autoria em Clarice Lispector*. São Paulo: Boitempo; EDUSP, 2012. p. 109-149.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. Tradução André Cechinel. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2011.

IANNACE, Ricardo. *A leitora Clarice Lispector*. São Paulo: EDUSP/FAPESP, 2001.

JOHNSON, Randal. Literatura e cinema, diálogo e recriação: o caso de *Vidas Secas*. In: PELLEGRINI, Tânia. *Literatura, Cinema e Televisão*. São Paulo: Senac, Itaú Cultural, 2003. p. 37-59

KADOTA, Neiva Pitta. *A tessitura dissimulada: o social em Clarice Lispector*. São Paulo: Estação Liberdade, 1997.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. Trad. Lúcia Helena França Ferraz. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

LEFEVERE, André. *Tradução, reescrita e manipulação da fama literária*. Tradução de Claudia Matos Seligmann. Bauru: Edusc, 2007.

LERNER, Julio. *Meu encontro com Clarice*. In: _____. Clarice Lispector, essa desconhecida... São Paulo: Via Lettera, 2007. p. 17-32.

LISPECTOR, Clarice. *A legião estrangeira*. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1964.

_____. *Visão de esplendor: impressões leves*. Rio de Janeiro: Francisco. Alves, 1975.

_____. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998a.

_____. *Água viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998b.

_____. *A via crucis do corpo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998c.

_____. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999a.

_____. *Literatura e Justiça*. In: *Para não esquecer*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999b.

_____. *A bela e a fera*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999c.

_____. *Correspondências*. Org. de Teresa Monteiro. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

_____. *Outros escritos*. Org. Teresa Monteiro e Lícia Manzo. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

METZ, Christian. *A significação no cinema*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

MOSER, Benjamin. *Clarice, uma biografia*. Tradução de José Geraldo Couto. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

NABOKOV, Vladimir. Aprendendo a ser um verdadeiro leitor. In: *Oitenta vol. 5*. Porto Alegre: L&PM, 1981.

NUNES, Benedito. *O drama da linguagem – uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Ática, 1989.

PEIXOTO, Marta. Uma mulher escreve: ficção e autobiografia em *Água viva* e *A via crucis do corpo*. In: _____. *Ficções apaixonadas: gênero, narrativa e violência em Clarice Lispector*. Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Vieira e Lent, 2004. p. 137-176.

- PELLEGRINI, Tânia. Narrativa verbal e narrativa visual: possíveis aproximações. In: _____. *Literatura, Cinema e Televisão*. São Paulo: Senac, Itaú Cultural, 2003. p. 16-35.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. Literatura Comparada, intertexto e antropofagia. In: _____. *Flores na escrivantina: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 91-99.
- PLAZA, Julio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- ROCHA, Evelyn. *Clarice Lispector: encontros*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011.
- RONCADOR, Sônia. *Poéticas do empobrecimento: a escritura derradeira de Clarice Lispector*. São Paulo: Annablume, 2002.
- ROSENBAUM, Yudith. *Clarice Lispector*. São Paulo: Pubifolha, 2002.
- SÁ, Olga de. *A escritura de Clarice Lispector*. 2. ed. Petrópolis: Vozes; Lorena: Faculdades Integradas Teresa D'Avila, 1979.
- _____. *Clarice Lispector: a travessia do oposto*. São Paulo: Annablume, 1993.
- SANTOS, Roberto Corrêa dos. A hora da estrela: o filme, o livro: frontalidades. In: NOVA, Vera C.; ARBEX, Márcia; BARBOSA, Márcio. (Orgs). *Interartes*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- SILVA, Sérgio Antônio. *A hora da estrela de Clarice*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.
- SOUZA, Ana Aparecida Arguelho de. *O humanismo em Clarice Lispector: um estudo do ser social em A hora da estrela*. São Paulo: Musa Editora, 2006.
- SPERBER, Suzi Frankl. Jovem com ferrugem. In: SCHWARZ, Roberto (org.). *Os pobres na literatura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- STAM, Robert. Beyond fidelity: the dialogics of adaptation. In: NAREMORE, J. (Org.). *Film adaptation*. New Jersey: Tutgers University, 2000. p. 54-76.
- _____. *Introdução à teoria do cinema*. Tradução de Fernando Mascarello. São Paulo: Papyrus Editora, 2003.
- _____. *A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação*. Tradução de Marie-Anne Kremer e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- _____. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. In: CORSEUIL, A. R. (ed.). *Ilha do desterro: Film Beyond Boundaries*. Florianópolis: UFSC, nº 51, Jul/Dez 2006.
- WALDMAN, Berta. O estrangeiro em Clarice Lispector: uma leitura de *A hora da estrela*. In: ZILBERMAN, Regina et al. *Clarice Lispector: a narração do indizível*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, EDIPUC, Instituto Cultural Judaico Marc Chagal, 1998.

VARIN, Claire. *Línguas de fogo: ensaios sobre Clarice Lispector*. Tradução de Lúcia Peixoto. São Paulo: Limiar, 2002.

XAVIER, Ismail. *O olhar e a cena*. São Paulo: Cosac Naif, 2003.

_____. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In: PELLEGRINI, Tânia. *Literatura, Cinema e Televisão*. São Paulo: Senac, Itaú Cultural, 2003.

_____. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

ZILBERMAN, Regina. et al. *Clarice Lispector: a narração do indizível*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, EDIPUC, Instituto Cultural Judaico Marc Chagal, 1998.