



A Hora da Estrela: Estudo de Transposição Intersemiótica do Livro de Clarice Lispector para o Filme de Suzana Amaral ¹

Jeferson MARTINS²

Erika SAVERNINI³

Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, MG

RESUMO

O presente artigo propõe analisar o longa-metragem de Suzana Amaral entendendo-o como uma transposição intersemiótica. Compreendemos, de acordo com as discussões propostas pelos teóricos estudados, que a adaptação cinematográfica exige que ocorram modificações em relação à história que a inspira. Durante o momento de transição entre a mídia da literatura para o cinema, a diretora configurou a história original para a linguagem audiovisual. Portanto, diversos elementos precisaram ser inseridos, modificados ou até excluídos para que o novo texto se unisse à nova mídia de forma clara para os espectadores.

PALAVRAS-CHAVE: interartes; transposição intersemiótica; cinema; literatura

Introdução

Nos seus primórdios, segundo Flávia Cesarino Costa (2006, p. 17), o cinema era somente mais uma inovação tecnológica exibida como curiosidade nas feiras universais que vicejaram entre meados do século XIX e o início do século XX. De início, foi nomeado como “cinema das atrações” (uma vez que predominavam esquetes curtos, raramente de caráter narrativo ou que apresentavam narrativas frágeis, incipientes), porém, em poucos anos, houve uma demanda crescente por filmes de ficção, inaugurando-se um período que a autora denomina “período de transição”. Nele, os filmes ganharam tramas mais longas e complexas. Com a necessidade de produções que despertassem o interesse dos espectadores, muitos cineastas recorreram à literatura como forma de base para os roteiros.

Ainda que nos anos 1920 as vanguardas do cinema tenham reivindicado seu específico, algumas delas preconizando o distanciamento em relação à herança literária e teatral, produções adaptadas perduraram até a atualidade. O cinema continua recorrendo à

¹ Trabalho apresentado no DT 4 – Comunicação Audiovisual do XX Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste, realizado de 19 a 21 de junho de 2015.

² Estudante de Graduação do 5º semestre do Curso de Jornalismo da UFJF, bolsista PET (Programa de Educação Tutorial) SESU/MEC. E-mail: jeferson.martins@hotmail.co.uk

³ Orientadora do trabalho. Professora do Curso de Jornalismo da UFJF, colaboradora do PET SESU/MEC. E-mail: erika.savernini@ufjf.edu.br



literatura como fonte de histórias. Embora roteiristas e realizadores tenham consciência do esforço empreendido na adaptação quanto à criação de uma história que respeite e se aproveite do que é propriamente cinematográfico, observa-se, a cobrança dos espectadores quanto à “fidelidade” quando se trata de histórias adaptadas de outras mídias. Randal Johnson aponta que “essa atitude resulta em julgamentos superficiais que frequentemente valorizam a obra literária sobre a adaptação, e o mais das vezes, sem uma reflexão profunda” (2003, p.40). Daí, propomos o questionamento se há a necessidade da fidelidade ao livro ou se esse não seria apenas um paradigma ilusório erroneamente imposto pelos apreciadores das obras literárias que veem como inferior a possibilidade de uma espécie de releitura da história.

Howard e Mabley (1996) apresentam a tarefa do roteirista cinematográfico como crucial no momento da adaptação, pois ele deve traduzir a história contada na mídia da literatura para um texto audiovisual. Em um primeiro momento, alguns podem ter a ideia de que esse trabalho é sinônimo de facilidade. Ou até mesmo o pensamento de que o trabalho do roteirista é simples quando ele não precisa fazer uma história de autoria própria. Entretanto, como indicam os autores, “adaptar uma história tirada de outra fonte em geral exige mais habilidade e maior compreensão do veículo cinematográfico do que criar uma história nova”. (HOWARD, MABLEY, 1996, p. 36)

A fundamentação teórica foi encontrada no campo dos Estudos Interartes. Para tanto, antes da análise propriamente dita do longa de Suzana Amaral, propomos uma breve explicação sobre o conceito de tradução intersemiótica e sobre os assuntos vinculados ao termo, correlacionando-os com a questão das adaptações cinematográficas advindas de livro-filme.

Os Estudos Interartes e a Transposição Intersemiótica

O estudo interartes surgiu nos anos subsequentes à Segunda Guerra Mundial. Primeiramente para pensar os assuntos relacionados à literatura e Artes. Diante da tradução de poemas, surgia um questionamento fundamental: o que deveria ser respeitado, a métrica, a estética ou o sentido? Logo se passou a estudar o surgimento das artes que continham como inspiração trabalhos já produzidos anteriormente, ou mesmo somente modificações/atualizações dessas obras preexistentes. Muito além, os estudiosos das Interartes observaram também textos que continham em comum entre si determinadas características implícitas, mesmo que o objetivo de seus respectivos criadores não fosse propriamente esse.



Claus Clüver (2006) observa que, através do Comparativismo, percebeu-se que os textos (subentende-se que “textos” são produtos das diversas mídias, como pinturas, músicas, filmes, esculturas, programas de TV, etc.) possuíam fontes modelos implícitas. Mais precisamente, Clüver atribuiu essa discussão à intertextualidade. Ou seja, todos os textos já produzidos continham em si certos resquícios de trabalhos de outros autores, mesmo que essa não fosse a intenção do produtor dos textos a serem criados. Portanto, esses resquícios de outras obras poderiam ser atribuídos à influência, o que nos leva ao possível contato entre os textos, “[...] ou, mais precisamente, do contato de autores, enquanto leitores, com textos, que deixava seus vestígios concretos na própria criação” (CLÜVER, 2006, p. 14).

No campo comunicacional, se focarmos essa discussão no leitor, podemos observar que ele não existe como somente aquele indivíduo que é capaz de ler literatura, mas como também ler os textos das diversas outras mídias. Partindo desse pressuposto, Claus Clüver (2006) observa que o meio das Interartes aponta que cada leitor tem a capacidade de distinguir-se apenas pela sua maneira de ler, pois cada indivíduo irá interpretar e entender de maneira diferenciada o que foi lido. Portanto, entende-se que “dois observadores nunca veem exatamente a mesma imagem” (2006, p.16), ou seja, é provável que os textos não sejam lidos da mesma forma, uma vez que cada indivíduo tem pensamento, ideologias, grupos e nível social e intelectual distintos.

Clüver (2006) identifica, através do progresso desses estudos, além dos pré-textos, que são as obras que inspiram as novas obras a serem criadas, os pós-textos e até os para-textos. Os pós-textos são os textos que surgem quando se têm variadas características de uma obra preexistente distinta, como por exemplo, os filmes e livros que possuem continuações, ou até mesmo as sagas. Para o nosso artigo, é importante destacarmos os para-textos, uma vez que podem ser traduções de um mesmo texto para diversas outras mídias. Como exemplo, podemos tomar as adaptações cinematográficas que antes eram peças teatrais ou romances que se tornaram telenovelas. Não se abstendo somente a esse exemplo, podemos entender os para-textos como séries de TV que viraram filme, filmes que foram adaptados para a literatura e Teatro, poemas que se transformaram em quadros ou livros.

Claus Clüver (2009) aponta que os para-textos, quando possuem textos de outras mídias como inspiração, podem ser tratados como transposições intersemióticas. Por transposição intersemiótica, o autor entende por um conjunto de signos que são traduzidos para outro sistema ou para outra mídia. Para ilustrar essa definição, Clüver



relembra o teste de admissão para a integração na Academia Imperial de Pintura no antigo reinado de Hui – tsung, o último imperador da dinastia Sung do Norte. A admissão consistia na transformação de um verso escrito em imagem visual. “Montanhas profundas, onde [está] o sino?” verso do poema “Visitando o Tempo da Fragrância Acumulado”, de Wang Wei (699?-761) foi responsável por ilustrar a tela de uma das pinturas mais famosas da época.

O autor [da pintura] retratou a figura de um monge, com a mão em concha sobre o ouvido, no sopé das montanhas. O templo, que foi evocado no verso lírico apenas pelo som de um sino, também não foi representado na pintura. Mas a sua presença oculta, assim como o som que o denuncia no poema, ficou implícita na versão visual através da figura monástica e seu gesto de escuta. (CLÜVER, 2009, p. 108).

Tendo como base a descrição da pintura e o poema no qual o artista se inspirou, percebemos, logo, que há diferenças e semelhanças entre as duas obras. Isso acontece pelo fato de os textos apresentados serem de mídias diferentes, e certos elementos simplesmente não são compartilhados entre elas. Tendo, cada uma, características distintas. Portanto, não há uma regra geral no momento da tradução de um texto, pois o produto inicial não será necessariamente igual aos para-textos. Howard e Mabley (1995, p.36-37), ao analisar questões sobre o roteiro cinematográfico e adaptações da literatura para o cinema, observam que o se respeita é a liberdade poética do tradutor, e ele decidirá o que é importante para manter a essência da obra.

A transposição de signos pode ser um trabalho árduo para o tradutor, como aponta Howard e Mabley (1996, p.36). Percebe-se, assim, que as discussões relacionadas à fidelidade não possuem tanto fundamento, uma vez que o para-texto é um texto novo, e não deve ser visto como mera adaptação do texto em que foi inspirado. Essa discussão, segundo Randon Johnson é principiada pelo “estabelecimento de uma hierarquia normativa entre a literatura e o cinema, entre uma obra original e uma versão derivada [...] e por extensão entre a cultura de elite e a cultura de massa” (2003, p.40).

Para os nossos estudos, focaremos em uma forma de transposição intersemiótica específica: a tradução de histórias contadas através da mídia da literatura para o meio cinematográfico. Para entendermos as dificuldades e vantagens de transmitir uma história anteriormente já contada, primeiramente precisamos conhecer o funcionamento e as características das duas mídias. Assim conseguiremos pontuar as questões de como



a liberdade poética do autor poderá se aliar com a produção do novo roteiro, seu estilo e com a obra com quem ele dialoga.

Diferenças Entre as Mídias: Cinema e Literatura

Randon Johnson (2003, p.42) se baseia no fato de que as mídias possuem características distintas entre si quando aponta as diferenças entre os meios da literatura, Cinema, Teatro e Televisão. Com isso podemos observar o processo de confecção dos para-textos como uma transformação dos textos preexistentes. Portanto se considerarmos as linguagens de cada mídia, percebemos que os textos não serão transpostos como estavam na mídia anterior. Se uma história, por exemplo, for adaptada para uma mídia diferente da sua, o novo para-texto não será idêntico ao texto que o deu origem. Essa questão é de extrema importância quando trazemos essas discussões para um estudo de caso, pois desmistifica discussões infundadas sobre traduções da literatura para o Cinema como a necessidade de fidelidade do perfil dos personagens, do cenário e da história como um todo. Howard e Mabley (2006) indicam a dificuldade de tradução de textos da literatura para o cinema.

Os romances em geral têm material em excesso, às vezes não são muito visuais ou então demasiadamente intimistas [...]. Nos contos, em geral falta um primeiro ato completo e às vezes não há material suficiente ou, como nos romances, são intimistas demais ou então pouco visuais. Poemas e canções quase sempre são muito esquemáticos para serem algo mais do que um ponto de partida para o roteirista.” (HOWARD, MABLEY, p.37).

Os para-textos feitos para uma mídia diferente da obra em que se inspiram só serão entendidos se houver a modificação de alguns elementos do texto original. Howard e Mabley afirmam que “[...] a mais fiel das adaptações faz o pior dos filmes, porque o material não se presta a uma história filmada e, na forma como está escrito, não funciona na tela, por mais forte que seja a história no original” (1996, p.37).

Por exemplo, podemos detectar a diferença entre uma obra teatral e outra cinematográfica. Apesar de as duas mídias parecerem utilizar técnicas semelhantes, segundo Howard e Mabley, diferenciar os dois meios “é quase tão problemático quanto definir a diferença entre cão e gato: ambos são animais mamíferos que andam nas quatro patas, têm rabo, orelhas pontuadas e focinho” (1996, p. 36). Uma peça tem um palco, um público sentado assistindo à encenação e que está disposto a aceitar improvisos sem empecilhos. Como se daria a representação do Mar no teatro? Poderá



haver a possibilidade de mostrarem tecidos azuis ou até mesmo papéis recortados da mesma cor para que personifiquem a água, mas dificilmente se apresentariam cenas tão reais quanto nos filmes. Contudo, a diferença mais óbvia está nos roteiros: “uma peça depende das palavras dos personagens para sustentar o peso da narrativa, ao passo que o roteiro [fílmico] [...] depende das ações dos personagens” (HOWARD, MABLEY, 1996, p. 34). Partindo das colocações que os dois autores listam sobre a diferença entre as duas mídias, podemos concluir que um único texto não servirá para ambos os meios. Ou seja, para um roteiro teatral, deverão ser usados certos elementos, enquanto para o filme serão usadas características dissemelhantes. Logo, as duas histórias terão diferenças quando as compararmos.

Retornando à linguagem cinematográfica, Jean Claude Carrière aponta que “não surgiu uma linguagem autenticamente nova até que os cineastas começassem a cortar o filme em cenas, até o nascimento da montagem, edição” (2006, p.16). A linguagem cinematográfica, não existente previamente a esses fatos, posteriormente a sua sistematização (nos anos 1910) uniu elementos visuais com elementos sonoros, montando assim, a ilusão do real. Carrière afirma que o cinema pode retratar imagens e histórias com uma grande capacidade realística, fazendo com que as pessoas se esqueçam por um momento que a narrativa é somente uma história de ficção.

Pelo emprego da gramática específica do cinema, os profissionais conseguem transmitir ideias, estados de espírito, sentimentos ou até mesmo pensamentos com uma simples mudança de efeitos sonoros, de iluminação ou de plano. Se colocássemos uma música de suspense quando uma pessoa estivesse procurando a origem de um barulho no porão de sua casa, entenderíamos que ela encontraria algo aterrorizante ou extremamente banal, sendo o som somente para gerar medo e expectativa no espectador. Ou, por exemplo, o modo como a iluminação se dispõem no rosto de um marido que avista a mulher com outro homem: “se o rosto do marido fica iluminado por baixo[...] exagerando os ossos das maçãs do rosto e as rugas da testa, o homem parecerá cruel e aterrorizador” (CARRIÈRE, 2006, p. 17). Contudo, se essa iluminação estiver mais fraca e suave poderíamos subtender um homem pacífico ou clemente. Deste modo, o “[...] cinema cria, assim, um novo espaço, com um simples deslocamento do ponto de vista” (CARRIÈRE, 2006, p. 19).

Diferentemente do Cinema, que, sinteticamente falando é aspecto visual e sonoro, a literatura é linguagem verbal. Ela gera imagens e sensações que são refletidas na mente do leitor. Dessa forma “toda narrativa repousa na representação da ação [...] melhor



dizendo, há uma fluida corrente de fatos linguisticamente elaborados de acordo com a experiência perceptiva de um narrador” (PELLEGRINI, 2003, p.17). Podemos concluir, portanto que os livros são capazes de transmitir os elementos necessários para o entendimento de uma história. Não obstante, Ismael Xavier indica que as sensações e imagens refletidas na mente do leitor “implicam em muitos sentidos diferentes, muitas interpretações diferentes a partir do mesmo material bruto extraído de uma sucessão de fatos, de um percurso de vida” (2003, p. 66). Randal Johnson (2003, p.42) observa que “se o cinema tem dificuldade em fazer determinadas coisas que a literatura faz, a literatura também não consegue fazer o que um filme faz”

Como as mídias da literatura e do Cinema são linguagens diferentes, podemos caracteriza-las em alguns pontos. De início, os modos como o filme e livro devem ser vistos para serem interpretados. Um filme é produzido para ser visto continuamente, ou seja, direcionado para assistirmos toda a história sem algum tipo de interrupção. Carrière (1996, p.63), quando critica os intervalos da televisão e seu alto poder de distração, aponta que “se quisermos que a recordação perdure, temos que protegê-la da contaminação-por-confusão”. Isso pelo fato de que se pararmos, há a possibilidade de esquecermos elementos essenciais para o entendimento da história ou até mesmo romper a narrativa. O roteirista deve inserir sutilmente certos elementos durante toda a trama, como indicam Howard e Mabley (1996, p.102) quando discorrem sobre exposição. Já o livro, podemos molda-lo a nossa rotina. Podemos parar para fazer outras coisas, permanecer um dia sem lê-lo e o pegar no dia seguinte. Carrière (2006, p.26) indica que a duração dessa pausa depende da vontade do leitor.

O tempo no livro também é utilizado de maneira diferenciada. Carrière faz várias observações sobre as formas de expressão do tempo cinematográfico e do tempo literário. Nos romances considerados importantes, ele indica que alguns autores fazem uma “tentativa de controlar a morosidade do ato de escrever, das palavras que se arrastam pela página, teimando em se demorar muito aquém do pensamento” (CARRIÈRE, 2006, p.100). O autor discorre também sobre grandes passagens de tempo: na literatura o uso de expressões como “vinte anos depois” ou “uma cena de infância subitamente lhe ocorreu” é entendido pelo leitor sem a necessidade de um grande esforço. No cinema, os flashbacks ou passagens de tempo têm a possibilidade de serem produções difíceis, uma vez que podem se tornar excessivamente pesadas, desperdiçando o tempo precioso dos filmes. “Nos filmes o tempo custa mais que nos



outros lugares. O principal é esconder, atrás de cenas vitais, interessantes, a informação que se fornece” (CARRIÈRE, 2006, p.103).

As descrições de cenas na literatura, como aponta Ismail Xavier (2003, p.73), são generosas, cheias de detalhes. A representação verbal é apresentada de maneira minuciosa e pausada. O leitor constrói o espaço através de todas as peculiaridades que autor consegue transmitir. O cinema ao descrever um espaço usa a imagem, sons para despertar sensações, luzes distintas de acordo com o lugar que deseja se passar, e por vezes, efeitos especiais. Portanto, o cinema constrói uma imagem prévia, e o papel do espectador é somente observar e construí-la em sua mente, enquanto na literatura possui uma liberdade maior de imaginação (criar imagens visuais ou mentais).

Com essas diferenças entre as duas mídias, logo é facilmente percebido que traduzir uma história da linguagem literária para a linguagem cinematográfica sem perder ou inserir elementos é uma tarefa que se torna extremamente árdua ou quase impossível.

Afinal, livro e filme estão distanciados no tempo; escritor e cineasta não têm exatamente a mesma sensibilidade e perspectiva, sendo, portanto, de esperar que a adaptação dialogue não só com o texto de origem, mas com seu próprio contexto, inclusive atualizando a pauta do livro, mesmo quando o objetivo é a identificação com os valores neles expressos. (XAVIER, 2003, p.62).

Assim, retornamos à discussão da fidelidade. Para ser fiel à obra que se traduz, Howard e Mabley (1996, p. 37) apontam que devemos contrabalancear constantemente a fidelidade à fonte original e a necessidade dramática de intensidade e compreensão. Mais precisamente falando, é necessário o respeito à essência do texto preexistente juntamente com a liberdade poética do autor. Assim a nova obra se torna adaptável para o cinema e compreendida pelos espectadores.

A Hora da Estrela: A Transposição Intersemiótica de Suzana Amaral

O livro de Clarice Lispector traz a tona uma história que aparenta ser simplista, contudo apresenta uma série de reflexões filosóficas e sociais. Nele, a autora trata de uma mulher invisível a sociedade, conta momentos de alguém que vive à margem, é ignorada pela maioria dos cidadãos e não possui conhecimento de sua posição. A sensibilidade da escritora transfigura o que parece desinteressante em uma trama que apreende o leitor. Seguindo os passos de Clarice, Suzana Amaral não abre mão da sensibilidade e emotividade de seu filme. Em seu longa-metragem, ela resgata a história de Macabéa sob a mesma perspectiva de Clarice Lispector, tentando não retirar as particularidades e



minúcias contidas no livro. Assim, ela contrabalança o respeito à essência do texto preexistente em companhia da sua liberdade poética, o que permite, por sua vez, a modificação de fatos, adição ou subtração de personagens e inserção de situações não existentes na primeira história.

Ambos os textos tratam de Macabéa, mais uma nordestina a procura de oportunidades na sonhada região do Sudeste brasileiro. Sua infância foi regada com muita miséria e descaso: seus pais morreram cedo e ela foi criada pela tia, sua única parenta ainda viva. Macabéa transborda conformidade e inocência, se mostrando uma mulher ingênua na maioria dos fatos ocorridos na história. Em sua adolescência, logo após a morte de sua tia, ela decide migrar para o Rio de Janeiro em busca de uma vida menos árdua e injusta. Lá ela encontra um emprego como datilógrafa e se instala em um quarto com outras meninas. Em um dia pela cidade ela conhece Olímpico de Jesus, um homem nordestino cheio de si pelo qual se apaixona e passa a ter encontros esporádicos. Contudo, Olímpico a trai com Glória, sua colega de trabalho. Em busca de amparo e de um novo rumo para sua vida, a personagem visita Madama Carlota, uma cartomante que prevê que ela possui um futuro brilhante a sua espera, com um homem rico e estrangeiro. Deste modo, ao sair instigada com o que o seu futuro a espera, a personagem sofre um acidente que a desfalece. Em síntese, Macabéa é somente uma mulher normal com anseios, dúvidas e sonhos.

O primeiro ponto a ser destacado é o fato de no livro conter um narrador que se autodenomina Rodrigo S. M. Relato. O quase protagonista, que é de extrema importância para a narrativa, relata o cotidiano de Macabéa enquanto produz reflexões acerca da vida para os leitores. A obra de Suzana Amaral não compartilha esse mesmo personagem. Isso porque o cinema quase não disponibiliza artifícios para que isso fosse realizado de uma maneira esteticamente aceitável. Como a diretora evidenciaria um dos personagens mais importantes da trama sem ao menos fazer uso da voz em off ou materializa-lo na história? Em contraponto a escolha de não evidenciar Rodrigo, Suzana Amaral inseriu seus devaneios sutilmente na própria trama. Isso porque o espectador assiste ao filme e pode não subentender sua crítica social e filosófica, não obstante, se prestar atenção na mensagem que está sendo enviada consegue observar tal posição.

A personagem de Clarice Lispector parece ingênua para o leitor a todo o momento. A escritora expõe o quanto Macabéa não tem conhecimento sobre coisas simples e compreensíveis do cotidiano quando descreve sobre seus devaneios diários ou sobre os questionamentos a respeito da vida da personagem. Ela questiona tudo o que sua mente



consegue alcançar. No filme, Suzana Amaral usa de diversos métodos para mostrar a inocência da protagonista. Conseguimos exemplificar essa afirmação com inúmeras cenas do longa-metragem. Quando Glória, que é a sua colega de trabalho a questiona sobre aborto, Macabéa demonstra certo desconhecimento sobre o assunto. E ainda mais, ela afirma ser virgem. Quando Macabéa vai ao metrô ela se encanta com o ambiente urbano e se distrai lá dentro, ultrapassando a linha amarela da qual o policial a adverte que ela não pode atravessar. Podemos discernir sua ingenuidade até mesmo nos constantes pedidos de desculpas a todos que criticam seu modo de ser/viver. A inocência da Macabéa de Suzana Amaral é identificada em atitudes minuciosas da personagem, no modo como ela lida com o amor ou até mesmo nos diversos questionamentos a respeito do significado de palavras acessíveis, que para as pessoas comuns parecem de um entendimento descomplicado. Demos destaque especial para a cena na qual Macabéa, sem qualquer distinção entre o que é higiênico e o que não é, faz suas necessidades fisiológicas em uma bacia enquanto come um frango; depois, sem acesso à água, não lava as mãos, limpa-as engorduradas na camisola, e ouve música.

Para demonstrar os devaneios da própria Macabéa, Suzana Amaral utilizou simbologias. Destaquemos aqui duas delas: dois momentos nos quais Macabéa se olha em superfícies refletoras e quando ela se depara com a dicotomia alto-baixo, alegria-tristeza. Nas cenas em que a personagem se olha, nunca a vemos regular e estável, pois a superfície que a reflete sempre a mostra distorcida e embaçada. Uma metáfora de que a personagem é o seu reflexo. Com referência à dicotomia, notamo-la em dois momentos – quando Macabéa é suspensa por Olímpico, que a gira, e quando a cartomante lhe adverte que a vida é uma montanha-russa. No primeiro exemplo, Olímpico a coloca no alto e a gira, causando nela uma alegria bastante espontânea. A diretora nos dispõem um momento no qual ignora a objetiva e faz com que a câmera se torna subjetiva: vemos a cena por intermédio da visão de Macabéa. Depois, próximo ao final do filme, a vidente prevê que ela subirá na vida ao conhecer um estrangeiro, o que de fato acontece: Macabéa, ao sair dali, é atropelada por um gringo – o choque do carro com o seu corpo a arremessa para o alto, lançando-a fortemente ao chão. Nesses dois momentos, percebemos a associação do “alto” com o “baixo” e não apenas literalmente, mas, sobretudo, metafóricamente. Na cena com Olímpico, ele a levanta, demonstrando um gesto de carinho, para logo depois terminar o namoro com ela (colocando-a, em oposição metafórica à cena anterior, para baixo). A cartomante, por sua vez, refere-se exclusivamente às situações capazes de nos fazer felizes e tristes e Macabéa literalmente efetiva as palavras da



vidente ao, num momento de espontânea felicidade, ser levantada literalmente e derrubada.

Sua infância, que é relatada no livro através do narrador, aqui é explicada em um diálogo com Olímpico de Jesus e em outro momento com as meninas com as quais divide quarto. A inferioridade social da personagem é explicitada também quando suas colegas de aposento, que compartilham das mesmas condições, estando do mesmo modo à margem da sociedade, a consideram inferior, consciente ou inconscientemente. Talvez o grande acerto de Suzana Amaral tenha sido confinar Macabéa à sua própria pobreza.

Observando outros pontos, podemos identificar que o momento em que Madama Carlota aparece no longa-metragem provavelmente substituiu a entrada do médico na história. No livro, em um determinado momento, Glória recomenda um médico a Macabéa que anda com constantes dores no corpo. A personagem faz uma consulta e é tratada com tamanha indiferença, que indica que o médico é desapegado e desrespeitoso com sua profissão. Podemos considerar esse fato como um intensificador que mostra a situação inferior de Macabéa. Contudo, a obra de Suzana Amaral já possui muitos desses indicadores, e seria necessário adicionar calor à trama. Desta maneira, o personagem pareceu dispensável para a trama. Isso porque, para suprir a falta de uma história que atendesse de determinada maneira à narrativa clássica, a cineasta adicionou uma cena: o encontro de Glória com a cartomante Carlota. Apesar de não estar no livro, a cena não mudou sua essência, e mesmo que modificando um pouco a história de Clarice Lispector, não é desconsiderado mérito algum do filme. A diretora trata a cartomante como uma golpista, que sugere que Glória tire o namorado de uma amiga como forma de perdão para seus pecados. Logo após o pedido, Madama Carlota diz para que sua cliente não se preocupasse, pois pode ajudar a amiga que será traída –na circunstância, Macabéa- apenas em uma consulta. Segundo Carlota, ela consegue concertar o destino de qualquer indivíduo que perpassa seu caminho. Essa cena adicional supriu a entrada do personagem do médico, que pareceu dispensável e auxiliou na construção do novo texto de Suzana Amaral.

Apesar de adicionar e retirar elementos da história que inspira o longa-metragem, Suzana Amaral manteve elementos minuciosos que Clarice Lispector usa em seu livro. O figurino da personagem é o mesmo em ambos os textos. Macabéa sempre aparece com roupas maiores que seu número e saia abaixo do Joelho. Seu cheiro, que é descrito em uma pequena passagem também é mantido no filme, e é explicitamente demonstrado



em uma cena da qual uma das colegas de quarto da personagem principal comenta sobre o odor com outra colega. Sua comida preferida também é citada nas duas histórias: apesar de se alimentar diariamente de cachorro-quente e Coca-Cola, a comida favorita de Macabéa é goiabada com queijo.

Além dos detalhes mantidos, diversos diálogos mantiveram a mesma forma no livro e no filme. O diálogo entre Macabéa e a cartomante, onde Carlota conta sobre sua juventude como prostituta e sobre seu amadurecimento como caftina permanecem sem quase nenhuma intervenção. Algumas conversas entre a protagonista e Olímpico de Jesus também foram preservados, como a na cena em que Macabéa pergunta o significado de seu nome e ele, não sabendo, orgulhosamente diz que não quer falar. Outro exemplo é quando seu namorado a diz que será deputado e ela pergunta se a esposa do deputado também é “deputada”.

A construção de Olímpico e de Glória foi bem fiel à obra de Clarice Lispector. Glória, interpretada por Tâmara Taxman foi personificada através de seus gestos espalhafatosos, sua postura espaçosa e suas ideologias marcantes, do mesmo modo quando lemos sua personagem no livro. Olímpico foi construído da mesma maneira: rude mesmo quando tenta ser dócil, ignorante supremo e ainda assim, em contraste à Macabéa, absurdamente orgulhoso para admitir que não saiba certas coisas. Sua postura de “cabra safado” de que a autora aponta também é mantida. Em uma cena em seu trabalho Olímpico aproveita da oportunidade de que seu colega está longe e rouba seu relógio sem o mesmo perceber. Em uma cena posterior, ele se gaba com Macabéa por possuir tal objeto.

Considerações Finais

Através dos termos e ideias utilizadas pelos teóricos que discutem adaptações e transposição intersemiótica, pudemos observar como deve ser a confecção de uma história que se baseia em uma obra preexistente. Como cada mídia possui características distintas, o novo texto terá de conter determinadas mudanças para que se inclua na nova mídia, e, principalmente, haja entendimento dos leitores.

No obra de Suzana Amaral, observamos que as características principais dos personagens, algumas situações e diversos diálogos foram mantidos, pois Suzana Amaral parecia procurar certa fidelidade à história do livro de Clarice Lispector, mesmo não sendo preciso. Isso porque a fidelidade, como foi dito, não é necessária na criação de um novo texto, e sim a preservação da essência do texto anterior. A cineasta



alcançou tal essência construindo uma Macabéa parecida com a da história que a deu origem, mantendo assim seus costumes, seus sofrimentos e suas dúvidas. Acima de tudo, Suzana Amaral conseguiu transformar a vida de alguém invisível em algo visível. Assim como Clarice, ela conseguiu transformar a história de muitos em uma trama que apreende o espectador.

REFERÊNCIAS

A hora da estrela. Direção de Suzana Amaral. Roteiro de Alfredo Oroz e Suzana Amaral. 1985, son, color, 96 min.

BORDWELL, David. **O cinema clássico hollywoodiano:** normas e princípios narrativos. In: RAMOS, Fernão Pessoa, Teoria contemporânea do cinema – Volume II, São Paulo: Editora Senac, 2005.

CARRIÈRE, Jean-Claude. **A linguagem secreta do cinema.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

CLÜVER, Claus H. **Estudos interartes:** Conceitos, termos, objetivos. Literatura e Sociedade (USP), v. 2, p. 37-55, 1997.

CLÜVER, Claus. **Da transposição intersemiótica.** In: ARBEX, Márcia (Org.). Poéticas do Visível: ensaios sobre a escrita e a imagem. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2006.

CLÜVER, Claus H. **INTER TEXTUS / INTER ARTES / INTER MEDIA.** Aletria (UFMG), v. 14, p. 11-41, 2006.

COSTA, Flávia Cesarino. **Primeiro Cinema.** In: MASCARELLO, Fernando (org.). História do Cinema Mundial. São Paulo: Papyrus, 2006.

HOWARD, David; MABLEY, Edward. **Teoria e prática do roteiro.** São Paulo: Ed.Globo, 1996.

ECO, Umberto. **A inovação no seriado.** In: ECO, Umberto. Sobre os espelhos e outros Ensaios. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

LISPECTOR, Clarice. **A hora da estrela.** Rio de Janeiro: Rocco, 1998.



JOHNSON, Reinaldo. **Literatura e Cinema, Diálogo e Recriação**: O Caso de Vidas Secas. In: PELLEGRINI, Tânia (Org.). Literatura, Cinema e Televisão. São Paulo: Editora Senac São Paulo: 2003.

PELLEGRINI, Tânia. **Narrativa Verbal e Narrativa Visual**: Possíveis Aproximações. In: PELLEGRINI, Tânia (Org.). Literatura, Cinema e Televisão. São Paulo: Editora Senac São Paulo: 2003.

XAVIER, Ismail. **Do texto ao filme**: A trama, a cena e a construção do olhar no cinema. . In: PELLEGRINI, Tânia (Org.). Literatura, Cinema e Televisão. São Paulo: Editora Senac São Paulo: 2003.