

sessões do
MAGINARIO

ano XVII | n28 | 2012/2



2

A Hora da Estrela: adaptação e linguagem cinematográfica no filme de Suzana Amaral

Afonso Manoel da Silva Barbosa¹

Luiz Antonio Mousinho²



Resumo:

O presente artigo tem como objetivo analisar o filme A hora da estrela, dirigido por Suzana Amaral, investigando os procedimentos de adaptação utilizados pela diretora na construção do texto fílmico em correlação com a obra homônima de Clarice Lispector. Além disso, observaremos os recursos narrativos empreendidos pela cineasta na representação de categorias como personagem e na composição do enredo do longa-metragem.

Palavras Chave:

Cinema; Adaptação; Suzana Amaral

Abstract:

This article aims to analyze the film A hora da estrela, directed by Suzana Amaral, investigating the adaptation procedures used by the director in the construction of the filmic text in correlation with the homonym work by Clarice Lispector. Furthermore, we will observe the narrative resources made by the filmmaker in the representation of categories such as character and in the composition of the feature film plot.

Keywords:

Cinema; Adaptation; Suzana Amaral



1. A hora da estrela reformatado

Por meio deste artigo, faremos uma análise do filme *A hora da estrela*, de Suzana Amaral, observando o processo de adaptação relacionado à obra homônima de Clarice Lispector. Interessamos investigar os elementos estéticos da linguagem cinematográfica a partir de procedimentos de transcodificação, tomando por base os estudos de autores como Robert Stam e Linda Hutcheon, além de examinar a pertinência artística do texto fílmico e os métodos e peculiaridades empregados pela diretora na produção do longa-metragem. No nosso horizonte de interesse, abrimos espaço também ao estudo de categorias como personagem e enredo a partir da análise de algumas cenas de *A hora da estrela*.

O filme, de 1985, é o primeiro longa-metragem dirigido por Suzana Amaral, que também roteiriza a obra ao lado de Alfredo Oroz, e é baseado na novela de Clarice Lispector que data de 1977. Vale destacar que o processo de adaptação pode ser tomado como um empreendimento artístico, e o escritor Vladimir Nabokov é um dos que reforça esse pensamento a respeito das produções no campo da arte, quando ele assinala que “o trabalho artístico é, invariavelmente, a criação de um novo mundo” (1981, p. 99). No caminho trilhado pelo filme, as escolhas operadas, que podem ser também sintetizadas por meio de releituras, acréscimos e condicionamentos, configuram-se como dispositivos de atuação sobre o objeto adaptado, fazendo valer o critério de liberdade artística inerente não apenas na produção de obras que não se relacionam abertamente com outras, como diria, Linda Hutcheon, mas também naquelas que o fazem.

Hutcheon avalia esse processo de adaptação como “uma transposição anunciada e extensiva de uma ou mais obras em particular”. Por isso a

relação que se estabelece com o texto base é tão complexa, pois desenvolve-se a partir de desdobramentos que podem acarretar trocas, diálogos, jogos intertextuais, mas que não estão necessariamente acorrentados a um modo de produzir sentido já estabelecido anteriormente. 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” (Hutcheon, 2011, p.29).

A partir de uma concepção de adaptação como um processo que pode implicar alto grau de complexidade, que possui ramificações apresentadas com potenciais artísticos distintos e deslocamentos entres linguagens e meios diferentes, podemos compreender que esse terreno de fronteira possui, talvez justamente por essas razões, condições de prover o pleno desenvolvimento de uma produção artística. Desse modo, a nova obra passa a depender do gênio criativo do artista que, consubstanciando-se, pode, com seu trabalho, revelar independência e pertinência estética em relação à obra adaptada.

Ao falar do universo literário, Nabokov sublinha: “se começarmos a leitura com uma ideia preestabelecida então começamos pela extremidade errada e nos afastamos, cada vez mais, do livro, antes mesmo de começar a entendê-lo” (Nabokov, 1981, p.99). Podemos estender essa compreensão à adaptação fílmica e somá-la ao que Linda Hutcheon observa quando assinala que as adaptações são assombradas pelos textos adaptados. Ela aponta ainda que, “se conhecemos esse texto anterior, sentimos constantemente sua presença pairando sobre aquele que estamos experienciando diretamente” (Hutcheon, 2011, p. 27). Essa trajetória articulada por um retorno ao texto base é o tipo de acesso mais realizado, muitas vezes de maneira inadequada quando são utilizados

como parâmetro dispositivos de análise como “fidelidade”. De acordo com Robert Stam, é necessário, para a estruturação de um processo crítico e interpretativo, que o alicerce seja construído a partir de uma atenção voltada:

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) .

“A adaptação é uma derivação que não é derivativa, uma segunda obra que não é secundária” (Hutcheon, 2011, p.30). Ela pode sustentar-se ou não enquanto produção artística a partir da criatividade e dos recursos estéticos empregados em sua construção. Esses, sim, são fatores que têm de ser levados em conta quando de uma análise que procure apurar a pertinência de determinada obra; e não se ela orbita em torno do texto base. Entretanto, é importante detectar se ela desenvolve uma trajetória própria e quais dados fazem seu vigor artístico permanecer. 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). A adaptação é um trabalho que se utiliza de uma produção preexistente e constitui-se como um construto subsequente. No entanto, como diria Hutcheon, sem se submeter, dialogando com o objeto artístico que o precede e possuindo ainda concepções próprias que emanam das peculiaridades do tipo de veículo escolhido e

do ofício de se adaptar.

Linda Hutcheon destaca que “em vários casos, por envolver diferentes mídias, as adaptações são recodificações, ou seja, traduções em forma de transposições intersemióticas de um sistema de signos (palavras, por exemplo) para outro (imagens, por exemplo)” (Hutcheon, 2011, p.40). A adaptação do texto literário *A hora da estrela* se dá pelo viés cinematográfico, onde a utilização do audiovisual, enquanto instrumento comunicativo, é o meio de deslocamento que abarca toda complexidade de elementos, técnicas e procedimentos inerentes a uma linguagem artística. Isso acarreta, conseqüentemente, um plano de estruturação que pode, se necessário, realizar alterações que expressem de maneira mais satisfatória determinada passagem que na(s) obra(s) fonte(s) se manifesta(m) a partir das propriedades e dos recursos estéticos mais próximos àquele tipo de arte.

Hutcheon ainda ressalta o pensamento de Robert Stam quando assinala 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). Assim, mesmo quando se cogita a possibilidade de determinado processo de adaptação “respeitar” ou “ser fiel” ao texto adaptado, o que está em jogo consegue suplantar esses argumentos por tratar-se de um método de recodificação, lidando com as dificuldades e os atalhos que o novo meio proporciona. É, dessa forma, que o gênio criativo daquele que adapta pode, no terreno fértil que se consubstancia essa zona intermediária, caracterizada pela materialização do trânsito, cultivar seu trabalho.

2. Adaptar: um processo de transcodificação

Robert Stam ao trazer à tona o termo transcodificar, assinala que “o filme enquanto ‘cópia’ (...) pode ser o ‘original’ para ‘cópias’ subsequentes” (Stam, 2006, p.22). A obra de arte é proveniente de um ato intertextual, as produções que surgem em seguida, sem necessariamente serem seguidoras ortodoxas dos textos fontes, também podem se configurar como um farol para os trabalhos posteriormente realizados, já que “a expressão artística da arte sempre mistura as palavras do próprio artista com as palavras de outrem” (Stam, 2006, p.23). Ao manter um diálogo entre o texto original e a adaptação, aquilo que se produz tomando por base esses dois vieses já consolidados pode gerar uma terceira via de enfrentamento e interpretação a partir de um novo processo de releitura.

Na mesma toada, Linda Hutcheon acrescenta: “as histórias não são imutáveis; pelo contrário, elas também evoluem por meio da adaptação ao longo dos anos” (Hutcheon, 2011, p. 58). Uma adaptação como *A hora da estrela*, realizada por Suzana Amaral, também pode contribuir para a produção de novas releituras do mesmo texto literário, como é o caso da adaptação feita para a TV Globo, no programa *Cena Aberta*³. Pode, inclusive, contribuir para a construção de uma maneira diferente de se ver e interpretar aquela obra base e, a partir do próprio texto fílmico, demonstrar as impressões da diretora por meio das escolhas ali computadas e o resultado final concebido sob aquele olhar cinematográfico, dentre as inúmeras possibilidades que poderiam se configurar não apenas no âmbito do audiovisual, mas também de quaisquer outras manifestações artísticas⁴.

Partindo desse pressuposto, podemos considerar que “nenhum modo é inerentemente bom para uma coisa e não para outra; cada qual tem

à sua disposição diferentes meios de expressão – mídias e gêneros – e, portanto, pode mirar e conquistar certas coisas mais facilmente que outras” (Hutcheon, 2011, p.49). A literatura dispõe de procedimentos que divergem e outros que convergem com alguns dos utilizados pelo cinema, por exemplo. É importante destacar que cada modalidade artística possui elementos e particularidades que, por vezes, os artistas subvertem, imbricam e/ou renegam, podendo ser utilizados de maneira mais expressiva em um filme e menos convincente num texto literário, e vice-versa.

O processo de adaptação que, nos dizeres de Robert Stam, também pode ser encarado como:

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

possui imbricamentos que se desgarram da concepção simplista ainda em voga no vocabulário corrente de algumas análises críticas. Os elos e rupturas do ato de adaptação, por suas particularidades, destituem o paradigma de simples retrato de um texto anterior, por isso, “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). *A hora da estrela*, na adaptação cinematográfica, operacionaliza uma dinâmica que trabalha num ritmo diferente, demandando outras formas de expressão. Mais à frente, detalharemos algumas des-

ses mecanismos a partir de cenas, dos personagens e do próprio enredo do filme.

Robert Stam examina ainda questões acerca do contexto social de produção como critério importante para a crítica. “Cada lente, ao revelar aspectos do texto fonte em questão, também revela algo sobre os discursos existentes no momento da reacentuação”, já que se trata de “uma expressão situada, produzida em um meio e em um contexto histórico e social e, posteriormente, transformada em outra expressão, igualmente situada, produzida em um contexto diferente e transmitida em um meio diferente” (Stam, 2006, p.48, 49 e 50). O contexto de produção também pode ser analisado como um dado que contribui no direcionamento do produto adaptado por fatores como “estilo de estúdio, moda ideológica, restrições políticas e econômicas, predileções autorais, estrelas carismáticas, valores culturais e assim por diante” (Stam, 2006, p.50), que, quando equacionados no conjunto da realização, poderão ter impacto direto no resultado da obra.

3. As escolhas da(s) autora(s): o narrador-personagem

Philippe Lejeune registra, em *O pacto autobiográfico*, que “o autor é, por definição, alguém que está ausente” (2008, p.192). No texto literário, metalinguisticamente, a utilização do autor é construída de um modo bastante particular, por Clarice Lispector, a partir dos mecanismos narrativos desenvolvidos por conta da presença de Rodrigo S. M. enquanto narrador-personagem.

Na novela, à medida que “conversa” com o leitor, Rodrigo S. M. dá a impressão de que está construindo a história de Macabéa. Assim, temos a sensação de que ele não possui, de imediato, as respostas sobre o que acontecerá à personagem.

Isso também se acentua pois, “adotando na construção da narrativa uma onisciência posta em estado de humildade, Rodrigo S.M. não esconde sua dificuldade de aproximação da realidade de sua personagem” (Mousinho, 2009, p.7).

Ao se colocar todo o conflito vivido pela instância autor, representado metonimicamente pela figura de Rodrigo S. M., este personagem estabelece uma relação de extrema proximidade com Macabéa, demonstrando uma espécie de crise que o acompanha no desenvolvimento dela, no enredo de *A hora da estrela*. De acordo com Luiz Antonio Mousinho, o narrador Rodrigo S.M. é também “construído em embate com a nordestina pobre Macabéa, com a qual partilha um vago sentido de exílio existencial” (2009, p.6).

Por meio dessas considerações e avançando na tentativa de examinar as atribuições do autor, a despeito da modalidade artística a que esteja se dedicando – no caso cinema e literatura –, podemos citar Ismail Xavier quando ele explica que “a seleção e disposição dos fatos, o conjunto de procedimentos usados para unir uma situação a outra, as elipses, a manipulação das fontes de informação, todas estas são tarefas comuns ao escritor e ao cineasta” (Xavier, 2008, p.32).

Analisando a colocação acima à luz das estruturas presentes no texto literário e no texto fílmico aqui estudados, observamos que a tarefa de organizar a disposição de tais elementos, no primeiro caso, é, claramente, uma atividade realizada por Clarice Lispector que, no entanto, com vigor metalinguístico, atribui esse labor a Rodrigo S. M., um personagem criado por ela e que representa metonimicamente a figura do autor que, consumido pela angústia, assume a “responsabilidade” pela história de Macabéa. No livro, podemos identificar a história de Rodrigo S. M., a história de Macabéa e a “história da história”⁵. Já no

filme, Suzana Amaral fez a opção de não utilizar Rodrigo S. M., escolhendo, para o desdobramento do longa-metragem, o narrador cinematográfico tradicional, que pode ser mais claramente compreendido a partir do que diz Paulo Emílio Sales Gomes, quando ele constata que, “aparentemente, a fórmula mais corrente do cinema é a objetiva, aquela em que o narrador se retrai ao máximo para deixar o campo livre às personagens e suas ações” (Gomes, 2004, p.107).

Luiz Antonio Mousinho assinala que, apesar de o filme conseguir trabalhar de maneira perspicaz em vários trechos, como quando procura construir a solidão de Macabéa a partir de planos abertos nas ruas de São Paulo e a relação da personagem com o espelho, fazendo com que a obra se sustente autonomamente como produção cinematográfica,

o filme opta por não embarcar no forte jogo metalinguístico instaurado na novela e hoje até certo ponto menos comum no mundo do cinema. Nele também não há nenhum tipo de aproveitamento do narrador personagem Rodrigo S.M., absolutamente chave na criação de Clarice Lispector (Mousinho, 2009, p.8).

No filme, a metalinguagem manifesta-se sob outras formas, também presentes no texto literário, só que de maneira mais sutil. Como por exemplo, pela utilização da função metalinguística, a partir dos diálogos que Macabéa estabelece com Olímpico: das indagações que ela faz a respeito do léxico, da maneira de se escrever corretamente e do significado de certas palavras que, muitas vezes, a personagem escuta na estação da *Rádio Relógio*, programa que está habituada a ouvir quando de suas noites insones.

3.1 Macabéa: uma personagem supostamente simples

Uma subjetividade de particularidades pretensamente simplistas se delinea a partir de Macabéa, demonstrando intenso inquietamento diante da vida, inclusive no patamar existencial. A personagem devota atenção às curiosidades veiculadas nas madrugadas da *Rádio Relógio*, apesar da programação servir também como uma espécie de acalanto para as noites de sono difícil e tosse contínua. As informações da rádio constituem um dado de descontextualização, que são peças soltas, como os pregos e parafusos que Macabéa diz admirar. São peças soltas que indicam, entre outras coisas, sua dificuldade em se situar no mundo e na existência. As dúvidas que ela possui quanto à maneira correta de se escrever determinada palavra, simbolizam um desejo quase que indiscreto pelo saber e que passa quase despercebido, por se encontrar ali, incrustado numa figura que, só aparentemente, não valeria a pena ser examinada sob a melhor das lentes de alcance na tentativa de contemplar as complexidades que, na verdade, transbordam nela.

Outro dado que gera uma série de desdobramentos é o fato de Macabéa ignorar certos padrões de higiene. É desleixada quando come, não lava as mãos e, no trabalho, quando digita algo, suja as folhas brancas de papel cada vez que precisa tocá-las em sua máquina de escrever. No filme, ela divide um ambiente de um cômodo com mais quatro companheiras de quarto e sofre delas, se não reclamações, insinuações a respeito de sua resistência quanto ao banho, por exemplo. Esse traço não impede que Macabéa apresente lampejos de vaidade, como quando diz que não vai banhar-se por correr o risco de manchar o esmalte que acabou de pôr nos dedos. A partir dessa construção, há uma estrutura que procura, assim como no

livro, estabelecer um alívio cômico que é utilizado também em outros momentos da narrativa.

Além disso, Mousinho destaca que, no filme, Suzana Amaral consegue construir uma personagem que traz consigo “certa compreensão muda do que na vida lhe é roubado, certa fruição secreta de um luxo de vida que lhe corre no íntimo e ninguém lhe rouba” (Mousinho, 2009, p.10). Já por esse viés, Macabéa se revela menos definível, decifrável. Não que, necessariamente, seja uma personagem misteriosa, mas possui um ar de interrogação que, prontamente, a história lhe justifica no seu transcorrer, enfrentando a difícil tarefa de sondar sua subjetividade, bem para além da miséria material exterior que a constitui enquanto signo de uma situação social e de um momento histórico.

Tomando por base essas considerações, podemos analisar mais de perto determinada passagem onde Macabéa se preocupa quanto à limpeza, não por que alguém imponha isso a ela, mas pelo exemplo indireto que Olímpico lhe dá. Quando os dois estão no jardim, ele se aproxima de uma pequena queda d’água e lava as mãos, sendo seguido da mesma forma por Macabéa, que repete a ação, talvez, pelos sentimentos, e até certa admiração, que possui em relação a Olímpico. A seguir, ele limpa um banco onde se senta, sendo também imitado por Macabéa.

Os hábitos de Macabéa, algumas vezes, não estão necessariamente ligados a uma convicção interna, mas representam novas possibilidades de interação, absorvendo maneiras de agir de outras pessoas, em certos tipos de ação que ela não tem o hábito de realizar, geralmente. É o que também pode ser identificado no instante em que Macabéa, por ver demasiadas vezes Glória, sua colega de trabalho, receber telefonemas de caráter pessoal no escritório, dá uma ficha telefônica a

Olímpico, pedindo a ele que lhe faça uma ligação.

Esses comportamentos se distanciam da imposição e do fato de se realizar algo por hábito e obediência, como é o caso dela trocar de roupa embaixo do lençol para não ficar despida na frente de suas companheiras de quarto. Um costume que Macabéa acabou incorporando pelo tipo de criação que sua tia exercia e que permanece mesmo após a morte da parente. Esses comportamentos são, na verdade, maneiras de aprender, a partir de uma reutilização de ações, a construir a própria identidade no âmbito das relações sociais. É o que a obra consegue promover de maneira consistente, sobretudo a partir da verve interpretativa que uma personagem como Macabéa oferece: uma leitura da condição humana em permanente dificuldade de lidar com a própria subjetividade.

4. A hora da estrela: recortes do texto fílmico

Destacamos, nesse primeiro momento, alguns termos úteis ao desdobramento deste estudo. Dentre eles, a diegese que, de acordo com Carlos Reis e Ana Cristina Lopes, no *Dicionário de teoria da narrativa*, designa “o universo espacial-temporal no qual se desenrola a história” (Reis e Lopes, 1988, p.26). Ainda segundo os autores, a história (ou diegese) corresponde “à realidade evocada pelo texto narrativo (acontecimentos e personagens)” e o discurso diz respeito “ao modo como o narrador dá a conhecer ao leitor essa realidade” (Reis e Lopes, 1988, p.49).

O filme narra a história de Macabéa (Marcelia Cartaxo), uma jovem nordestina, órfã de pai e mãe, criada pela tia e que se muda para a cidade grande após a morte desta parente. Em um de seus passeios num jardim da cidade, ela encontra Olímpico (José Dumont), que, também nordestino e órfão, vê nela uma semelhante em

termos de história de vida, mas que não consegue enxergar em Macabéa nada que contemple sua imensa ambição. Glória (Tamara Taxman) trabalha com Macabéa e acaba roubando-lhe o namorado por sugestão de uma cartomante, madame Carlota (Fernanda Montenegro). Vendo o sofrimento da colega de trabalho, Glória recomenda que ela procure o mesmo tipo de auxílio. Quando as cartas são postas, a cartomante diz que Macabéa não sofrerá mais, pois ganhará muito dinheiro e um rico estrangeiro irá ao seu encontro.

4.1 Cenas analisadas

Já no início do filme, ainda quando os créditos relacionados ao elenco são exibidos em branco, num fundo azul, há um primeiro indício do uso de elementos cinematográficos para estruturar a história de Macabéa. Nesse instante inicial, ouve-se o som característico de uma estação radiofônica, no caso, a *Rádio Relógio*, marcando com um ritmo constante o passar do tempo. Essa espécie de prólogo faz a narrativa fílmica começar de maneira mais rápida que o convencional, fazendo com que o espectador seja inserido na história desde então. O rádio, no livro, e o constante exercício de ouvi-lo são aspectos que ajudam no entendimento e no desdobramento da construção de Macabéa enquanto personagem. Ao trazê-los para o princípio da longa-metragem, permite-se, desde logo, estabelecer uma sugestão no sentido de assinalar a importância que possuem para o desenrolar do filme.

Para analisar a cena do primeiro encontro entre Macabéa e Olímpico, destacamos algumas peculiaridades que compõem a estrutura deste personagem. Ele é um nordestino do interior da Paraíba e, também órfão de pai e mãe, foi criado pelo padastro, figura determinante na consolida-

ção de seu caráter. Olímpico apresenta traços que resvalam na brutalidade, principalmente nos diálogos que têm com Macabéa, onde a falta de paciência é um dado habitual. A vontade de subir na vida a qualquer custo, de se tornar político e completar a arcada dentária com próteses de ouro são alguns de seus objetivos, alicerçados em posturas que, muitas vezes, se distanciam de princípios éticos básicos. Essas características demonstram certo impulso predatório, inclusive sem nenhuma solidariedade de classe ou afins, como na cena em que rouba no banheiro o relógio do peão que é seu colega de trabalho.

O primeiro encontro entre Macabéa e Olímpico se arquiteta diante de elementos estéticos da linguagem cinematográfica a partir de uma quebra de expectativa. Num jardim, Olímpico está sentado, vestindo elegantemente terno e gravata, esperando que um fotógrafo tire um retrato seu. No caso, para a análise dessa sequência, dois dados se destacam, a prospecção e a retroação. De acordo com João Batista de Brito, ao começar a assistir a um filme, como uma espécie de exercício preliminar, o espectador desenvolve “um tipo essencial de conhecimento, por excelência hipotético, precário e provisório, podendo ou não vir a ser homologado ao longo do desenvolvimento da história” (Brito, 1995, p.186). Quando nos deparamos com a figura distinta de um homem sentado, que aguarda ser fotografado, imaginamos que a sua postura procura demonstrar traços mais abastados. Após o retrato ser feito, o fotógrafo vai até Olímpico para, num ato inusitado, recolher o paletó e a gravata do cliente que recebe a foto três por quatro do lambe-lambe. Com isso, a retroação pode ser vista a partir de sua utilização para ratificar as expectativas de quem assiste ao filme. Ela “funciona como uma espécie de endosso narrativo de todas as hipóteses levantadas pelos

esforços de compreensão do espectador” (Brito, 1995, p.186). Sem as duas peças do traje que comporiam um vestuário mais refinado, temos a medida mais aproximada daquilo que Olímpico representa e/ou gostaria de representar, partindo daquele pressuposto da ganância e da necessidade constante de tentar se auto-afirmar.

Já a sequência que desencadeia o final de *A hora da estrela* tem seu princípio quando Glória percebe que Macabéa está mais quieta e desolada que o habitual e indica-lhe madame Carlota, a cartomante que teria resolvido seus problemas. Depois de ter aprendido a mentir para o chefe, copiando o comportamento de Glória, Macabéa diz pela segunda vez que tem que ir ao dentista, quando, na verdade, vai ao encontro da cartomante. A partir de então, o filme investe numa arquitetura pautada pela montagem paralela. Num primeiro momento, as cenas se dividem entre Macabéa se encontrando com madame Carlota e alternam-se com a peregrinação de Olímpico sendo rejeitado ao tentar se aproximar de Glória e depois esperando Macabéa, na frente da pensão onde ela mora.

Quando as cartas são postas, madame Carlota vai tecendo uma série de comentários sobre as dificuldades da vida de Macabéa, como o fato dela não ter conhecido os pais. Partindo, a princípio, de previsões mais espinhosas até atingir, a posteriori, o grau máximo de otimismo: o namorado que vai voltar e pedi-la em casamento, o chefe que não vai mais demiti-la e o dinheiro que vai chegar pelas mãos de um estrangeiro, loiro de olhos verdes, que também vai querer desposá-la. Ou seja, nas palavras da cartomante, uma vida que tem por destino mudar completamente quando Macabéa sair do recinto. Neste segundo momento, o filme continua a investir na montagem paralela, agora, ao intercalar a felicidade de Macabéa a cenas de um indivíduo saindo de carro e que se

encaixa na descrição do estrangeiro, sugerida por madame Carlota. Desse modo, ganha forma o espectro simbólico de um encontro, já vislumbrado pela cartomante, que passa a ser iminente entre aquele sujeito e Macabéa.

Nesse jogo de cenas, a obra intercala também a trilha sonora, que rearranja *Danúbio Azul* – valsa de Johann Strauss II – expressando-a por meio de tonalidades mais amainadas para caracterizar, de um lado, a imagem em câmera lenta da felicidade de Macabéa, que caminha usando um vestido que acabara de comprar; e de outro, um veículo em alta velocidade ao som de uma trilha que procura elevar o nível de tensão cada vez que vemos o carro do suposto estrangeiro em movimento. A alternância de imagens paralelas vai ficando mais rápida, o que faz “suscitar no espectador uma emoção intensa em mantê-lo em suspense, traduzindo a iminência do drama, da fatalidade” (Betton, 1987, p. 79).

Ao atravessar a rua, Macabéa é atropelada. Os signos do acidente, que acaba gerando a morte da personagem, são sucessivamente colocados, a exemplo do sinal vermelho para pedestres e o som agudo do freio, culminando no corpo estirado ao chão. O desdobramento do filme alude a uma provocação a uma parcela do cinema hollywoodiano que se apresenta por sua codificação cristalizada (Brito, 1995, p.197), ao parodiar os típicos e esquemáticos finais-felizes, “que parecem mentir a vida, mentir a arte” (Mousinho, 2009, p.8). O que se segue, então, é uma espécie de epílogo, no que seria a consciência de Macabéa, em estado de transição, projetando o encontro romântico com o estrangeiro, os dois correndo, um em direção ao outro, em câmera lenta, ao som do *Danúbio Azul* ininterrupto e fechando o filme com Macabéa sorrindo, pois sua hora havia chegado.

Além dos jogos metalinguísticos, munidos

pelas indagações de Macabéa, temos esse breve traço parodístico como outro parâmetro da concepção auto-reflexiva que o filme possui. Robert Stam destaca que a qualidade das paródias feitas no Brasil também pode ser observada quando elas “‘devoram’ o intertexto hollywoodiano antropofagicamente, digerindo-o e reciclando-o, voltando o riso crítico e catártico contra os modelos metropolitanos ao enfatizar seu profundo deslocamento” (Stam, 2000, p. 54). A obra de Suzana Amaral se sustenta e se impõe como produção autônoma, em que o processo criativo responde não só a critérios dessa natureza, mas também consegue, pelo vigor artístico e pertinência estética que possui, dar fôlego ao debate sobre adaptação para quem, como diria Robert Stam, aceita o desafio de transcodificar, ressignificar e reimaginar a própria arte.

5. Considerações finais

Neste artigo, analisamos o trabalho da cineasta Suzana Amaral na estruturação de uma nova perspectiva da novela *A hora da estrela*, de Clarice Lispector. Observamos que esse procedimento não se constrói por um viés de filiação que torna o texto fílmico submetido ao texto literário. A adaptação representa, nesse caso, um novo olhar que configura o longa-metragem como obra autônoma, principalmente, por sua pertinência estética.

Percebemos esse movimento por meio da utilização da linguagem cinematográfica a favor da concepção de personagens como Macabéa e Olímpico, por exemplo. Observamos também a constituição de algumas cenas que reelaboram a inserção dessas mesmas personagens na trama, transcodificando e ressignificando esses dispositivos por meio de novas possibilidades de leitura a partir dos deslocamentos que o filme empreende.

Na caracterização dos personagens, ainda destacamos as peculiaridades de Macabéa que, apenas aparentemente, pode ser apreendida sob uma leitura simplista. O traço poético de sua personalidade vai além desse retrato e perpassa uma complexidade representada a partir das constantes indagações que ela faz, além da dificuldade que sente ao lidar com a própria subjetividade.

Outro dado que investigamos foi o parâmetro metalinguístico que se apresenta tanto no texto literário quanto no texto fílmico. Identificamos que, no primeiro caso, Clarice Lispector faz uso de um narrador-personagem, Rodrigo S.M., um dos elementos catalisadores do discurso meta-ficcional. Já no filme, percebemos que os processos de metalinguagem alçados por Suzana Amaral não se utilizam desse dado. Eles podem ser assinalados pelas indagações de Macabéa quanto ao léxico de algumas palavras. No entanto, como pudemos identificar, a metalinguagem se consubstancia de maneira mais proveitosa no final do filme, quando a codificação hollywoodiana é parodiada na última cena.

Por fim, destacamos a importância das adaptações como procedimentos artísticos que podem revelar um modo diferente de conceber determinada obra. Isso, certamente, contribui para o estabelecimento de novos olhares a partir de um diálogo permanente e cada vez mais importante no campo da arte.

Referências

BETTON, G. **Estética do cinema**. Tradução: Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

BRITO, J. B. d. **Imagens amadas**: ensaios de Crítica e teoria do cinema. São Paulo: Ateliê Editorial, 1995.

CANDIDO, A. Crítica e sociologia. In: **Literatura e Sociedade**: estudos de teoria e história literária. São Paulo: Nacional, 1980.

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

LEJEUNE, P. A imagem do autor na mídia. In: **O pacto autobiográfico**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.

LISPECTOR, Clarice. **A hora da estrela**. 23 ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.

MOUSINHO, L. A. **A cena aberta**: Mimesis, literatura e ficção audiovisual. Disponível em: <<http://www.intermidias.com/txt/ed9/acena.pdf>>. Acesso em: 02 set. 2011.

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

REIS, C.; LOPES, A. C. **Dicionário de teoria da narrativa**. São Paulo: Ática, 1988.

STAM, R. **Bakhtin – da teoria literária à cultura de massa**. São Paulo: Ática, 2000.

STAM, Robert. 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.

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

Notas

1. Estudante graduado em Comunicação Social, habilitação em Jornalismo, pela Universidade Federal da Paraíba, e mestrando do curso de pós-graduação em Letras, área Literatura e Cultura, pela UFPB. E-mail: afonso780@yahoo.com.br

2. Orientador do trabalho. Professor do Departamento de Comunicação Social e do Programa de pós-graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba, pesquisador do CNPq (bolsa de Produtividade em pesquisa. PQ). E-mail: lmousinho@yahoo.com.br

3. Série especial que teve Guel Arraes e Jorge Furtado na elaboração dos roteiros, além Regina Casé na companhia de ambos na direção do projeto. Furtado foi responsável pela direção geral do programa.

4. Aqui vale um breve registro da presença desses deslocamentos também na canção popular. No disco *A beira e o mar*, de Maria Bethânia, duas músicas utilizam e, de certo modo, adaptam dados da obra clariceana. São elas *A hora da estrela de cinema*, que se refere à Macabéa e *Da Gema*, que é inspirada em Glória.

5. Aqui me refiro à parte do enredo que traz fatos, que é exterior e explícita, e não à narrativa interiorizada.