



**Universidade do Estado do Rio de Janeiro**

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Letras

Otavio Praseres Alves de Moura


***A hora da estrela* de Lispector e Amaral: um *stellarium* intermediático**

Rio de Janeiro

2020

Otavio Praseres Alves de Moura

***A hora da estrela de Lispector e Amaral: um stellarium intermediático***



Dissertação apresentada, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos de Literatura.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dra. Maria Cristina Cardoso Ribas

Rio de Janeiro

2020

CATALOGAÇÃO NA FONTE  
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

M929 Moura, Otavio Praseres Alves de.  
A hora da estrela de Lispector e Amaral: um stellarium intermediático /  
Otavio Praseres Alves de Moura. – 2020.  
73 f. : il.

Orientadora: Maria Cristina Cardoso Ribas.  
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro,  
Instituto de Letras.

1. Lispector, Clarice, 1920-1977 - Crítica e interpretação - Teses. 2.  
Lispector, Clarice, 1920-1977. A hora da estrela – Adaptações para cinema -  
Teses. 3. Amaral, Suzana, 1932-2020 – Crítica e interpretação – Teses. 4. A  
hora da estrela (Filme) - Teses. 5. Intermedialidade – Teses. I. Ribas, Maria  
Cristina, 1959-. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de  
Letras. III. Título.

CDU 82:791.43

Bibliotecária: Mirna Lindenbaum. CRB7 4916

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta  
dissertação, desde que citada a fonte.

---

Assinatura

---

Data

Otávio Praseres Alves de Moura

***A hora da estrela de Lispector e Amaral: um stellarium intermediático***

Dissertação apresentada, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre, ao Programa da Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos de Literatura.

Apresentada em 17 de dezembro de 2020.

Banca Examinadora:

---

Prof.<sup>a</sup> Dra. Maria Cristina Cardoso Ribas (Orientadora)

Instituto de Letras – UERJ

---

Prof.<sup>a</sup> Dra. Ieda Magri

Instituto de Letras – UERJ

---

Prof.<sup>a</sup> Dra. Clarisse Fukelman

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro

2020

## AGRADECIMENTOS

A minha mãe, por todo o esforço sendo empregada doméstica para me sustentar. Por todo amor e por todo mimo.

A Clarice Lispector, por me trazer leveza à vida.

A Faculdade de Professores da UERJ, por ter me despertado o interesse em me descobrir.

Ao Instituto de Letras da UERJ, seu corpo docente e todos os demais funcionários, sobretudo os da Secretaria da Pós-Graduação.

A Maria Cristina Cardoso Ribas, minha orientadora desde 2011. Obrigado por acreditar em mim, sempre. *Apesar de.*

A Cleyton, por sermos o significado de felicidade um para o outro.

A Bruna, pelo suporte ao longo dos últimos quinze anos.

Aos amigos que fiz ao longo da vida, que contribuíram direta ou indiretamente para minha trajetória como pessoa-aluno-professor-pesquisador, com destaque a Lucas, pela constância física.

De uma coisa tenho certeza: essa narrativa mexerá com uma coisa delicada: a criação de uma pessoa inteira que na certa está tão viva quanto eu. Cuidai dela porque meu poder é só mostrá-la para que vós a reconheçais na rua, andando de leve por causa da esvoaçada magreza. E se for triste a minha narrativa? Depois na certa escreverei algo alegre, embora alegre por quê? Porque também sou um homem de hosanas e um dia, quem sabe, cantarei loas que não as dificuldades da nordestina.

*Clarice Lispector*

## RESUMO

MOURA, Otavio Praseres Alves de. *A hora da estrela de Lispector e Amaral: um stellarium intermediático*. 2020. 73 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2020.

A partir da leitura de *A hora da estrela* (LISPECTOR, 1977), este estudo representa o propósito de entender o universo da novela em foco, em diálogo com o filme homônimo (AMARAL, 1985). Tal proposta implica minuciosa busca em torno de Clarice escrevendo Rodrigo SM escrevendo Macabéa, três personagens encadeados numa narrativa tridimensional, cujo enunciado evoca não apenas o nosso pensamento sobre eles, mas uma tentativa de construir reflexões deles sobre si mesmos – tanto no livro quanto no filme, modalizadas as diferentes mídias. Nosso olhar volta-se para analisar as possibilidades interpretativas promovidas pelo texto cinematográfico, o que inclui a leitura fílmica dos sentimentos de desequilíbrio e perda por parte do narrador, da sensação de desconcerto do leitor ante o desconcerto da própria Macabéa, confrontando o leitor/espectador com o tratamento dado pela narrativa cinematográfica ao que seria a qualidade do texto literário e a sua superioridade sobre o filme. Esta etapa prepara a posterior: examinar o diálogo do texto literário citado com o filme homônimo de Suzana Amaral (1985), para estudar a migração da palavra à tela, sempre buscando relacionar as diferentes linguagens e os distintos suportes em foco. Vimos buscando, por um viés comparativista (CARVALHAL, 2000), uma relação entre as linguagens e suportes analisados, para tentar entender como as diferentes condições de produção e estratégias utilizadas na transposição midiática permitem ao filme lançar um olhar iluminador sobre a novela de Clarice. Esta interrelação tem por finalidade apresentar outra visão sobre os pares literatura/cinema, leitor/espectador acerca de vários estigmas de leitura, dentre eles a necessária fidelidade da leitura fílmica (texto-derivado) ao texto literário (texto-fonte). Na interface de ambas as narrativas, desenvolvemos a análise comparativa entre as narrativas literária e fílmica como obras que se iluminam mutuamente (RIBAS, 2014; 2016), utilizando os estudos de adaptação de textos literários (HUTCHEON, 2013) e tendo como fio condutor os estudos sobre Intermidialidade (RAJEWSKY, 2012) e (CLÜVER, 2007), mais precisamente a subcategoria que trata da passagem do livro à tela. É nesse caminho, portanto, que traremos à tona possibilidades interpretativas, nessas inúmeras vozes advindas desse diálogo multimidiático, em que investigamos a narrativa em suas múltiplas referências e configurações. Esperamos que, com o desenvolvimento desse estudo, possamos compreender o novo produto construído a partir desse diálogo, não apenas rastreando semelhanças e diferenças entre ambas as mídias, mas compreendendo o tratamento encaminhado no processo de transposição midiática.

Palavras-chave: Intermidialidade. Transposição Midiática. Clarice Lispector. Suzana Amaral.

## ABSTRACT

MOURA, Otavio Praseres Alves de. *The hour of the star of Lispector and Amaral: an intermediate stellarium*. 2020. 73 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2020.

From the reading of *The Hour of the Star*, this study represents the purpose of understanding the universe of the novel in focus, in dialogue with the film of the same name (AMARAL, 1985). This proposal implies a thorough search around Clarice writing Rodrigo SM writing Macabéa, three characters chained in a three-dimensional narrative, whose enunciation evokes not only our thoughts about them, but an attempt to build their reflections on themselves - both in the book and in the film, modalized to different medias. Our gaze turns to analyze the interpretative possibilities promoted by the cinematographic text, which includes the filmic reading of the narrator's feelings of imbalance and loss, of the reader's feeling of disconcert before the disconcert of Macabéa itself, confronting the reader/viewer with the treatment given by the cinematographic narrative to what would be the quality of the literary text and its superiority over the film. This stage prepares the subsequent one: to examine the dialogue of the cited literary text with the film of the same name by Suzana Amaral (1985), to study the migration of the word to the screen, always seeking to relate the different languages and the different media in focus. We have been searching, through a comparative bias (CARVALHAL, 2000), for a relation between the languages and supports analyzed, to try to understand how the different production conditions and strategies used in the media transposition allow the film to cast an illuminating look over Clarice's novel. This interrelationship aims to present another view on the literary/cinema pairs, reader/viewer about several reading stigmas, among them the necessary fidelity of the film reading (text-derivative) to the literary text (source text). At the interface of both narratives, we developed the comparative analysis between literary and filmic narratives as works that enlighten each other (RIBAS, 2014; 2016), using the studies of adaptation of literary texts (HUTCHEON, 2013) and having as a common thread the studies on Intermediality (RAJEWSKY, 2012) and (CLÜVER, 2007), more precisely the subcategory that deals with the passage of the book to the screen. It is on this path, therefore, that we will bring to light interpretative possibilities, in these countless voices arising from this multimedia dialogue, in which we investigate the narrative in its multiple references and configurations. We hope that, with the development of this study, we can understand the new product built from this dialogue, not only tracking similarities and differences between both media, but also understanding the treatment forwarded in the process of media transposition.

Keywords: Intermediality. Media Transposition. Clarice Lispector. Suzana Amaral.



## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Olímpico de Jesus suspendendo Macabéa e girando-a no ar.....	39
Figura 2 - Macabéa suspensa no ar sentindo-se um avião.....	40
Figura 3 - Macabéa depois de ser atropelada .....	46
Figura 4 - Macabéa correndo, esvoaçante, ao encontro do homem do seu destino, pouco antes do atropelamento .....	48
Figura 5 - Representação do Deus Ex Machina no Teatro Grego Clássico .....	50
Figura 6 - Macabéa deitada para dormir com o rádio ao seu lado .....	52
Figura 7 - Visão frontal do carro, segundos antes de atropelar Macabéa.....	53
Figura 8 - Estrela de três pontas, símbolo da marca Mercedes-Benz.....	53

## SUMÁRIO

	<b>REGISTRO DOS FATOS ANTECEDENTES [A TÍTULO DE INTRODUÇÃO]</b> .....	9
1	<b>"É TEMPO DE MORANGOS": O GÉRMEN INTERMEDIÁTICO NA CONTEMPORANEIDADE</b> .....	16
1.1	<b>Intermedialidade e as produções artísticas contemporâneas</b> .....	20
1.2	<b>Suzana Amaral e o cinema brasileiro da década de 1980</b> .....	32
2	<b>AS MACABÉAS E SEUS MODOS DE SER, VER E DAR A VER: “DO CAOS NASCERÁ UMA ESTRELA DANÇANTE”</b> .....	35
2.1	<b>(Re)nomeando as personagens: Mitologia Grega, Cristianismo e o apelido de Macabéa</b> .....	38
2.2	<b>A morte da estrela: Lispector, Amaral e Bandeira</b> .....	44
2.3	<b>O trágico na epiderme de Macabéa: o Deus <i>Ex Machina</i> na transposição midiática</b> .....	49
3	<b>A TRIDIMENSIONALIDADE NA ESCRITA DE A HORA DA ESTRELA NA PASSAGEM DO LIVRO À TELA</b> .....	55
3.1	<b>O tempo nas narrativas</b> .....	56
3.2	<b>A narrativa tridimensional no filme: Suzana Amaral e a ausência do narrador</b> .....	60
	<b>SAÍDA DISCRETA PELA PORTA DOS FUNDOS [A TÍTULO DE CONSIDERAÇÕES FINAIS]</b> .....	63
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	67
	<b>ANEXO - Entrevista com a professora-curadora Clarisse Fukelman</b> .....	70

## **REGISTRO DOS FATOS ANTECEDENTES [A TÍTULO DE INTRODUÇÃO]**

Esta pesquisa é o resultado de um trabalho longo e cuidadoso para trazer à tona múltiplas possibilidades interpretativas a partir do diálogo entre *A hora da estrela*, livro da escritora brasileira Clarice Lispector, publicado pela primeira vez em 1977, e o filme homônimo da cineasta Suzana Amaral, em seu primeiro longa-metragem, estreado em 1985. Antes de qualquer coisa, é muito emocionante e prazeroso, para nós, estarmos defendendo este trabalho no presente ano de 2020. Neste ano, está sendo comemorado o centenário de nascimento da escritora já falecida, cuja novela é um dos nossos objetos de estudo, Clarice Lispector, nascida em 10 de dezembro do ano de 1920. Por outro lado, infelizmente, com muitos pêsames lamentamos o falecimento de Suzana Amaral, cineasta responsável por fazer a transposição de *A hora da estrela* para as telas. É com felicidade e tristeza, de mãos dadas, que temos a alegria e oportunidade de este trabalho ser, além de acadêmico, uma singela homenagem à essas duas grandes autoras.

Para refletir sobre a novela e o filme, então, nosso olhar voltou-se para tentar entender por que os textos em foco costumam provocar, no leitor/espectador, sentimentos de desequilíbrio e perda, sobretudo quando tal desconcerto vem associado a alterações abruptas de emoções, o que potencializa plurissignificações e confronta o leitor/espectador com o que seria a qualidade da leitura dos textos literário e cinematográfico, a saber, a condição de produzir sentidos pela leitura, tanto por imagens quanto por palavras. Nosso interesse também se voltou para os problemas e impasses recorrentes e circunscritos à transposição de obras literárias para o cinema na sociedade contemporânea.

Para seu desenvolvimento, o fato de estarmos lidando com diferentes suportes artísticos, foram necessários estudos teóricos em outras áreas do conhecimento, como o cinema, por exemplo, para que nosso entendimento pudesse abranger mais espaços, possibilitando um maior alcance às nossas análises. As discussões sobre a constituição de sujeitos e produção de sentidos são inúmeras e cada vez mais urgentes. Podemos perceber em vários trabalhos acadêmicos mais recentes uma mudança de olhar sobre as demandas da reflexão contemporânea. Tais mudanças parecem estar relacionadas, sobretudo, à necessidade de atualização e reavaliação dos enfoques teórico-metodológicos aplicados às análises, principalmente por termos a nossa disposição uma gama de teóricos bastante atuantes na cena da crítica e por suas profícuas discussões, tanto poéticas quanto teóricas, de pensar a

contemporaneidade sem a preocupação do princípio positivista de necessário distanciamento do observador em relação ao objeto analisado.

Mais do que isso, consideramos, ainda, não a fixidez, mas o rodízio de postos de observação e escuta privilegiados com as respectivas funções entre as partes envolvidas, tanto na experiência literária quanto no processo analítico suscitado a partir desse contato com o(s) elemento(s) artístico(s).

Desse modo, foi possível reconhecer a literatura e o cinema como linguagens 'suplementares', conceito que será brevemente discutido. Tal conceito, pensado por Jacques Derrida na *Desconstrução Francesa*, relaciona-se ao sentido de solidariedade não obrigatória, de soma em vez de redução, de lateralidade e não exclusão – o que possibilita a multiplicidade interpretativa que advêm dessa interrelação. Essa lógica da complementaridade derridiana, no contexto da escrita, foi trazida pela Professora Maria Cristina Ribas para o âmbito da relação intermedial e será discutida em um dos capítulos deste trabalho.

Essas ideias começaram a germinar nas aulas de Literatura e Cinema, no Departamento de Letras da Faculdade de Formação de Professores da UERJ, disciplina que foi ministrada pela minha orientadora. Tal ideia foi pensada e desenvolvida durante dois anos de Iniciação Científica, financiados pela FAPERJ, e culminou na minha monografia de conclusão do curso em Letras, cujo título foi “Caleidoscópio em *A hora da estrela*: diálogos intertextuais entre Clarice Lispector e Suzana Amaral”. Na maioria dos textos teóricos e/ou literários lidos e dos filmes assistidos durante o curso, foi possível compartilhar a força dos diálogos e a polifonia das referências na interface das linguagens literária e cinematográfica. Constatamos o quanto a exposição a esse diálogo aguça o olhar, acessa o acervo cultural do leitor, exige uma leitura implicada e ativa que opera com diversas estratégias de significação, como interdisciplinaridade, implicitudes, pressuposições, silêncios, ausências, cortes, superposições de planos, cenas, combinações e referências de textos verbais e não verbais.

De acordo com o relato dos alunos de terceiro período na graduação – que cursaram a disciplina – e alguns voluntários na iniciação científica, foi surpreendente experienciar essa outra forma de ler os textos literários e assistir aos filmes, o que promoveu, no ponto de vista da maioria destes alunos, uma espécie de desconfiança da prática habitual de leitura, antes propensa a confiar, seguir, obedecer.

Pudemos perceber nas aulas que, na maioria dos casos, o olhar do estudante de Letras sobre as adaptações de textos literários pelo cinema ainda apresentava – e até hoje

apresenta para a crítica tradicional – certa restrição por conta de ‘pré-conceituar’ o cinema como tipo ‘limitado’ de produção artística – tempo, seleção e articulação das cenas e, sobretudo, por traduzir a palavra em determinada imagem – em detrimento da preconizada polissemia do texto literário, que deixaria o leitor ‘livre’ para imaginar. Nas palavras de Ribas:

[...] O “modo de operar” demanda conhecimento específico em áreas distintas e exige enfrentar estigmas de ordem conceitual e cultural. Alguns deles: 1. a anterioridade cronológica da literatura em relação ao cinema lhe outorga uma superioridade histórica em termos de produção, dado que reforça a sua supremacia; 2. o dado de que um texto literário clássico, canônico, circunscrito aos que “têm erudição”, ao ser “adaptado” para o cinema – veículo de comunicação de massa –, vai atrair para si a dinâmica da circulação e proximidade ao receptor, levando-o a um processo de desmistificação (Benjamin, 1994); 3. e, para agravar o cenário, o fato de que essa “desmistificação” é experienciada pela parte apocalíptica (Eco, 2004) da crítica de forma pejorativa. Queremos dizer: como banalização do produto, sujeição ao mercado e achatamento da perspectiva criadora e criativa do artista e do receptor, agora reduzidos a vendedor e consumidor. Este primeiro tripé, se não for revisto, invalida e faz desabar qualquer adaptação do texto literário pelo cinema. (RIBAS, 2014, p. 117-118)

Consideramos, ao contrário, que os suportes diferentes não podem ser medidos e avaliados sob os mesmos critérios, já que apresentam procedimentos, meios, objetivos e resultados distintos. O diálogo entre diferentes linguagens implica em estudar e avaliar os produtos em seus variados contextos e modos de produção. Tais descobertas iniciais, formuladas como hipótese para investigação deste trabalho, constituem uma importante contribuição para: ampliar o conceito de leitura; repensar a experiência estética; promover o raciocínio associativo; estimular a pesquisa de temas, textos, imagens e outras obras que possam estar em diálogo; favorecer o estudo interdisciplinar; ajudar a compreender o público leitor/espectador, na esfera da recepção, em sua dimensão crítica e sensível porque busca, especialmente, mudar o modo de ver a adaptação de textos literários pelo cinema.

Enfim, estes ‘abalos’ no nosso olhar de aluno-pesquisador-professor são fundamentais para que outros sentidos sejam produzidos, além daqueles que repetimos quase automaticamente. O esforço de leitura representa, na verdade, uma oferta de novas alternativas ativamente construídas e, ao mesmo tempo, é uma grande contribuição para a formação de professores e pesquisadores de Letras. E tudo aliado, conforme dizem os leitores/espectadores, ao prazer de estudar temas e produtos artísticos tão diferentes e tão ‘sinistros’.

Nossa motivação, por volta de 2013, surgiu em decorrência das discussões em sala de aula, corredores das universidades, conversas informais com amigos, nossas casas, quando

escutamos que o filme não é “bom” quando comparado ao livro que é dito como “melhor”. Entendemos estas adjetivações como juízos de valor e, como tal, não funcionam num trabalho acadêmico que opera com discussão conceitual. Estes atributos do senso comum valem mais como pré-conceitos e funcionam como conceitos-fetiche (Eco, 2015), estigmas que precisam ser postos em xeque.

Nossa trajetória até chegarmos nos estudos das Intermidialidades foi bastante rentável. Em 2011, nossos estudos sobre releituras de literatura na contemporaneidade foram inicialmente centrados na Teoria da Adaptação, por meio de textos de Robert Stam, professor de Cinema na Universidade de Nova Iorque, e de Linda Hutcheon, professora de Inglês e Literatura Comparada na Universidade de Toronto.

A partir daí, depois de finalizar a monografia, começamos a questionar mais detalhadamente o motivo de o pensamento ser dessa forma e optei pelo Mestrado, o que, conforme esperávamos, certamente me deu subsídios para desenvolver e reencaminhar minha pesquisa, como ocorreu ao agregar os estudos sobre Intermidialidade nas minhas reflexões, que acabou se tornando uma peça fundamental nesta dissertação.

A ênfase da presente dissertação é na releitura de uma obra literária (brasileira) canônica – *A hora da estrela*, de Lispector – pelo cinema de Suzana Amaral, veículo de comunicação de massa dos mais eficazes. Já em 1936, antes do surgimento da televisão, quando Walter Benjamin escreveu seu célebre ensaio “A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica”, ele já sinalizava que o cinema era o maior veículo de comunicação em massa, ao afirmar que “com as inovações nos aparelhos de gravação, que permitem ao orador durante a sua fala ser ouvido por um número ilimitado de pessoas e, pouco depois, ser visto por um número ilimitado de pessoas, a exposição do político diante dos aparelhos passa ao primeiro plano” (BENJAMIN, 2012, p. 198).

O título deste trabalho, “*A hora da estrela* de Lispector e Amaral: um *stellarium* intermediático”, também foi repensado no caminho desta pesquisa. Inicialmente, optamos pela palavra “constelação”, no entanto, o termo academicamente traz consigo questões teóricas tanto de reflexões feitas por Benjamin, em relação à História, quanto pela área da Psicologia sobre a noção de “constelação familiar” – ideias que não serão discutidas neste estudo. Por isso, optamos pelo termo em latim *stellarium*, pois trata-se de um genitivo plural da palavra *stellaris* que significa algo relativo às estrelas ou próprio das estrelas. Essas estrelas, então, representam a potência das múltiplas possibilidades interpretativas advindas da interrelação entre a novela e o filme e o leitor/espectador, que serão elucidadas nos capítulos que seguirão.

Diante da opção de Suzana Amaral em não trazer à tela os bastidores da escritura da novela de Clarice *A Hora da Estrela*, isto é, o seu discurso metalinguístico que traz à cena o autoexame da autora na angústia de criar a protagonista nordestina com sua história de não ser, perguntamo-nos: de um lado, as possíveis interpretações ao nos depararmos com essa omissão e, de outro, se a citada omissão se justifica pela dificuldade ou ineficácia de traduzir a tridimensionalidade da narrativa literária (Clarice escrevendo o Rodrigo S.M. escrevendo a Macabéa) em imagem na narrativa fílmica.

Em linhas gerais, unido ao nosso referencial teórico e *corpus* de análise, nosso projeto busca examinar as seguintes questões: (1) Analisar os mecanismos das releituras de literatura na contemporaneidade, levando em consideração a teoria [da literatura] e a história; (2) Reforçar os estudos sobre a Intermidialidade como sendo um derivativo da Literatura Comparada; (3) Examinar a adaptação do texto literário para o cinema, sob a ótica da Intermidialidade; (4) Aprofundar os estudos da *transposição midiática*, categoria que trata especificamente as interrelações das narrativas literária e fílmica; (5) Estudar comparativamente as narrativas de Clarice Lispector e Suzana Amaral sem a postura de hierarquização adotada pelo comparativismo tradicional.

Para isso, pensando numa maneira de melhor organizar este trabalho, a dissertação será dividida em capítulos que focalizarão os tópicos por proximidade entre eles. Assim, o trabalho será dividido em três capítulos, forma que consideramos mais relevante para o estabelecimento do diálogo proposto e tecer possíveis relações entre *A hora da estrela*, livro e filme, e do universo que alimenta ambas narrativas.

O primeiro capítulo, “*É tempo de morangos*”: *o germen intermediático na contemporaneidade*, é mais voltado para uma revisão conceitual do termo Intermidialidade. Embora as discussões sobre o conceito de Intermidialidade não sejam tão recentes, no Brasil não encontramos um acervo teórico sólido ainda sobre tal conceito-procedimento, o que nos deixa bastante limitados com nossas análises teórico-críticas da passagem de uma mídia à outra, uma vez que os textos encontram-se disponíveis majoritariamente em língua estrangeira. Ao ler os textos de Clüver (1997; 2007), Hutcheon (2013), Stam (2006; 2013), Reichmann (2016), Rajewsky (2012), Ribas (2014; 2016; 2018) e Agamben (2009), pude refletir de maneira mais aprofundada sobre as questões que envolvem o processo da passagem da palavra à tela – a transposição midiática – e como isso tem se configurado e tomando forma no nosso cotidiano a partir da experiência estética na contemporaneidade.

Já no segundo capítulo, *As Macabéas e seus modos de ser, de ver e de dar a ver: do caos nascerá uma estrela dançante*<sup>1</sup>, a partir do caos da agonia de criação da personagem principal, pudemos fazer uma série de articulações a partir da lógica do suplemento, de Derrida (2005; 2013), trazida por Ribas (2016) para as nossas reflexões acerca da transposição midiática e como o trágico se faz presente nas duas obras. O espírito trágico pode estar presente em qualquer relação interartística e intermediária. O trágico também vai atravessar as referências e combinações presentes na transposição. Inclusive, para o nascimento da arte em Nietzsche, é necessária a retomada do espírito trágico que ele tanto admira em Sófocles, além da dinâmica apolíneo-dionisíaca. Com isso, analisaremos: (1) o poema “Tragédia brasileira”, de Manuel Bandeira, pois optamos por construir subjetivamente, a partir deste diálogo, uma relação com a cena da morte de Macabéa no filme; (2) o trato da cena em que o namorado de Macabéa, Olímpico de Jesus, a suspende no ar, fazendo com que ela se sinta um avião, livre, voando pelos céus, cotejando com um trecho de outro livro de Clarice Lispector, *A legião estrangeira*; (3) a fatalidade do erro da cartomante; (4) uma reflexão sobre os nomes dos personagens; (5) a análise do Deus *Ex Machina*, criação do poeta trágico Eurípedes, do século V a. C., pois percebemos alguns vestígios deste elemento nas obras que estamos imersos e a partir daí as suas construções e representações tanto no livro quanto no filme.

No terceiro e último capítulo, *A tridimensionalidade na escrita de A hora da estrela: “tudo começou com um sim”*, trataremos, a partir dos estudos de transposição midiática, da presença/ausência do narrador, Rodrigo SM, no livro e no filme respectivamente, para traçar mais uma possibilidade interpretativa sobre a construção da Macabéa e de toda a agonia do processo criador da personagem. Suzana Amaral, no cinema, ao suprimir o narrador-criador da personagem, permite que a própria Macabéa maneje sua aquarela e desenhe a si mesma, tomando as rédeas tanto da sua criação quanto da sua própria vida.

Com nosso olhar e essa fundamentação teórico-metodológica, esperamos compreender o alcance estético e ideológico das releituras, com ênfase nas obras literária e cinematográfica em foco no presente trabalho. Nosso propósito não é analisar o cinema como tal, isto é, como uma obra de arte produzida coletivamente e que pertence a uma área fora da área de Letras. Nossa ideia, do lugar de onde falamos – o de pesquisadores de literatura –, é analisar o diálogo que o discurso cinematográfico estabelece com o texto literário, as formas de

---

<sup>1</sup> Inspirado num trecho do filósofo Friedrich Nietzsche em seu livro *Assim falou Zaratustra* (NIETZSCHE, 2011, p. 18).



tradução, apropriação e recriação, enfim, a interface e o coral de vozes em ricochete com que as duas obras se inscrevem, referenciam, rasuram, imitam, recriam.

## 1 “É TEMPO DE MORANGOS”: O GÉRMEN INTERMEDIÁTICO NA CONTEMPORANEIDADE

A soberania – verbal, plástica, afetiva, filosófica, poética e artística – de Clarice redeclara-se com grande rigor [...]. Os dizeres das personagens são admiráveis obras de arte contemporâneas, contemporâneas especialmente pelo fulgor extemporâneo que atingem; [...] inquietudes, avisos, paixão: viver, pensar, sentir, e os tantos sentidos pós-humanos seus. (SANTOS, 2014, p. 261)

Escolhi começar fazendo comentários sobre o tempo. Não apenas começar, mas tomá-lo como fio condutor do meu trabalho. Depois de dois anos de pesquisa, percebi que essa grandeza perpassa todas as reflexões do meu estudo. Não que antes eu não soubesse ou não tivesse percebido, mas, depois de ter a minhas mãos todas as anotações de que precisava para a escrita desta dissertação, fiquei surpreso ao identificar o quanto o tempo havia se tornado, sem que eu tivesse me dado conta, o companheiro mais fiel nas minhas reflexões acadêmicas e sobre a vida.

O tempo é um elemento muito caro para este trabalho. Igualmente para viver. Temos que nascer [sim, temos, porque até hoje não conheci alguém que tivesse escolhido], viver as fases da vida, estudar, trabalhar, nos relacionar, morrer. Enfrentamos desafios, militamos, regredimos, assistimos a filmes, sentimos, discordamos. Lemos absurdamente todos os tipos de gêneros textuais, criamos, pensamos, consumimos, pintamos. Desejamos, somos, comparamos, olhamos e usamos o prefixo *-re* para quase todas as palavras anteriores. Tudo isso regido pelo tempo.

Particpei de um processo para entrar no mestrado, estudei por dois anos e estou às vésperas de concluir o curso. Tudo isso também regido pelo tempo. Ao pensar microscopicamente o meu objeto de estudo, olhei para uma ampulheta que tenho, e de que gosto muito, e tive um momento que eu não sabia se eu olhava para ela ou se eu era um de seus grãos. Fiquei confuso assim como fico quando leio *A caçada*, da Lygia Fagundes Telles, ou *Continuidade dos Parques*, de Julio Cortázar: não sei quando a tapeçaria ganha vida; não sei em que momento a fusão das narrativas acontece.

O confronto continua e me deparo cada vez mais com o tempo. A narrativa começa com Clarice fazendo uma dedicatória a pessoas, coisas, elementos de períodos temporais aparentemente aleatórios uns aos outros. A primeira linha de sua novela inicia dizendo que “Tudo no mundo começou com um sim.” (LISPECTOR, 1998a, p. 11). Começo. Segue questionando a linearidade temporal ao perguntar “Como começar pelo início, se as coisas

acontecem antes de acontecer?” (LISPECTOR, 1998a, p. 11). Ambos narradores, Clarice e Rodrigo SM, esgrimam-se enquanto problematizam a melhor maneira de falar sobre Macabéa: se começam pelo final ou pelo começo. Antes de nomear a personagem, o narrador traz à tona um dos treze títulos da novela, “Quanto ao futuro” (LISPECTOR, 1998a, p. 13).

Assim é até o final da narrativa. O tempo é tensionado desde o título, *A hora da estrela*, até as últimas palavras que encerram a narrativa, ao terminar nos lembrando de “Não esquecer que por enquanto é tempo de morangos. Sim.” (LISPECTOR, 1998a, p. 87). Não podemos nos esquecer também de sua morte, desde sempre anunciada: ela morre ao atravessar aquela maldita (ou bendita) rua depois da aparição de um Mercedes Benz que a atropela, logo depois de ter ouvido notícias promissoras sobre sua vida na sua consulta em uma cartomante. Sabemos que o tempo é um dos elementos fundamentais e universais em nossas vidas, mas me parece que essa força assumiu um protagonismo muito mais forte na minha vida de aluno-professor-pesquisador e tentarei explicar neste capítulo o porquê e o que isso tem a ver com o estudo das Intermidialidades.

Inevitavelmente me lembro de *Crono*, comumente conhecido como o Deus Tempo na Era Clássica, e recorro ao professor Junito de Souza Brandão. Em seu *Dicionário mítico-etimológico*, Brandão afirma que o termo “não possui etimologia segura até o momento” (BRANDÃO, 2014, p. 153). Apesar de tal afirmação, em seu primeiro volume de *Mitologia Grega* ele apresenta um pouco mais de detalhes sobre as questões acerca desse termo, utilizado até hoje por nós. *Crono*, em grego *Krónos*, por um simples jogo de palavras e por uma espécie de homonímia forçada, foi identificado muitas vezes com o Tempo personificado, já que, em grego, *Khrónos* é o tempo. O primeiro representa, então, a personificação do Deus, ao passo que o segundo representa o Deus em sua grandiloquente totalidade. Brandão traz um questionamento que para nós é muito pertinente: “Se, na realidade *Krónos*, *Crono*, nada tem a ver etimologicamente com *Khrónos*, o Tempo, semanticamente a identificação, de certa forma é válida: *Crono* devora, ao mesmo tempo que gera” (BRANDÃO, 2011, p. 208). Devorar ao mesmo tempo que gera, tanto no livro quanto no filme, seja Clarice Lispector, Rodrigo SM ou Suzana Amaral, é exatamente o que percebemos ao nos depararmos com o processo de criação da personagem Macabéa. Na comparação entre literatura e cinema, podemos dizer que, no livro, Macabéa é gerada; no filme, ela é quem gera a si mesma. Essa distinção, não oposta, mas paradoxal, é uma questão de foco, então depende da angulação para que o “gerar” e o “ser gerado” funcionem de maneira combinada, simultânea. A distinção pode ser para o leitor/espectador colaborar na gestação da personagem no livro e na tela.

Já que estudar Literatura e Cinema é sempre um trabalho de bordado, a propósito da agonia da criação e da vida da personagem Macabéa<sup>2</sup>, recorro a um filósofo pré-socrático de que gosto muito como mais um dos fios da nossa rede. Anaximandro de Mileto (610 a.C. – 546 a.C) é um filósofo tão intrigante para mim quanto a agonia da criação e da vida da personagem Macabéa, trazida por Clarice e Rodrigo e representada por imagens com o filme homônimo de Suzana Amaral. Os escritos filósofo pré-socrático se perderam com o passar do tempo, mas tivemos a oportunidade de entrarem contato com suas reflexões por meio de um de seus fragmentos que sobreviveu, comentado pelo neoplatonista Simplicio da Silícia, do século VI, em um livro seu sobre Aristóteles, intitulado *Comentário à física de Aristóteles*. Encontramos tal discussão a partir do trabalho de Carlo Rovelli, físico e cosmologista italiano, em seu livro *Anaximandro de Mileto: o nascimento do pensamento científico*. Anaximandro era discípulo de Tales de Mileto, primeiro a pensar numa substância única que dava origem a todas as coisas. No caso de Tales era a água; no de Anaximandro era o *apeirón*. O curioso desse termo é o anacronismo de sua definição: uma substância infinita da qual todas as coisas nascem. Representa algo insurgido e imortal. Algo que sempre existiu, mas nunca passou pela etapa do surgimento. Algo sem fim, que existe sem ter começado a existir. Nas palavras de Anaximandro, trazidas por Rovelli:

Todas as coisas têm origem uma de outra e acabam uma na outra, segundo a necessidade. Elas fazem justiça uma à outra, e se recompensam pela injustiça, em conformidade com a ordem do tempo. (ROVELLI, 2013, p. 43)

A partir daí alguns comentários podem ser traçados. A multiplicidade das coisas que formam a natureza é totalmente derivada de uma única origem, o princípio, chamado *apeirón*. A transformação das coisas umas nas outras é regulada pela necessidade. Essa necessidade determina como que os fenômenos se desenvolvem no tempo. Rovelli comenta que “O mundo nasceu quando saíram do *apeirón* o frio e o quente. Isso gerou a ordem no mundo.” (ROVELLI, 2013, p. 46).

Origem, nascimento, existência, surgimento, fim, necessidade, princípio e geração – como substantivo do verbo gerar –, tratados acima, são termos que remetem imediatamente ao processo de criação de Macabéa. “Só não início pelo fim que justificaria o começo” (LISPECTOR, 1998a, p. 12) é a voz que figura o texto antes de dar lugar ao narrador Rodrigo SM, “Como é que eu sei tudo o que vai se seguir e que ainda o desconheço, já que nunca o

---

<sup>2</sup> E tão intrigante para mim quanto a agonia da criação e da vida da personagem Macabéa, trazida por Clarice e Rodrigo e representada por imagens com o filme homônimo de Suzana Amaral.

vivi?” (LISPECTOR, 1998a, p. 12). Tudo isso, juntamente com a dificuldade de começar a narrativa e a conclusão inicial de que tudo começa com um sim, parece-nos culminar na afirmação do narrador de que nunca podemos nos esquecer de que “a palavra é fruto da palavra” (LISPECTOR, 1998a, p.20), evidenciando explicitamente o viés filosófico de Anaximandro. Macabéa é o *apeirón*, assim como nós também o somos. Talvez por isso a agonia da criação da personagem, no texto literário, pagina à página, e sua complexa transposição para a narrativa cinematográfica, cena a cena, tenha se instaurado de maneira tão dilacerante e poética, nos apaixonando e igualmente nos trazendo a sensação de repulsa: nos momentos em que nossas emoções são interrompidas, tanto no livro quanto no filme, por choros após momentos felizes, risos em seguida de momentos mais tristes e ironias ao falar da Macabéa e de suas características físicas e emotivas.

Ao revisitarmos *A hora da estrela* escolhemos trazer ao proscênio a *persona* Macabéa – centro sem centro – em sua construção paradoxal. Vale um breve parêntese relativo ao termo importado do teatro clássico e ao conjunto proscênio/cena/obcena que, conforme supomos, incorpora o desenho e a dinâmica da protagonista de *A hora da estrela*.

Quando pensamos no proscênio referimo-nos ao setor do cenário imediatamente frontal aos espectadores e que configura o espaço fronteiro entre a beira do palco e a primeira fila dos assentos. O conceito alude também ao arco que se projeta sobre o palco e enquadra a cena que o público deverá ver, ou seja, compõe o ângulo visual da plateia. Como tal, difere do cenário/palco propriamente dito, que é o lugar onde os atores se dispõem para interpretar os personagens e se encontra atrás do proscênio, coberto por um cortinado que se fecha e/ou abre em função da dinâmica da peça teatral. Esperamos, portanto, trazer ao proscênio – ou seja, a uma experiência frontal com os leitores – quem se constitui na ob-cena.

O prefixo latino *-ob* reporta à ideia de (1) ‘estar contra’ ou ‘em face de’, no caso, a cena. Tomamos a palavra, aqui, em sua acepção latina. O termo remonta também a (2) mau agouro, mau presságio, sinistro, passando por desajeitado, estranho, até adquirir o sentido hoje corrente; (3) ofensivo, despuadorado, indecente. Alocando no corpo da *persona* Macabéa a veia etimológica, é possível entreler, simultaneamente, os três sentidos citados. O ‘estar contra’ aparece, de maneira natural (não se trata de prática intencional, menos ainda projeto revolucionário – não acabaria sendo, à revelia dela, em sua condição de idiotia?), na sua postura sempre destoante das demandas sociais previsíveis. O mau agouro se instaura *pari passu* à sua vida ‘azarada’ em que os sonhos não se realizam; e o grau de ofensividade – ou mesmo nojo - que a inocente Macabéa pode provocar advém justamente da sua inocência. Aquela instância sem pudores a que chamamos dimensão instintiva e a aproxima dos bebês e

animais: quando faz xixi na cama, se lambuza com o que come, borra os trabalhos que datilografa ou não toma banho e nos momentos em que fala coisas que soam como impropriedades porquanto não sabe o que diz(er).

A breve explicação etimológica ajuda a elucidar o texto de Clarice e o de Amaral, sobre a configuração singular e plural de Macabéa. Conforme pensamos, Macabéa é uma *persona* constituída por justaposição, história de um sujeito que se afirma pela própria negação, rebento que dramatiza na pele o caos de seu nascimento, por meio de um parto-explosão. Na novela, segundo Clarice, na pele de Rodrigo S.M. nos faz ceder à tentação de atribuir sentido a estas letras: “[...] preciso falar dessa nordestina senão sufoco” (LISPECTOR, 1998a, p. 17). Como tal, a jovem alagoana é alocada atrás do proscênio, sob um cortinado que se abre ou fecha consoante o escrutínio da sua criadora, que vai filiando sua candidata de nome bíblico a várias escolhas, ao longo da própria narrativa (em) que (se) constitui (a) protagonista.

Ensejamos, assim, repensar a dinâmica dessa constituição multifacetada e as decorrentes questões circunscritas aos entendimentos deste ser, buscando deslizar de categorias estáveis nas quais estamos ainda imersos; categorias estas permeadas por uma visão binarista de mundo, eivadas de posturas excludentes que reduzem o objeto à matriz previsível com o propósito de ratificar visões apriorísticas sobre ele, ao invés de constituí-lo em gerúndio, transformando-se na errância da leitura. A dinâmica nos permitirá observar o rodízio de Macabéa na cena da escritura, sua composição em mosaico, sua (e)legibilidade e (i)legitimidade ao olhar do leitor.

### 1.1. Intermidialidade e as produções artísticas contemporâneas

A Desconstrução Francesa solapou o modelo dicotômico do pensamento e promoveu a urgência de aguçar, a partir de diferentes *topoi*, os questionamentos a respeito das novas possibilidades de rever o mundo e a nós mesmos, de radiografar as estruturas de poder que perpassam e constituem postulados teórico-críticos e práticas interpretativas, de experienciar a falência dos fatos considerados *a priori* das interpretações. Tal transformação radical de procedimentos promoveu uma guinada no modo de ver e ser e, portanto, possibilitou (re)pensar os caminhos de nossa releitura no *stellarium* clariceano e de Suzana Amaral, em especial na *persona* da Macabéa. Afirmamos acima que a jovem nordestina de *A hora da*

*estrela* tem uma configuração em gerúndio, ou seja, se vai (des)construindo na voz tridimensional da narrativa. Olhar para essa construção que simultaneamente (se) escreve e apaga diante dos nossos/vossos olhos de leitor contemporâneo é o que nos move neste estudo que ora lhes trazemos às mãos e aos olhos.

Identificar essas questões no âmbito teórico proporcionou maior consistência às indagações do nosso trabalho e ajudou a situar o lugar de onde falamos, além de ter permitido (re)pensar os caminhos do nosso enfoque de modo a auxiliar na consistência de mais um trabalho que tem a proposta de discutir e situar o olhar intermediático na contemporaneidade, sempre tentando desconstruir a postura cristalizada de que a obra que dá origem à adaptação ocupa um lugar privilegiado.

Do contemporâneo, o conceito que adotamos inicialmente foi o de Giorgio Agamben, quando desatrela a noção de tempo/*chronos* da linearidade sequencial, promove um divórcio do contemporâneo com os semas ‘atual’ e ‘na moda’, *instalando uma* dessincronia no conceito; já citado por Schollhammer (2009), a proposta conceitual do filósofo italiano resgata a leitura de Roland Barthes sobre as “Considerações Intempestivas”, de Nietzsche. Nas palavras de Agamben:

Pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatual; mas, exatamente por isso, exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo, ele é capaz, mais do que os outros, de perceber e apreender o seu tempo. (AGAMBEN, 2009, p. 58-59)

A noção de tempo (in)oportuno – conceito herdado da palavra (*in*)*tempestivus* dos gregos e similar à ideia de maduro dos agricultores –, trazido à tona por Nietzsche em suas “Considerações”, apresenta a dissociação de tempos como instauradora da noção de contemporaneidade instalada no presente. Dessa forma, esse intempestivo não diz respeito ao homem nostálgico, nem ao homem completamente identificado com a sua época e, com isso, a contemporaneidade vem tomando a forma de uma relação anacrônica com o tempo, modo de ver que tenta não coincidir com os imperativos do presente.

A partir daí, primeiramente, vale ressaltar e reforçar que existem inúmeros campos de força com potência artística na contemporaneidade e pensar tal diálogo exige um olhar atento. Tal atenção refere-se ao fato de nosso estudo, pelo seu caráter interdisciplinar, esbarrar na dificuldade teórico-metodológica de abarcar suportes e modalidades diversas, demandando conhecimentos específicos em áreas distintas e enfrentamento de vários estigmas de ordem cultural e conceitual.

Assim, para reforçar esse olhar e articular com nossos dois objetos de estudo, trazemos para discussão as palavras da professora Clarisse Fukelman, ditas em uma entrevista<sup>3</sup>:

Os nomes releitura ou, de forma mais clara, adaptação nem sempre são exatos quando se trata da interpretação visual de uma obra literária. A novela de Clarice conta duas histórias superpostas – a aventura de escrita do narrador e o périplo urbano da imigrante Macabéa, e recorre a uma diversidade muito grande de gêneros - há o melodrama, a paródia, o clichê, o trágico e mesmo o lírico e discute inclusive o papel do artista na sociedade. Roteirista e diretora fizeram as suas escolhas, tendo em vista a mídia cinematográfica.

Embora o trânsito no campo literário seja para nós mais confortável, o lugar de onde falamos e a impossibilidade de sermos imparciais não podem ser empecilhos para entrarmos no campo do outro com quem se dialoga, no nosso caso, o cinema – assim como, também, observaremos *A hora da estrela* novela transitando em *A hora da estrela* filme e vice-versa. Acreditamos que essa postura evita que nossos estudos recaiam nos tradicionais rastreamentos de semelhanças e diferenças entre as modalidades artísticas comparadas.

Além disso, em relação aos estigmas de ordem conceitual e cultural, podemos destacar três dos mais importantes: o primeiro é a superioridade histórica (em termos de produção) dada à literatura em relação ao cinema, reforçando a sua supremacia; o segundo trata-se da desmistificação do clássico, do cânone literário que circulava apenas ao redor de quem tinha erudição, ao ser adaptado para o cinema e este ser um veículo de comunicação de massa, fazendo a obra de arte circular e se aproximar de uma quantidade infinitamente maior de receptores e o terceiro, que se relaciona diretamente à sujeição ao mercado, à banalização do produto e ao achatamento da perspectiva criadora e criativa do produtor e receptor – há algum tempo reduzidos a vendedor e consumidor, que invalida e faz desmoronar qualquer adaptação de texto literário pelo cinema se tais ideias não forem revisitadas.

Para nos ajudar a pensar essas e outras questões advindas do cruzamento entre as narrativas literárias e fílmicas, recorreremos aos estudos feitos pela professora Maria Cristina Ribas, que tem pesquisado os elementos que fazem parte dessa articulação. Em suas palavras:

A referida análise implica, ainda, em saber o lugar de onde se fala – cineasta? escritor? Teórico do cinema? De literatura? Para perceber o peso atribuído a uma das artes em jogo, o que vai incidir diretamente sobre a reflexão empreendida. E, neste autoexame, ao reconhecer os condicionamentos, limites e possibilidades como sujeito da pesquisa e ao assumir a parcialidade de qualquer visão, é possível desfazer

---

<sup>3</sup> Entrevista via e-mail com a professora-curadora Clarice Fukelman concedida a mim, no ano de 2014, que compôs parte do meu estudo sobre *A hora da estrela* no meu primeiro ano de Iniciação Científica, como bolsista da FAPERJ, na minha graduação em Letras, na Faculdade de Formação de Professores da UERJ. Ver entrevista completa na sessão “Apêndices”, ao final deste trabalho.



parte das armadilhas discursivas que constituem a própria argumentação. (RIBAS, 2014, p. 118)

Como derivativo da Literatura Comparada, pela perspectiva que nada tem a ver com sua metodologia tradicional – que se voltava, de modo hierarquizante, a rastrear influências do cânone sobre as obras em cotejo –, o Estudo das Intermidialidades não se baseia exclusivamente pelo princípio da semelhança e seus respectivos desdobramentos, nem valida a obra pelo princípio da fidelidade da adaptação em relação ao texto de partida. Fator de extrema importância, portanto, é o tratamento das obras em jogo compreendidas de maneira não hierárquica e excludente. Essa prática metodológica vem sendo enfatizada na cena da crítica entre os teóricos de literatura desde Tania Franco Carvalhal (1986), passando por Sandra Nitrini (2010) e Eduardo Coutinho (2011).

Acreditamos que esse olhar possibilita um avanço na interpretação ao confrontar as artes de diferentes materialidades e suportes, considerando os diferentes contextos de produção e as ideologias que os atravessam, sem recair na mera hierarquização de forças, sem alimentar uma relação de dependência cultural (SANTIAGO, 2000). Desse modo, as noções de originalidade, cópia, validação, fidelidade, hierarquia e dependência são constantemente (re)pensadas.

Para Stam, a adaptação “consiste na ampliação do texto-fonte através destes [pintura, música, recursos audiovisuais e digitais] múltiplos intertextos” (STAM, 2008, p. 25). Dessa forma, a teoria da adaptação equivaleria na literatura, segundo Ribas, a “um enunciado historicamente situado, espaço híbrido de convergências de múltiplas linguagens” (RIBAS, 2014, p. 122). O termo hibridismo, nesse caso, significa linguagens e meios que se misturam, uma interconexão de sistemas de signos que se unem para formar uma sintaxe integrada. Tal ideia reforça a articulação multifacetada da adaptação, uma vez que se trata de uma produção artística em diálogo com a literatura, com o cinema, respeitando e desrespeitando os contornos do literário, o que configura uma modalidade artística diferenciada sem necessariamente ocultar as obras cronologicamente anteriores.

É esse contexto que nos desperta, ao nos depararmos com as adaptações de textos literários para o cinema, a reflexão sobre a consolidação da hibridização dos gêneros na adaptação numa contiguidade suplementar. Nas palavras de Ribas:

Aqui a noção de *suplemento* aponta para um acréscimo que pode ser retirado; e isso implica em desapego à solidariedade imposta tanto pelo estatuto de fidelidade, quanto pela função de mimetizar a fonte com perfeição; mesmo porque, via de mão dupla, o primeiro texto (no sentido cronológico) ou texto-fonte não é

necessariamente a origem, não tem a obrigação de ser “fielmente retratado”; a ele podem ser acrescentados elementos outros, o que inclui a repetição dos mesmos. (RIBAS, 2014, p. 123)

Assim, as releituras de literatura ultrapassam os textos lidos e relidos, trazendo à tona modos de representação da sociedade e de paradigmas em um determinado tempo histórico, evidenciando as condições de produções de cada adaptação, pois ao falar do outro falam de si. Embora a releitura de *A hora da estrela* tenha sido feita em menos de uma década de distanciamento temporal, ainda assim conseguimos encontrar formas de representações distintas e serão abordadas nos dois próximos capítulos deste trabalho.

No entanto, o fato de estarmos lidando com um procedimento que se configura como uma rede, o termo adaptação começou a ser questionado no âmbito teórico-metodológico. Com isso, entra em cena a reflexão feita por Linda Hutcheon no prefácio de seu livro *Uma teoria da adaptação*, publicado em 2011, sobre o significado do termo adaptação e sua fragilidade conceitual, portanto teórica. Nas palavras de Hutcheon:

O fato de utilizarmos a palavra “adaptação” tanto para o produto como para o processo de criação e recepção sugere a necessidade de uma perspectiva teórica que seja ao mesmo tempo formal e “experencial”. Em outras palavras, os diferentes gêneros e mídias dos quais e para os quais as histórias são transcodificadas no processo de adaptação não são apenas entidades formais; [...] eles também representam modos distintos de interagir com os públicos. Todos são, de diferentes maneiras e em graus variados, “imersivos”, porém alguns gêneros e mídias são utilizados para *contar* histórias (romances, contos etc.); outros, para *mostrá-las* (as mídias performativas, por exemplo); outros, ainda, permitem-nos interagir com elas física e cinestésicamente (como os *videogames* e passeios em parques temáticos). (HUTCHEON, 2013, p. 15)

Para ela, esses três modos de engajamento distintos oferecem a estrutura de análise para a tentativa de teorizar sobre as adaptações. A partir dessa perspectiva sobre os modos de engajamento, a autora revisita em seu livro os debates anteriores à teoria da adaptação sobre a especificidade midiática, com o objetivo de mapear as vantagens e limitações que cada modo oferece para cada tipo distinto de adaptação. Assim, as teorias que já existiam sobre certos tipos de mídias específicas, como a literatura e o cinema, acabaram aceitando certos truísmos básicos (HUTCHEON, 2013, p. 15). Dessa forma, elementos como ponto de vista, interioridade/exterioridade, tempo, ironia, ambiguidade, símbolos e metáforas, silêncios e ausências são os truísmos que, segundo a autora, deveriam ser particularmente testados.

Todavia, a adaptação é também um processo/procedimento, não apenas uma entidade formal. Tal fator acaba nos direcionando como primeira tarefa determinar, e com precisão, quem é o adaptador e seu trabalho criativo e colaborativo, como é o cinema. Em seguida, é

necessário descobrir por qual motivo alguém aceita adaptar uma obra já existente em outro suporte, uma vez que os esforços do adaptador provavelmente serão recebidos e pintados como inferiores e/ou secundários em relação ao texto que foi adaptado ou a versão que o público tem em si concebida. Embora algumas teorias da adaptação sejam hierárquicas, sabemos que uma releitura requer interação, participação do espectador por meio da provocação que os três modos de engajamento possibilitam em relação à obra adaptada.

O caminho percorrido por nós, ao estudarmos a teoria da adaptação, nos ajudou a pensar a abordagem intermediária na contemporaneidade a partir de 2014, quando eu estava lendo pela primeira vez trabalhos que falavam sobre Intermedialidade. Nos primeiros textos lidos, percebemos que o termo Intermedialidade também estava sendo usado de maneira negligenciada, mas seguimos na busca por teóricos que trabalhassem com revisões conceituais de maneiras mais sólidas e com o mínimo juízo de valor possível.

Chegamos à conclusão de que toda mídia hoje tende a ser multimídia, e é exatamente a tensão criada entre as diferentes expressões que determina os sentidos do real e a maneira como o real ganha corpo. A proposição anterior nos é útil pois impulsionou nossa pesquisa em direção a esse campo de tensão entre as mídias, uma vez que o corpo/suporte são questão visceral da materialidade. Essa questão é o elemento essencial para podermos considerar a Literatura na perspectiva intermedial.

Abrindo as cortinas desse novo campo, recorreremos também ao texto de Adalberto Müller para melhor compreender o conceito do termo “mídia”. A partir de um viés filológico, o termo mídia é apresentado como tendo dois sentidos no Brasil: o primeiro, no singular, com a ideia de meios de comunicação de massa, como rádio, jornais e televisão; o segundo, tanto no singular quanto no plural, nomeando suportes físicos para transmissão e gravação de sons, imagens e atualmente de arquivos digitais.

Segundo o autor, o debate da Teoria da Mídia entre meio e suporte evidencia que mídia nem sempre é sinônimo de comunicação, tampouco comunicação de massa. Com isso, a partir da reflexão do termo mídia e das questões até o momento elencadas, Müller salienta que

[...] literatura e cinema devem ser entendidos como mídias que se interrelacionam de modos diversos, dentro de um universo midiático bastante amplo, que inclui mídias diversas como a tradição oral, a canção popular, o rádio, a imprensa escrita, a televisão, as artes visuais, a internet, o videogame, etc. O estudo dessas interações configura o campo da intermedialidade. (MÜLLER, 2008, p. 48)

A partir daí, percebemos que a produção, o *marketing* e os processamentos de produtos culturais, como a música, os filmes, séries, programas de televisão, livros, jornais e revistas evidenciam que atualmente quase todo o ambiente da distribuição e produção são digitais, reforçando a demanda dos estudos das Intermidialidades também nos estudos de literatura. Assim, à medida que vamos aprofundando os estudos das relações intermediáticas, novas necessidades vão surgindo, já que exige uma atenção redobrada do procedimento teórico-metodológico.

Além de pensarmos tanto o texto literário quanto o cinematográfico como mídias, é preciso compreender um pouco o que seria o estudo sobre as Intermidialidades. Se compararmos com os estudos literários, essa área de estudos é recente, embora apresente constantes indagações e preocupações sobre as relações existentes entre as produções artísticas e as mídias distintas. O objetivo dos estudos de Intermidialidade é buscar possibilidades interpretativas a partir do diálogo entre tais produções, sem recair nos moldes tradicionais comparatistas de apenas rastreamento de semelhanças e diferenças entre as obras confrontadas. É preciso, também, repensar o uso do próprio termo em questão, já que, ao surgir, entre as décadas de 1970 e 1990, começou a ser usado como um conceito “guarda-chuva”, em que teóricos distintos, de mesma área ou de campos diferentes, utilizavam o termo sem uma precisão teórica-conceitual-metodológica. Para a autora, os estudos intermediáticos, ao invés de criarem novos questionamentos ou problematizar, funcionam como:

[...] novos meios de solucioná-los, novas possibilidades de apresenta-los e de pensar sobre eles e, finalmente, para novas, ou pelo menos diferentes, visões sobre o cruzamento das fronteiras entre mídias e hibridização; em particular, apontam para uma consciência intensificada da materialidade e midialidade das práticas artísticas e culturais em geral. (RAJEWSKY, 2012, p.16)

A elasticidade comentada acima sobre a delimitação do conceito é também discutida no texto de Rajewsky (2012). Ela sinaliza que, o fato de o termo ser genérico e poder ser utilizado de maneira ampla, quando comparamos com termos anteriores, como adaptação ou interartes, por exemplo, ele era também utilizado para designar a interconexão entre mídias.

No entanto, os anos subsequentes ao surgimento do termo fizeram com que, a partir dele, outros inúmeros têm surgido para demarcar os objetos de estudo e análises, como plurimidialidade, multimidialidade, *cross*-midialidade, inframidialidade, hibridização, fusão de mídias, convergência midiática etc. Dessa forma, o fato de estarmos lidando com um termo abrangente como esse, Rajewsky (2012) em seu texto apresenta que é preciso salientar as

restrições das concepções de intermedialidade, uma vez que se leva em consideração o olhar de quem está utilizando o termo e o objeto de estudo a ser analisado.

É desse contexto que surge o texto de Rajewsky (2012). Ela afirma a necessidade de restringir a validade de concepções próprias para esclarecer os objetivos e os objetos de cada concepção particular de intermedialidade para distinguir nossa abordagem daquela feita por outros pesquisadores. Para ela, o objetivo de seu ensaio é “especificar e posicionar minha concepção particular de intermedialidade, uma concepção **baseada nos Estudos Literários, porém não limitada a eles**” (RAJEWSKY, 2012, p. 17, grifos nossos). A potência do ensaio fica bastante perceptível em seu objetivo de identificar o valor heurístico e prático de tal concepção.

A opção pelos estudos de Irina Rajewsky (2012) para nos auxiliar a pensar essas questões foi tanto pela sua declarada postura de dar uma perspectiva literária ao termo, quanto pela sua aguçada análise sobre a amplitude e a restrição do conceito de Intermedialidade. De uma maneira geral, no seu sentido amplo, ele é pensado ao tentarmos reduzir a um denominador comum levando em consideração a quantidade de acepções que o termo apresenta, além da gama de assuntos que essas concepções cobrem. Dessa forma, somos forçados a apelar para um conceito mais abrangente, que não limitaria nem os fenômenos e nem as mídias específicas. Assim, o termo é visto como um genérico para todos os fenômenos que de alguma maneira acontecem entre as mídias, como indica o prefixo inter-. Portanto, intermedialidade é vista como as configurações que têm a ver com fronteira entre as mídias.

Além de o conceito se concentrar em uma condição ou categoria fundamental, se levarmos em consideração o que foi exposto acima, em seu sentido restrito a Intermedialidade é tratada como “uma categoria crítica para a análise concreta de produtos ou configurações de mídias individuais e específicas” (RAJEWSKY, 2012, p. 19). Tal categoria é certamente útil na medida em que as configurações apresentam alguma forma de estratégia intermediática e de elemento ou uma condição constitutiva. Assim, saindo do âmbito geral e entrando mais especificamente no campo das Letras, Rajewsky (2012) formula três subcategorias das Intermedialidades, relacionadas entre si, com o reforço de que se trata de uma perspectiva literária sobre o tema. Tal reforço é feito porque para a autora, nos Estudos Literários, também em áreas como a História da Arte, Música, Teatro e Estudos de Cinema existe um foco bastante recorrente numa grande quantidade de fenômenos que são qualificados como intermediáticos, reforçando a amplitude do termo que foi discutida. Entre outros exemplos, ela afirma que:

[...] Incluem-se aqueles fenômenos que por muito tempo, foram designados por termos como *transposition d'art*, escrita cinematográfica, éfrase e musicalização da literatura, assim como fenômenos como adaptações cinematográficas de obras literárias, romantizações (transformação de filmes em romances), poesia visual, manuscrito com iluminuras, arte sonora, ópera, quadrinhos, shows multimídias, hiperficção (ficção em hipertexto), “textos” multimídias em computador ou em instalações etc. (RAJEWSKY, 2012, p. 22)

Todos esses fenômenos têm algo a ver, de alguma forma, com o cruzamento de fronteiras entre as mídias, o que os caracterizam por uma qualidade de intermedialidade no seu sentido amplo. Para compreendermos o sentido restrito, pensemos no seguinte contexto: a qualidade intermediária de uma adaptação fílmica é comparada no sentido mais amplo à qualidade intermediária da chamada escrita cinematográfica, diferenciando-se das ilustrações de livros ou de instalações sonoras, por exemplo. Dessa forma, para usar a Intermedialidade como categoria para a descrição e análise de fenômenos particulares e tal uso ser produtivo, a autora apresenta que deveríamos distinguir grupos de fenômenos de modo que cada um exiba uma qualidade intermediária distinta. A partir daí, fica permitido, então, fazer distinções entre subcategorias individuais de intermedialidade e, ao mesmo tempo, desenvolver uma teoria uniforme para cada uma delas.

A primeira subcategoria é caracterizada por ser um procedimento de transformação em um objeto artístico em uma determinada mídia para as especificidades de uma mídia diferente – de romance para filme, de um filme para um romance, de um poema para uma história em quadrinhos etc. Nessa perspectiva, a qualidade intermediária se relaciona com o modo de criação de um produto, ou seja, a transformação de um determinado produto de mídia ou seu substrato em outra mídia (RAJEWSKY, 2012, p.24). Dessa forma, temos uma concepção “genética” de intermedialidade que se volta para a produção, ao procedimento: tanto o texto quanto o filme originais são a fonte do novo produto e sua formação é obrigatoriamente intermediária, uma vez que se baseia em um processo específico de transformação da mídia. Apesar dessa relação, a obra adaptada não precisa obrigatoriamente transpor de maneira integral a primeira, nem ser fiel a ela, já que os recursos que serão utilizados para fazer a passagem de uma mídia à outra serão diferentes. Essa subcategoria é chamada de *transposição midiática* e é o foco central desta dissertação.

Já a segunda, *combinação de mídias*, que também aparece sob outros termos, como mixmídias, combinações intermediais ou configurações multimídias, trata de fenômenos como ópera, filme, teatro, manuscritos com iluminuras, performance, instalações em computador ou de arte sonora, quadrinhos etc. Essa classificação é determinada pelo *stellarium* midiático constituinte de um determinado produto de mídia, a partir do resultado ou do próprio processo

de combinar pelo menos duas mídias convencionalmente distintas entre si, isto é, duas formas midiáticas de articulação (RAJEWSKY, 2012, p. 24). A partir desse movimento de troca, as mídias se interpenetram e formam uma mídia nova, com traços e impressões em suas construções e no leitor/espectador. Assim, temos como exemplo o cinema, com a combinação de imagem, som, luz, fotografia, efeitos tecnológicos em geral e atores; a ópera e o teatro, com alguns dos recursos que também são articulados no cinema, acrescido dos corpos dos atores que podem também funcionar como mídias, uma vez que o improvisado igualmente faz parte dessas produções; entre outros.

Na terceira e última categoria, *referências intermediáticas*, são agrupadas produções como as canções que trazem referências de outros textos. Da mesma forma pode acontecer em um texto literário referenciando a um filme, por meio de evocação ou imitação de técnicas cinematográficas, como edição de montagem, ou tomadas em zoom, por exemplo. A musicalização da literatura, a *transposition d'art*, a *écfrase*, e as referências em filmes a pinturas ou em pinturas à fotografia são outros exemplos dessa subcategoria. Assim, numa produção, quando aparecem referências a uma outra obra, seja literária, fílmica ou de qualquer outra natureza, temos uma referência midiática.

Como já salientado, nossa preferência de recorte se deu no âmbito da Transposição Midial. No entanto, é preciso lembrar que, em geral, essas subcategorias aparecem relacionadas; logo, a categorização dependerá da predominância nas mídias em jogo. Esse ponto da discussão traz ao proscênio duas questões para nós igualmente cruciais para o confronto entre a literatura e o cinema: olhar a adaptação (produto final) como um suplemento possibilitando uma roupagem de obra iluminadora.

Antes, além das subcategorias mencionadas, sentimos a necessidade evidenciar neste estudo a diferença entre intertextualidade e intermidialidade. O primeiro, conceito formulado por Bakhtin e Kristeva em seus contextos específicos de linguagem, e conforme já explicitado, não são parte constituinte da nossa fundamentação teórico-metodológica, embora não seja possível nos furtar a esse diálogo, funciona de maneira intramidiática, articulando a adaptação do texto-fonte para o texto final. Já o segundo, como apresentado até agora, relaciona-se com o entrecruzamento das mídias, constituindo-se, então, como uma referência intermediática. Assim, a intertextualidade, apesar de também aparecer e figurar inúmeros produtos intermediáticos, não se trata de uma construção entre diferentes mídias, uma vez que a referência intramidiática constitui apenas um processo intertextual.

Como já referido anteriormente, nossa reflexão parte da noção derridiana de suplemento, que aponta para um acréscimo que pode ser retirado, trazendo à tona, mais uma

vez, a questão do estatuto de fidelidade entre obra dita como original e obra derivada. Tentamos, a todo momento, desconstruir a noção de mimetizar a fonte com perfeição, desatrelando também a noção de tempo cronológico de produção, ou seja, desconstruir a ideia de importância dada à obra que foi criada primeiro em detrimento de sua releitura.

Conforme caminho teórico-crítico da Profa. Ribas, a partir da lógica da suplementaridade de Jacques Derrida (2013), combinada com as contribuições de Silviano Santiago (1976; 2000) e Roberto Correa dos Santos (1986), entendemos a adaptação como uma prática discursiva que pode ter as suas ligações feitas e refeitas com a obra matriz, num processo de reciclagem e transformação. Assim, a noção de suplemento é trazida para o entendimento das relações entre mídias, especialmente a literatura e a adaptação fílmica. Dizemos, então, que a obra “adaptada” não dará à obra cronologicamente primeira o que supostamente lhe falta de forma indissociada, pois ela não constitui um complemento. Para compreendermos o suplemento dessa forma, buscamos os estudos de Roberto Corrêa dos Santos:

Suplemento refere-se à concepção de uma certa lógica que se supões tanto em relação à leitura quanto em relação à escritura. Segundo a teoria da *interpretação em superfície*, o suplemento, em sua lógica, abala a noção de leitura complementar – a que entende o texto como algo incompleto e da ordem puramente do sensível e que, por isto, deve ser complementado com o que lhe falta. A lógica do suplemento consiste em ser o mesmo do outro, como se, ao invés de completar, apenas abrisse a possibilidade de outros ângulos de visão. (SANTOS, 1986, p. 85-86)

As releituras, então, vão além dos textos, pois tensionam os paradigmas e os modos de representação de uma sociedade em um determinado tempo histórico. Falando do outro acabam falando de si, como já mencionado, principalmente por evidenciar as condições de produção de cada adaptação, como tentaremos identificar os possíveis sentidos que surgiram do confronto entre as narrativas de Clarice Lispector e de Suzana Amaral. Daí a noção de obra iluminadora, pois seu processo mútuo de iluminação, tanto da obra matriz quanto da derivada, a partir do confronto, possibilita, na contemporaneidade, a desconstrução do olhar tradicional para um viés interpretativo agregador, não excludente. Nas palavras de Ribas:

A Desconstrução (DERRIDA, 1995) alavancou uma implosão das hierarquias discursivas, reação em cadeia que implica: descentramento, desconstrução da sequência linear de origem, meio e fim, bem como do primado da continuidade, o que sinaliza a dissolução de padrões dicotômicos de pensamento. (RIBAS; NUNEZ, 2016, p. 495)



Ao pensar comparativamente as relações entre linguagem e entre mídias, essa postura abala as noções de valor que define o literário e o artístico, sistema esse de valoração que prescreve o cânone e o estabelece como ponto de origem. Embora essa implosão possa não apontar para o estabelecimento de uma nova ordem, nem ser um projeto cultural e artístico, possivelmente representa uma urgência de mudanças, de reformular novas adequações discursivas em que a linguagem verbal deixa de ser privilegiada em detrimento das demais possibilidades de linguagem. O procedimento, assim, pode ser compreendido como demanda da constituição multimidiática dos mecanismos sociais tanto de leitura quanto de produção, trazendo à tona outras formas de ler, ser e estar na sociedade.

Esses novos modos de ler, ser e estar sendo a demanda das novas linguagens, como aponta Ribas, é o que especificamente nos interessa. Por esse motivo que nossas pesquisas são voltadas para uma abordagem teórico-crítica da extrapolação da narratividade para as mídias contemporâneas. Começamos a perceber que o procedimento de adaptação de textos literários para o cinema começou a deslizar da categoria de obra derivada ao chamado texto-fonte. A tendência contemporânea de adaptações tem se apresentado como um estabelecimento de uma relação descontínua com a obra cronologicamente anterior à releitura. Assim, podemos perceber marcas próximas, distantes ou em comum ao longo das narrativas cinematográficas, bem como relações intertextuais que iluminam e/ou obscurecem o sentido do texto tido como original. Além disso, é possível

defrontar-se com outras inserções em nível de diálogos, personagens, eventos, cenários, narração, temporalidade que não estão presentes na “fonte”. Paradoxalmente, as linhas coincidentes da narrativa fílmica em relação à literária podem apontar para sentidos não coincidentes; e as inclusões inusitadas podem remontar a questões do texto de partida – caso o espectador/leitor conheça ambas as obras. (RIBAS; NUNEZ, 2016, p. 496)

Ainda, nas palavras de Ribas:

Aqui se sugere a substituição da ideia de complemento pela de suplemento. A estranha lógica da noção de suplemento de Jacques Derrida (1995) aplica-se à impossibilidade de totalização e, portanto, de completude perfeita. Tanto em francês quanto em português o verbo e o adjetivo suprir/suplemento significam simultaneamente um acréscimo dado a uma falta e um excedente *supérfluo*. Conforme explica Evando Nascimento “se suprir diz do excesso que recobre a falta, o que falta desde o início é a completude do todo, organizada a partir de um único centro” (NASCIMENTO, 1999, p. 178). O suplemento, portanto, não está precisamente nem dentro nem fora, não se configura como ausência ou presença; configura-se fundamental àquilo que se suplementa, mas aponta para um acréscimo que pode ser retirado. (RIBAS; NUNEZ, 2016, p. 499)

Essa noção, assim, dilui, nas adaptações fílmicas de textos literários, o nexos solidário e hierarquizante existente, e a partir disso desconstrói a ideia de necessária complementariedade em prol de um sentido totalmente acabado.

Portanto, em linhas mais específicas, os questionamentos trazidos por Maria Cristina Ribas, em seu estudo – articulados às aulas, orientações, e artigos publicados sobre o tema –, são de enorme importância para o desenvolvimento desta dissertação. Tais questionamentos são:

Como avançar na comparação entre as narrativas em jogo sem tornar propósito último a mera detecção destes ‘distintivos’ pontuais entre ambas as mídias? Como reconhecer a reconstituição de um texto *a priori* sem valorizá-lo unicamente pelo compromisso de fidelidade a um texto apresentado como gerador, original, verdadeiro? Qual a noção de origem que preside a concepção adotada? E quanto a cadeia linear ‘origem, meio e fim’ que envolve a explicação do real absoluto, qual o entendimento e a funcionalidade? Conforme já mencionado, ao pensar que tudo aquilo que vem cronologicamente antes é superior ao que vem depois, não valeria, então, considerar Édipo às avessas, o filho engendrando o próprio pai, o homem criando o seu destino? (RIBAS; NUNEZ, 2016, p. 500)

A ideia do Édipo às avessas, para Ribas, via Harold Bloom em seu livro *A angústia da influência: uma teoria da poesia*, seria a possibilidade de o filho engendrar o pai. Assim, a impossibilidade de se repetir o passado e a inversão da sequência cronológica são corroboradas pelo questionamento pós-estruturalista de que o sujeito unificado rasura o autor como ponto de origem da arte. A desconstrução francesa de Jacques Derrida dissolve igualmente a hierarquia entre original e cópia, uma vez que o prestígio aurático do original não vai contra a cópia, no entanto pode ser recriado por elas. Trazendo novamente Robert Stam:

Um filme enquanto “cópia”, ademais, pode ser “original” para “cópias” subsequentes. [...] O original sempre se revela parcialmente copiado de algo anterior. A Odisseia remonta a história oral anônima, Don Quixote remonta aos romances de cavalaria, Robinson Crusóe remonta ao jornalismo de viagem, e assim segue *ad infinitum*. (STAM, 2006, p. 22)

## 1.2. Suzana Amaral e o cinema brasileiro da década de 1980

O cinema brasileiro nos anos 80, sobretudo próximo do final da década, está inserido em um contexto cujos elementos que figuram o caldo cultural teria uma potência valiosa aos cineastas, uma vez que estavam em um período pós ditadura e esperava-se, dos artistas, obras intensamente relacionadas aos problemas que estavam sendo enfrentados pelo país nos anos

anteriores. No entanto, o filme não é uma produção que se preocupa apenas com o contexto social ou histórico, já que as relações culturais igualmente são de suma importância. A arte, de um modo geral, nos anos oitenta, está totalmente imersa no que era chamado pós-modernidade que, mesmo sem ter uma definição clara, foi um momento marcado por inovações, mistura de arte clássica com as novas tecnologias e experimentações.

A preocupação do artista dessa época, ainda que ouse, em alguns momentos, é o mercado, uma vez que o consumo passa a ser um dos elementos de mais valor na sociedade. É possível, atualmente, caracterizar os indivíduos desse período como sendo um ser preocupado com o ato de consumir, num contexto em que a globalização é uma das palavras mais utilizadas por entre os países.

Um dos problemas do cinema que foi produzido nesse período foi a tentativa de ganhar sucesso parecido ou igual ao do Cinema Novo. Os anos 1960 e 1970 foram pautados por produções muito significativas, inclusive elevando o Brasil à categoria de cinema de qualidade.

Dois questões são extremamente importantes para pensarmos a década de 80 em relação ao cinema. Primeiro, foi colocada uma enorme responsabilidade sobre os cineastas dessa década por causa de sucessos como os filmes de Nelson Pereira dos Santos, sobretudo *Vidas Secas* (1963) e toda a extensa obra de Glauber Rocha, falecido no início da década em questão. Além disso, esse foi o momento que o cinema americano entrou com toda força no Brasil, fazendo com que a procura por filmes nacionais fique em segundo plano.

Por mais que a década de oitenta tenha tido esses problemas, além dos aspectos relacionados à produção em si, principalmente ao compararmos às décadas anteriores, a liberdade estética que figura os anos 80 acaba sendo uma vantagem, já que o mercado tende a reunir grupos para todos os gostos. A multiplicidade para a cinematografia cresceu com filmes que iam do experimental ao clássico, evidenciando um dos pontos positivos dessa pós-modernidade: a convivência entre estilos diferentes no que diz respeito a arte.

Apesar de o Cinema Novo ter explorado bastante a figura do nordestino, Suzana Amaral surge, em seu primeiro longa-metragem, com a proposta de filmar uma obra cuja personagem principal vem do Nordeste brasileiro. Parece ter dado certo, já que seu filme *A hora da estrela* recebeu mais de 20 prêmios ao redor do mundo logo após sua exibição. Nesse escopo, Suzana Amaral procura pela realização de obras mais clássicas, utilizando para as adaptações de romances uma montagem mais tradicional e planos clássicos.

A cineasta se formou pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo e realizou um mestrado em Direção de Cinema na Universidade de Nova Iorque. Seu

título de Mestre foi dado com a produção de um documentário sobre mulheres pobres de comunidades de São Paulo intitulado *Minha vida, nossa luta*. Ainda sobre sua formação, Amaral frequentou um curso de direção de atores em uma escola de arte dramática pela qual passaram inúmeros dos melhores diretores e dramaturgos americanos, chamada Actor's Studio.

Sobre seus trabalhos, além de *A hora da estrela*, Suzana Amaral foi responsável por inúmeros programas de televisão e de uma quantidade extensa de documentários, pois sempre era convidada a gravar, pelo seu profissionalismo e estilo cativantes.

É uma unanimidade em suas entrevistas dizer que filma a sua própria verdade. Tudo que ela faz no cinema é levando em consideração a sua verdade. Ela também, em algumas entrevistas, se autodenomina adaptadora de romances. Esse mecanismo de passagem do livro à tela interessa bastante para a cineasta, assim como para nós. Além de *A hora da estrela*, de 1985, Amaral dirigiu *Uma vida em segredo* (2001), filme homônimo baseado no livro de Autran Dourado, e *Hotel Atlântico* (2009), adaptação de um livro de João Gilberto Noll. Em entrevistas ela afirma gostar da maneira que a literatura desses autores os quais ela adaptou retratam de maneira densa o universo intimista das personagens. Aparentemente, para Suzana Amaral, a literatura parece ser uma mola propulsora para pensar os caminhos pelos quais o cinema deve e pode assumir em termos de quebra de decoro.

Dessa forma, após a discussão sobre intermedialidades e releituras de literatura pelo cinema, identificamos que as releituras implicam um processo longo de seleção, recriação e condensação. Ao transporem obras literárias para o cinema, os diretores acabam sendo obrigados a o tempo inteiro fazerem escolhas artísticas de naturezas diversas. Ao decidirem caminhar por um enfoque narrativo ao invés de outro, orientam-se a partir de valores existentes em seu próprio campo. É a partir dessas escolhas feitas por Amaral e as possibilidades interpretativas que elas podem suscitar, em articulação com a leitura da novela de Clarice, que será focalizado até o final deste estudo.

## 2. AS MACABÉAS E SEUS MODOS DE SER, VER E DAR A VER: “DO CAOS NASCERÁ UMA ESTRELA DANÇANTE”

Eu vos digo: é preciso ter ainda caos dentro de si, para poder dar à luz uma estrela dançante. Eu vos digo: tendes ainda caos dentro de vós.  
(NIETZSCHE, 2011, p. 18)

A limitação acentuada dos recursos da linguagem oral e escrita e a precariedade de repertório na gestualidade corporal levam Macabéa a se apegar a objetos a seu alcance, que só reiteram sua exclusão.  
(FUKELMAN, 2015, p.79)

*A hora da estrela* – já o título sugere, antes mesmo de entrarmos em contato com as teias desta novela ou assistirmos ao filme homônimo, várias possibilidades interpretativas, mesmo as que vicejam no senso comum da leitura. Dentre elas, a mais imediata tenderia a traduzir este título como evocação de uma hora muito esperada, momento do sonho realizado; outra, poderia identificar astros iluminados ao contexto da noite escura, ou seja, ao anoitecer – literal ou metafórico –; e ainda outra quando, ao terminar de ler, identificaria o título à alusão de a personagem principal desejar ser uma estrela... no cinema e na vida.

As instâncias responsáveis por procriar, substancialmente, a narrativa de *A hora da estrela* livro são três-em-um: Clarice escrevendo Rodrigo S.M. escrevendo Macabéa. Nesta superposição de peles em que Clarice possivelmente habita, o enunciado tridimensional constitui estratégia discursiva que enovela o leitor na agonia da trança narrativa que se desfaz e refaz anos a fio. “A ação desta história terá como resultado minha transfiguração em outrem e minha materialização enfim em objeto.” (LISPECTOR, 1998a, p. 20). Já no filme, o fato de não termos narrador aparente faz com que sejamos levados a achar que ele é ausente, foi suprimido. No capítulo 3 tentaremos construir subjetivamente um outro olhar, trazendo à tona a questão da supressão do narrador Rodrigo SM no filme, fato que permite ao expectador olhar para Macabéa por outra perspectiva.

Na epiderme narrativa, o desenho da protagonista já apresenta [dar] trabalho antes de existir. Nas palavras do narrador Rodrigo SM – que, se levarmos em consideração as suas grandiosidade e o seu poder, poderia abreviar uma alusão à *Sua Majestade* – resta claro ao leitor de que ele está lendo algo que foi fruto de muito trabalho e não de um *raptus* criador fruto da inspiração encantatória de musas. Palavra de narrador: “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. Com mãos de dedos duros enlameados

apalpar o invisível na própria lama.” (LISPECTOR, 1998a, p. 19). Este trecho, inclusive, simula uma imagem erótica no processo de composição – que não pode ser esquecido ao refletir sobre o texto clariceano, sobretudo pelo fato de ela escrever plasticamente, como se ‘transasse’ com as palavras. Assim, a partir dessa relação estabelecida entre Clarice, Rodrigo SM e as palavras, nasce Macabéa.

Em outras palavras, um trabalho de composição em que a autora compartilha dentro da história a agonia da criação, não do barro, mas da lama em que ela própria, como autora, se inscreve. Na superfície granulada, a textura áspera formula teogonia própria acoplando a narrativa do bastidor, do camarim, o *making off*, à história que a autora se aventura a parir e a contar. A lama da qual ambas parece vir emula o caos teogônico carecendo desesperadamente de alguma organização. Unido ao erotismo, ambos processos dizem respeito à criação clariceana, que podemos encontrar desde os questionamentos presente em seu primeiro romance, *Perto do coração selvagem*, em que a personagem principal, Joana, pergunta à sua professora o que vem depois da felicidade: “depois que se é feliz, o que acontece?” (LISPECTOR, 2019, p. 27). Em seu livro de contos *A via crucis do corpo*, a agonia ganha vida quando a personagem puritana de nome Ruth, após ter relações sexuais com um ET de nome Ixtlan, questiona-se sobre o que virá depois de o ato sexual ter sido consumado, pela primeira vez. Tal olhar pode ser ilustrado a partir de duas perguntas que Ruth faz ao ser que tirou sua virgindade: “– Vou ficar esperando bebê?” (LISPECTOR, 1998b, p. 17) e “– Mas vou morrer de saudade de você! Como é que eu faço?” (LISPECTOR, 1998b, p.18).

O sentir-se em agonia, o estar frequentemente em *ágon* – pela acepção grega, luta íntima – é elemento constituinte da jovem *proto agonista*. Linguagem sem linguagem, corpo sem corpo, tudo e nada, ela é a configuração quase analógica de criação e criatura em sua dimensão trágica.

Só vagamente tomava conhecimento da espécie de ausência que tinha de si em si mesma. Se fosse criatura que se exprimisse, diria: o mundo é fora de mim, eu sou fora de mim. (LISPECTOR, 1998a, p. 24)

Em sua im-perfeição, e de acordo com a *auto conficção* de Clarice, talvez Macabéa represente a valiosa falência ou os saudáveis limites do processo de criação, ao mesmo tempo em que formula a potência significativa da salutar trapaça literária. Recorrendo à etimologia dos termos ‘perfeito’ e ‘imperfeito’, esbarramos em suas acepções latinas. Para ‘perfeito’, *per factum* inicialmente, depois *perfectum*, temos o

significado de algo já feito, acabado, que não precisa de alterações ou complementos. Já para o termo ‘imperfeito’, *imperfectus*, vemos suas acepções latinas significarem algo inacabado, não concluído, incompleto. É através desse paradoxo que Macabéa respira.

No enredo, temos: moça criada pela tia após a morte dos seus pais, a nordestina datilógrafa – com muito orgulho – nascida em Alagoas, muda-se para o Rio de Janeiro, onde vai morar com mais quatro colegas de quarto, cidade em que, mais tarde, irá conhecer o homem que se tornará seu namorado, o paraibano metalúrgico Olímpico de Jesus, nome e sobrenome que podem aludir à fusão do paganismo/cristianismo e politeísmo/monoteísmo.

Na sobrepele com que Macabéa é tecida, corporifica-se a miserável inconsciência de existir, na indagação silenciada de ‘quem sou eu’, ‘o que eu sou’, ‘por que existo’. Representação viva do desamparo, exilada no espaço da cidade que não a acolhe, sua configuração sinestésica torna-se ‘anestésica’ desde pequena: “[...] não tinha quem beijar, beijava a parede.” (LISPECTOR, 1998a, p. 79). Tal anestesia – forçada – é percebida em todos os âmbitos de sua vida, já que, excluída pelos seus familiares e sociedade, sempre foi impedida de florescer.

Ironicamente postada ao lado de um namorado de nome Olímpico de Jesus, e da amiga chamada Glória, sua filiação não era olímpica nem de alguma forma louvada, mas normal e anônima, num espectro desvalido da miséria nordestina:

Nascera inteiramente raquíta, herança do sertão [...]. Com dois anos de idade lhe haviam morrido os pais de febres ruins no sertão de Alagoas, lá onde o diabo perdera as botas. Muito depois fora para Maceió com a tia beata, única parenta sua no mundo. (LISPECTOR, 1998a, p. 28)

Seguindo a trilha epidérmica da miséria humana, encontramos a história de uma mulher – chamada pelo narrador de ‘menina-infante’ – que não se busca e, portanto, não tem como se encontrar. “[...] não tinha consciência de si e não reclamava nada, até pensava que era feliz.” (LISPECTOR, 1998a, p. 69).

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. Embora, ao que parece, não aprovasse na linguagem duas consoantes juntas e copiava a letra linda e redonda do amado chefe a palavra “designar” de modo como em língua falada diria: “desiguinar”. (LISPECTOR, 1998a, p. 15)

A moça-infante vivia uma rotina absolutamente rotineira. Seus movimentos repetidos soavam desconcertantes tanto para os personagens com quem contracenava, quanto para os leitores, cúmplices no parto que a trazia para a vida da narrativa. Como num trabalho

publicado anteriormente em conjunto com minha orientadora, percebemos que Macabéa ouvia com frequência a Rádio Relógio, “cuja repetição e monotonia sincopada, a expensas das marcações de segundo, minuto, horas, com intervalos de curiosidades (“Você sabia? ”) sem contexto e função poderia representar a passagem descompromissada de um tempo alheio tomado como próprio” (MOURA; RIBAS, 2018, p. 336).

Continuando, identificamos “um esforço não intencional de esticar o presente em espaços previsíveis. Talvez uma repetição ritmada que calasse a insistência do não sei, que não deixasse manifesta a própria (im)potência” (MOURA; RIBAS, 2018, p. 336). Sua rotina era adornada pela escuta diária de um relógio patético cujo som preenchia o inaudível da sua existência. Roteiro que compunha com o hábito reiterado de comer cachorro-quente e beber Coca-cola. Invariavelmente. Repetidamente.

Quando acordava não sabia mais quem era. Só depois é que pensava com satisfação: sou datilógrafa e virgem, e gosto de coca-cola. Só então vestia-se de si mesma, passava o resto do dia representando com obediência o papel do ser. (LISPECTOR, 1998a, p. 36)

## 2.1. (Re)nomeando as personagens: Mitologia Grega, Cristianismo e o apelido de Macabéa

Conforme mencionamos, ironicamente essa mulher-infante apaixonou-se por um homem cujo nome – Olímpico de Jesus – emula um ser oriundo da morada dos deuses mesclado ao Novo Testamento, duplo simétrico à sua condição demasiado mortal e simplória. Além disso, o fato de o ‘Olimpo’ ser ‘de Jesus’, o adjunto adnominal restritivo pode sugerir um domínio do cristianismo sobre o mitológico, estabelecendo uma relação hierárquica. E ela, por sua vez, traz um nome que remonta ao Antigo Testamento da Bíblia Católica, embora a referência possa também funcionar na contramão do sentido bíblico.

Os dois livros dos Macabeus compõem o fim dos sete livros deuteronomícos. O nome vem do filho de Matatias – Judas, o Macabeu, que significava martelo – e descreve as lutas dos judeus, lideradas pelo próprio Matatias e seus filhos, contra a imposição dos reis sírios e de seus aliados judeus. Pelo viés etimológico, qual seria a luta de Macabéa? Por qual libertação ela batalharia, já que não se sentia presa nem oprimida? A aproximação seria mera referência mnemônica da autora a povos judeus, algo concernente ao seu imaginário judaico-cristão?



Ainda em relação ao nome da nossa estrela, a própria Macabéa afirma que sua “mãe botou ele por promessa a Nossa Senhora da Boa Morte<sup>4</sup>” (LISPECTOR, 1998a, p. 43) caso “vingasse”. Estabelecendo um diálogo mais aprofundado com o contexto dos macabeus, vemos que os inimigos sírios queriam impor um culto a Zeus e isso nos faz refletir sobre a tradição judaico-cristã fundamentada no simbolismo de seu nome. No destino e no rosto dessa nordestina, incompetente para a vida, Clarice dá vida a uma grandeza de sentido, num misto de silêncio e sussurro, para a criação dessa personagem que, por nome e sina, representa a resistência bíblica dos macabeus - ainda que ela não ostente *performance* de guerreira. Assim, o duplo sentido do termo vingar em português para nós é de extrema relevância para essa discussão, pois alia os significados tanto de nascimento quanto vingança. Felizmente, Macabéa vingou nas duas acepções: conseguiu solidificar uma vida e, ao mesmo tempo, apesar de toda a sua inocência, conseguiu driblar as tentativas de sua marginalização – graças aos ensinamentos trazidos pela rádio-relógio atrelada a sua misteriosa vontade de conhecer.

As imagens a seguir mostram o desembocar de uma conversa em que Olímpico de Jesus e Macabéa fundem-se nesse plano místico-sobrenatural-religioso:

Figura 1 - Olímpico de Jesus suspendendo Macabéa e girando-a no ar



Fonte: A HORA, 1985, 01:02:23.

<sup>4</sup> Nossa Senhora da Boa Morte é um dos nomes atribuídos à Nossa Senhora, mãe de Jesus, pela tradição católica. De acordo com as crenças da Igreja Católica Romana, da Igreja Ortodoxa, das Igrejas Ortodoxas Orientais e parte do Anglicanismo, a mãe de Jesus foi assunta ao céu ao final de sua vida terrestre. Por isso é também, o sincretismo religioso, celebrada como Nossa Senhora da Assunção. Grande parte da tradição católica e ortodoxa crê na Dormição de Maria, que teria sido quando ela morre e depois é ressuscitada por Nosso Senhor.

Figura 2 - Macabéa suspensa no ar sentindo-se um avião



Fonte: A HORA, 1985, 01:02:29

Um dos momentos mais excitantes de Macabéa, no livro e no filme, é aquele em que ela se sente um avião. A figura 1 é um *contra-plongée*<sup>5</sup> lateral e, quando se olha, de repente parece que a cena é a composição de uma cruz humana. Na figura 2, Olímpico de Jesus em pé parece em crucificação, como Jesus Cristo, só que num balé.

- Claro! Mas viver bem é coisa de privilegiado. Eu sou um e você me vê magro e pequeno mas sou forte, eu com um braço posso levantar você do chão. Quer ver?
  - Não, não, os outros olham e vão maldar!
  - Magricela esquisita ninguém olha.
- E lá foram para a esquina. Macabéa estava muito feliz. Realmente ele a levantou para o ar, acima da própria cabeça. Ela disse eufórica:
- Deve ser assim viajar de avião.
- É. Mas de repente ele não aguentou o peso num só braço e ela caiu de cara na lama, o nariz sangrando. Mas era delicada e foi logo dizendo:
- Não se incomode, foi uma queda pequena. (LISPECTOR, 1998a, p. 52-53)

Ao pensar no enredo, vemos que esse momento permite inúmeras articulações. Macabéa, direta e indiretamente, consciente e não consciente, sempre quis ser importante, ser uma estrela. O momento em que seu namorado a mantém por alguns segundos erguida, como um *pas-de-deux* no balé da vida, pensamos poder trazer à tona as questões a respeito dos nomes das personagens mencionadas acima. Olímpico, ao representar para nós o poder supremo da morada dos deuses, traz consigo esse enquadre simbolizando a força e o poder.

<sup>5</sup> É um plano com o sentido de contra-mergulho. Quando a câmera está abaixo do nível dos olhos, voltada para cima. É também chamado de câmera baixa.

Macabéa, tímida e ousada – como a própria Clarice se autodefine em sua entrevista concedida ao jornalista Julio Lerner (1977), no programa Panorama com Clarice poucos meses antes de sua morte – pode representar toda a luta dos Macabeus contra imposições. Em poucos segundos ela pôde ter a experiência de o que significa estar num lugar, social e humano, em que nunca esteve.

No momento em que eu refletia sobre essa cena, me lembrei da abertura do livro *A experiência opaca: literatura e desencanto*, da professora argentina Florencia Garramuño (2012). O texto inicial, feito pela pesquisadora Beatriz Resende, é citado um trecho de Clarice, presente em seu livro de contos *A legião estrangeira*, publicado pela primeira vez em 1964: “Gosto de um modo carinhoso do inacabado, do malfeito, daquilo que desajeitadamente tenta um pequeno voo **e cai sem graça no chão**” (LISPECTOR, 2016, p. 651, grifos nossos). Assim Macabéa termina seus poucos minutos de explosão, sem graça, caída, no chão, com lama e sangue misturado recorrendo à barra de seu vestido para se limpar.

Continuando com nossas indagações sobre a questão do lastro bíblico presente na construção de Macabéa, julgamos oportuno trazer a abordagem feita pelo psicólogo Dany Al-Behy Kanaan (2003). É previsível para nós, leitores, desde o início da novela, que a narrativa será pobre, às vezes oca, assim como a personagem – careada, incompetente para a vida, encardida, com mau cheiro por não tomar banho, calada por não ter o que dizer e jovem, mas já com ferrugem. Essa é a personagem que tanto o narrador quanto Clarice esperam que nos identifiquemos: “Se o leitor possui alguma riqueza e vida bem acomodada, sairá de si para ver como é às vezes o outro. Se é pobre, não estará me lendo porque ler-me é supérfluo para quem tem uma leve fome permanente.” (LISPECTOR, 1998a, p. 30).

A composição do mais-que-cenário religioso se desdobra quando articulamos os treze títulos da novela que encabeçam a contracapa – dentre eles tomamos o último emprestado para nomear nosso trabalho –, unidos pela alternância do ‘ou’, como possível alusão aos apóstolos na última ceia. E tal conjunto, somado à crônica “O mineirinho”, presente na coletânea *Para não esquecer* (LISPECTOR, 1999), permite-nos fazer outra digressão. Os treze títulos da novela, assim como os treze tiros da crônica que mataram Mineirinho, quando só um bastava, dão início à narrativa e abrem caminhos para uma identificação da escritora com o bandido brutalmente assassinado. A própria Clarice afirma, em entrevista concedida ao Programa Panorama (1977), que recebe, junto com ele, as treze balas e espera que nós, na condição de leitores, também possamos nos projetar nesse cenário em explosão de catarse frente à desumanidade com a qual o personagem fora tratado, falta de humanidade similar à que Macabéa é enovelada. Nas palavras de Kanaan: “Essa identificação também faz parte da

tradição bíblica, principalmente na figura de Deus, como aparece no livro Profético de Zacarias. Neste, Deus declara-se atingido naquele que é golpeado” (KANAAN, 2003, p.108) – assim como Macabéa, a todo momento golpeada, nas raias de sua inocência, pela violência da cidade que não a acolhe: “[...] limito-me a contar as fracas aventuras de uma moça numa cidade toda feita contra ela” (LISPECTOR, 1998a, p. 15).

Contracenando com Olímpico, a amiga Glória – palavra muito presente nos Salmos, orações e cânticos bíblicos para conectar com o divino –, segundo ela, “era um estardalhaço de existir” (LISPECTOR, 1998a, p. 61), em oposição à sua autoimagem, já que, na sua parca existência de gestos e palavras, não via em si algo mínimo a glorificar. Sequer competia com Glória, já que não sentia o que invejar.

Eis então como vai se constituindo Macabéa na obcena: atrapalhada, retirante, miserável, burra, esquelética, magra, pálida, incompetente, virgem, obediente, doce, oca, semianalfabeta, esfomeada, inócua, anônima, desgarrada, raquítica e trabalhadora. Inocente. Virtuosa. Vida e morte, potência da narrativa. Camadas de pele sem densidade emoldurando o vazio – pleno – da existência.

Voltando à questão do nome de Macabéa, agora não pelo viés da referência bíblica, encontramos uma grafia reduzida. Observamos que, depois de a personagem ser criada pelo narrador e a narrativa ganhar consistência, tanto Glória quanto o próprio Rodrigo S.M. começam a chamá-la pelo apelido “Maca”. Olhar de maneira mais significativa essa outra forma de nomear nossa estrela nordestina possibilitou-nos ceder à tentação de agregar outros sentidos e fazer conexões aparentemente óbvias. “Maca” pode ser tanto uma cama de lona, tipo uma rede, em que dormiam os marinheiros a bordo, quanto uma cama para transportar doentes, acidentados ou mortos, reportando à cama hospitalar; e a sua grafia, com a ausência de til e cedilha – ambos desenhos similares a diminutas serpentes –, sugeriu-nos uma alusão cifrada à “maçã”.

De maneira geral, no Ocidente, “maçã” simboliza a vida, o amor, a imortalidade, a fecundidade, a juventude, a liberdade, a sedução, a magia, a paz, o conhecimento e o desejo. Seu formato em esfera sugere a representação do mundo e suas sementes podem ser vistas como fertilidade. Por essa perspectiva, podemos relacionar, mais uma vez articulando a influência judaico-cristã, o apelido de Macabéa ao livro bíblico de Gênesis, o qual apresenta os bastidores da criação do mundo pelo viés criacionista. Os primeiros habitantes do mundo – Adão e Eva – são ludibriados pelo Diabo, em forma de serpente, e induzidos a comerem o fruto proibido do Jardim do Éden. Após a desobediência em comer o tal fruto, a maçã da árvore do conhecimento, o casal criado por Deus é expulso do paraíso, pois tal fruto, um

saudável alimento, simbolizava também o pecado. A dupla potência da maçã ao mesmo tempo em que simboliza a escolha errada, o mal, também se relaciona à liberdade e à busca da sabedoria – conforme a própria Macabéa e suas práticas rotineiras; dentre elas, lembremos aquela em que tomava para si os ensinamentos da Rádio Relógio, cuja marcação ritmada dos segundos, minutos e horas representava um esforço inconsciente de materializar o tempo e colocar em suspensão o vazio da sua existência.

O momento de aparição desse, digamos, apelido “Maca” na narrativa se dá de maneira implícita ou explícita. Na implicitude do texto clariceano, o termo pode aludir à figura da Macabéa como pessoa combalida, adoecida pelo sistema social, desprovida do mínimo que uma sobrevivência digna demanda, portanto, precisa de apoio para se locomover. Na ocorrência mais explícita, o termo se justifica pela referência à jovem doente, com problema pulmonar, fraca e desnutrida e que precisa ser transportada em artefato hospitalar.

Encontramos o termo em uma conversa de Macabéa e Glória, quando nossa heroína diz que não quer se parecer com a altiva Greta Garbo, pois “sua trágica sensualidade estava em pedestal solitário” (LISPECTOR, 1998a, p. 64). Nesse diálogo, Macabéa afirma que gostaria de se parecer com Marilyn Monroe e logo Glória dispara: “Logo ela, *Maca*? Vê se te *manca!*” (LISPECTOR, 1998a, p. 64, grifos nosso). Vale apontar que o termo ‘manca’ é quase ‘Maca’. Ressaltamos, ainda, que, na reprimenda “vê se te *manca*”, o verbo aponta para um preconceito relativo à condição subalterna de Macabéa, que segundo a amiga não poderia se equiparar a Greta Garbo; além de apontar, também, para uma marca trágica. Já em sua forma adjetiva– pessoa manca – a expressão remonta a um ‘defeito’ crônico ou momentâneo, de nascença ou adquirido, que dificulta o andar de seu portador. A analogia é legível, já que Macabéa não consegue andar por si só.

Indo um pouco mais longe, podemos relacionar essa escolha com a simbologia da maçã, pois, embora as duas estrelas de cinema tenham feito um estrondoso sucesso, Marilyn se destacava pela sua sensualidade, pelo perfil de mulher fatal, próxima à dualidade romântica de mulher inocente e erótica, só que de maneira simultânea. Assim, a preferência de Macabéa por Monroe e a simbologia do termo em questão articula o paradoxo bíblico de fruto proibido, mas ao mesmo tempo positivo – a pulsão criativa de Clarice permite a construção subjetiva de que ela não condena o erotismo, mesmo que suas personagens sejam contidas.

Outro exemplo é quando Rodrigo S.M. menciona estar “apaixonado por Macabéa, a minha *querida Maca*, apaixonado pela sua feiura e anonimato total pois ela não é para ninguém. Apaixonado por seus pulmões frágeis, a magricela.” (LISPECTOR, 1998a, p. 68,

grifos nosso). A dubiedade do amor do narrador pela personagem Macabéa, bem como da autora por ambos, também perpassa o momento do uso do apelido. Neste sentimento ambíguo ficam sugeridos tanto a relação da simbologia da “maçã”, quanto a do móvel hospitalar “maca”, em que ficam suprimidos os elementos gráficos cujo desenho se assemelha a mínimas serpentes.

A descrição do físico e de parte da fisiologia da personagem traz ao proscênio a necessidade de uma “maca” para transportá-la de um lado a outro na narrativa – não por estar morta, ainda, mas pela sua condição de um ser doente. Mesmo porque, carregada na maca ou estando manca, em ambos os sentidos ela estaria sendo levada por outrem – pessoa ou circunstância –, sem conseguir andar com as próprias pernas. E mesmo que “Maca” possa ser lida simplesmente como forma reduzida e sonora, e também afetiva, do nome Macabéa, ou seja, como referência que não aponte para nada fora dela mesma, ainda assim é representativa do ‘nada’ que a ‘menina-infante’ representa. É o narrador de Clarice, sua segunda pele, quem diz que o diálogo da ‘menina-infante’ era sempre oco.

## 2.2. A morte da estrela: Lispector, Amaral e Bandeira

Algun tempo hesitei se devia abrir estas memórias pelo princípio ou pelo fim, isto é, se poria em primeiro lugar o meu nascimento ou a minha morte. Suposto o uso vulgar seja começar pelo nascimento, duas considerações me levaram a adotar diferente método: a primeira é que eu não sou propriamente um autor defunto, mas um defunto autor, para quem a campa foi outro berço; a segunda é que o escrito ficaria assim mais galante e mais novo. (ASSIS, 2004, p. 21)

A querida Maca morre no final – ou início. Da morte, percebemos mais uma agonia do processo de (des)cri(a)ção da personagem. A morte de Macabéa na narrativa alude mais à morte da criação, da falência da construção dessa personagem, do que à morte física da criatura – como apontados em outros momentos deste trabalho. Ao mesmo tempo em que somos inundados pela sua não existência ao longo de toda a narrativa, o olhar na contramão a partir das palavras do narrador, no livro, coloca-nos em xeque sobre a existência da estrela cadente: “Cuidai dela porque meu poder é só mostrá-la para que vós a reconheçais na rua, andando de leve por causa da esvoaçada magreza” (LISPECTOR, 1998a, p. 19). Embora a personagem possa não existir, ela tem a potência de (não) estar em qualquer lugar e podemos encontrá-la por aí, nas ruas, nas cidades, nos espaços de invisibilidades sociais, como aponta

Lucia Helena (2010), aproximando a *persona* estelar, mais uma vez, da escritura: o *phármakon* (DERRIDA, 1991).

A possibilidade de a personagem morrer surge muito cedo na novela, logo em suas primeiras páginas: “[...] como a morte parece dizer sobre a vida [...]” (LISPECTOR, 1998a, p. 12). Pouco mais à frente, a promessa do *gran finale* permite-nos também fazer alusão à morte, já que será “seguido de silêncio e de chuva caindo” (LISPECTOR, 1998a, p. 13). Os bastidores conflituosos de sua morte encontram, na ida à cartomante, o elemento deflagrador de sua efetivação.

A cartomante, de nome Carlota, fez uma previsão prometendo mundos e fundos para Macabéa, fazendo-a ter, pela primeira vez, “coragem de ter esperança” (LISPECTOR, 1998a, p. 76). Assim, Madame Carlota diz:

Macabéa! Tenho grandes notícias para te dar! Preste atenção, minha flor, porque é da maior importância o que vou lhe dizer. É coisa muito séria e muito alegre: sua vida vai mudar completamente! E digo mais: vai mudar a partir do momento em que você sair da minha casa! Você vai se sentir outra. Fiquei sabendo, minha florzinha, que até o seu namorado vai voltar e propor casamento, ele está arrependido! E seu chefe vai lhe avisar que pensou melhor e não vai mais lhe despedir! (LISPECTOR, 1998a, p. 76)

Agora, não mais por alusões, começamos a perceber o não-saber-o-que-fazer de Clarice em relação à sua/nossa Maca – talvez por estar dando vida a uma personagem que representa o oposto do que Clarice era. E a ocorrência que prepara o desfecho transita na contramão das previsões anunciadas.

Plena de inaudível esperança, a estrela cai. A estrela cadente é o pedaço de um meteoro ou de uma partícula cósmica que, ao adentrar na atmosfera da Terra desenha um rastro luminoso pela combustão desse contato. Elas não são de fato estrelas, como os demais astros luminosos que transitam no espaço, mas sim corpos celestiais que atingem a atmosfera do planeta. Ao caírem, se desintegram antes de tocar o solo. Analogamente, a nossa estrela nordestina perfaz este mergulho no abismo sem ter vindo dos céus. Sem sê-lo, estrela, (quase) se desfaz antes mesmo de criar a plena consistência de ser.

Cuidadosamente, percebemos que, dentro dela, se instala uma dissonância, talvez a primeira em sua curta existência. Na agonia da iminência de sua morte, ainda inundada com todas as previsões cheias de luzes brilhantes que Madame Carlota havia feito instantes atrás, Macabéa diz uma frase que nenhuma das pessoas que estavam em sua volta pôde entender, mas, segundo Rodrigo S.M., ela disse de maneira bem pronunciada e clara: “Quanto ao futuro.” (LISPECTOR, 1998a, p. 85). Essa afirmação, que de imediato incorpora-se em

uma pergunta, convida o leitor a refletir junto com Clarice sobre o destino da personagem que nem a própria escritora-criadora sabe o que fazer. A decisão, pois, foi optar pela presença ausente da personagem, menos pelo que poderia ter sido, e mais pelo que não foi.

A transposição midiática da cena para nós tem um enorme e tocante significado (figura 3).

Figura 3 - Macabéa depois de ser atropelada



Fonte: A HORA, 1985, 1:33:45

No livro, Macabéa cai depois do atropelamento mais próxima do meio-fio. No filme, embora a própria Suzana Amaral tenha comentado que o processo de transposição levou bastante a novela de Clarice em consideração, além de, também, o contexto de produção ainda ser pautado em “cópias fiéis” das obras ditas como originais, no procedimento de adaptação fílmica, parece-nos que a cineasta dá um grande salto em relação a essa postura cristalizada e, sutilmente, faz uma citação<sup>6</sup> junto da cena em questão. Observe a posição uterina no plano médio<sup>7</sup> da cena. Além disso, as marcas da poça na calçada e na rua saem da cabeça como se fossem marcas de sangue sem cor.

Tal reflexão foi possibilitada a partir do encontro com o poema a seguir:

#### **Tragédia brasileira (1933)**

<sup>6</sup> o termo “citação” no cinema é definido como podendo “ser de origem diversa, já que o filme pode citar palavras e frases, imagens e quadros, músicas ou temas, e outras obras de toda natureza: romances, peças de teatro, filmes” (AUMONT; MARIE, 2012, p. 53).

<sup>7</sup> Plano médio é quando a câmera está a uma distância média do objeto, de modo que ele ocupa uma parte considerável do ambiente, mas ainda tem espaço a sua volta. É um plano de posicionamento e movimentação.



Misael, funcionário da Fazenda, com 63 anos de idade,  
 Conheceu Maria Elvira na Lapa – prostituída, com sífilis, dermite nos dedos, uma aliança empenhada e os dentes em petição de miséria.  
 Misael tirou Maria Elvira da vida, instalou-a num sobrado no Estácio, pagou médico, dentista manicura... Dava tudo que ela queria.  
 Quando Maria Elvira se apanhou de boca bonita, arranhou logo um namorado.  
 Misael não queria escândalo. Podia dar uma surra, um tiro, uma facada. Não fez nada disso: mudou de casa.  
 Viveram três anos assim.  
 Toda vez que Maria Elvira arranjava namorado, Misael mudava de casa.  
 Os amantes moraram no Estácio, Rocha, Catete, Rua General Pedra, Olaria, Ramos Bonsucesso, Vila Isabel, Rua Marquês de Sapucaí, Niterói, Encantado, Rua Clapp, outra vez no Estácio, Todos os Santos, Catumbi, Lavradio, Boca do Mato, Inválidos...  
 Por fim na Rua da Constituição, onde Misael, privado de sentidos e de inteligência, matou-a com seis tiros, e a polícia foi encontrá-la **caída** em **decúbito dorsal**, vestida de **organdi azul**. (BANDEIRA, 2012, p. 61, grifos nossos)

A imagem, na articulação com o poema, permite a leitura de que ambas personagens, tanto Macabéa quanto Maria Elvira, estão conectadas para além da homenagem ao poeta Manuel Bandeira. Uma é nordestina, a outra prostituta: ambas desgraçadas e rechaçadas pelo preconceito estrutural da sociedade brasileira. As duas, envoltas em organdi azul, no filme e no poema, morrem quase na mesma posição. Ambas em decúbito, dorsal e lateral.

Figura 4 - Macabéa correndo, esvoaçante, ao encontro do homem do seu destino, pouco antes do atropelamento



Fonte: A Hora, 1985, 01:38:24

Talvez o poema tenha inspirado a cena ou a cena leve ao poema. O espectador, tendo conhecimento do texto de Bandeira, consegue perceber tal aproximação a partir desse plano médio e, por meio desse olhar suplementar que o poema traz ao filme, construir tal significação. A cena de Macabéa correndo esvoaçante, com árvores ao fundo, imprime um efeito de conto de fadas, uma cena romântica da mulher caminhando em direção ao seu amado, a seu sonho. O efeito de sentido produzido é possibilitado pela referência midiática, uma das três subcategorias das Intermidialidades, apresentada no capítulo 1. Ambas, no momento de sua morte, posicionam-se como fetos fora do ventre e abandonados à própria sorte, evidenciando o círculo vicioso de morte-nascimento-morte-nascimento de milhares de prostitutas e nordestinas invisíveis. Imagens invisibilizadas a cada nascer da nossa magnífica estrela Sol e morrer permitindo o surgimento de centenas de milhões de estrelas anônimas que iluminam, humildemente em conjunto, as nossas noites.

Macabéa, no livro, é atropelada e morre com a cabeça no meio-fio. Meio-fio é um lugar de fronteira, linha pontilhada de múltiplos contatos. Nem rua, nem calçada, nem centro, nem margem, constitui espécie de corredor estreito e espremido pelos espaços que limita, ao mesmo tempo que os encontra na tangência. Macabéa poderia ter morrido em qualquer lugar, mas foi atropelada – como vinha sendo na sua vida de atropelos – nesse entrelugar: “Batera com a cabeça na quina da calçada e ficara caída, a cara mansamente voltada para a sarjeta” (LISPECTOR, 1998a, p. 80). Mansamente. Sem desesperos aparentes.

Assim lemos o trabalho de Clarice por matar e não matar a personagem, deixá-la próxima à sarjeta, pela partilhada constatação da impossibilidade de escrever e inscrever-se em tão agônico *speculum*. Clarice, então, reflete (entre parênteses) que

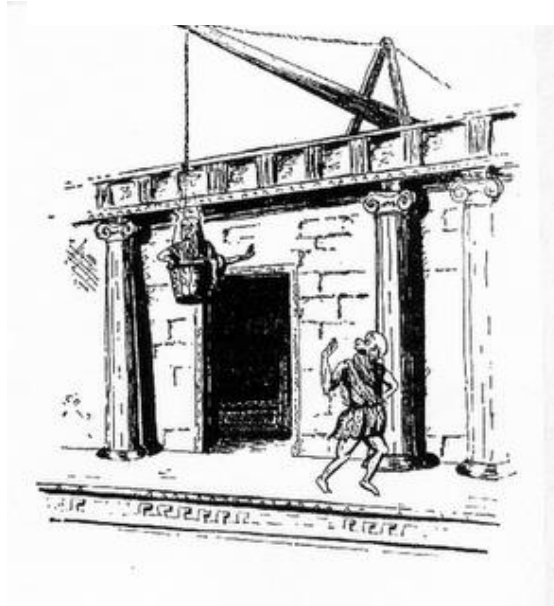
(ainda poderia voltar atrás em retorno aos minutos passados e recomeçar com alegria no ponto em que Macabéa estava de pé na calçada – mas não depende de mim dizer que o homem alourado e estrangeiro a olhasse. É que fui longe demais e já não posso mais retroceder. Ainda bem que pelo menos não falei e nem falarei em morte e sim apenas um atropelamento.). (LISPECTOR, 1998a, p. 80).

Podemos, assim, deixar uma suspeita: como alguém que não existiu pode ter sua morte considerada um fim, alguém cuja existência é um não-ser? O fim da personagem não equivaleria à potência da escritura?

### 2.3. **O trágico na epiderme de Macabéa: o Deus *Ex Machina* na transposição midiática**

O termo *Deus Ex Machina* deriva do grego e significa, de maneira literal, “Deus surgido da máquina”. Como já foi mencionado, algumas peças no teatro grego clássico, principalmente as de Eurípedes, em certos momentos, surgia inesperadamente um deus com a missão de resolver os problemas humanos, já que não conseguiam resolver, ou então para amarrar as pontas soltas da história. Sua representação nas peças era feita por uma geringonça de madeira que era descida normalmente por um guindaste até o local da encenação. Desde então, o termo é utilizado para trazer à tona qualquer solução improvável ou resolução inesperada para resolver as situações da vida real as quais os humanos não conseguem, sozinhos, resolver.

Figura 5 - Representação do Deus Ex Machina no Teatro Grego Clássico



Embora essa criação tenha sido feita e desenvolvida no período clássico, encontramos hoje uma enorme circulação dessa estrutura nas produções cinematográficas, sejam elas animações, filmes, séries, animes, etc. Se pesquisarmos a expressão no site de vídeos “YouTube”, encontraremos inúmeros vídeos, tanto de leigos quanto de especialistas, traçando vários comentários sobre como essa geringonça, criada há aproximadamente 2900 anos atrás, tem se materializado nas ficções contemporâneas.

Ainda sobre o período clássico, cabe ressaltar algumas questões a respeito dos três grandes trágicos. Ésquilo foi o primeiro trágico. Existe uma gradação em termos de força que eles atribuíam ao destino. Destino é a Moira, única divindade Grega que mesmo tendo templo e altar não tinha representação correspondente. Ela representava o destino. Ele era uma força tão grande que controlava inclusive os deuses. O destino era uma grande divindade, conseqüentemente com uma extraordinária força divina. Os gregos acreditavam mais no destino do que na capacidade humana de intervir.

Pensando na personagem Macabéa, ela dirige sua própria vida e é dirigida pela fatalidade? Ou a fatalidade ou destino estaria incorporada nas *personas* das escritora e cineasta que põe e dispõe da vida dela. De certa forma, o autor, ao criar o personagem, também pode exercer o papel da Moira.

Ésquilo dava muita força ao destino, seus personagens tinham um destino muito marcado. As ações, conforme o teatro clássico, eram movidas pela violência comedida, *hibris*,

e toda a geração ficava maldita, o *genus*. Já Sófocles, segundo trágico, colocava o personagem, ser humano, lutando um pouco contra o destino, como Édipo, mas não consegue. Ele foge do destino pregado pelo Oráculo de Delfos e, quanto mais ele foge de seu destino, mais ele o encontra, matando logo o pai. Quanto mais ele foge dos pais achando que são os pais verdadeiros, mais ele se aproxima. Essa era a força do destino no segundo grande trágico. Eurípedes foi terceiro trágico. Em relação ao tema temos uma gradação. Foi diminuindo a força do destino nos três trágicos. Coincidentemente, com Eurípedes, que foi o último, vem a decadência da tragédia, pois deve-se estar ligado à força do destino para que haja uma tragédia. O espírito trágico é a fricção constante entre o apolíneo e o dionisíaco. É dessa força, fricção sem se neutralizar, forças que não se neutralizam e ficam em um embate *ad infinitum* que nasce a tragédia. A tragédia não é a resolução, mas a latência e a permanência do conflito.

Assim, podemos voltar ao Deus *Ex Machina* e o relacionar com a moira, pois ambos representam interferências externas ao homem nos caminhos humanos. O Deus *Ex Machina* é uma interferência dos deuses na vida do homem. Quando Aquiles vai ser morto e vai levar a flechada, uma deusa coloca o dedo e tenta desviar a flexa. Embora Aquiles fosse violento, independentemente do motivo do desvio da flexa, a deusa tentou fazer, foi uma intervenção. A intervenção do divino no humano nos mostra que não eram só os humanos que queriam fazer as coisas.

Ao pé da letra, como já mencionado o Deus *Ex Machina* era a engenhoca de madeira que colocava os deuses em cena para dar a impressão da vinda e ida deles. Uma forma visível de interferência do divino no humano. Entender isso pelos bastidores é curioso, pois a engenhoca é feita pelo homem. A máquina é feita pelo homem como um artifício para fazer de conta que os deuses é que têm poder.

No livro e no filme temos dois elementos que para nós tem um enorme potencial para serem personagens: o rádio, que transmite a Rádio Relógio e o Mercedes-Benz que atropela a Macabéa. Com o rádio, sempre que Macabéa se vê sem saber o que fazer, ela ganha vida ao adquirir qualquer que seja o conhecimento com o “você sabia?”

Figura 6 - Macabéa deitada para dormir com o rádio ao seu lado



Fonte: A HORA, 1985, 01:38:24

Sobre a morte da personagem, ela já estava anunciada desde as primeiras páginas, como já foi mencionado. O fato de, tanto Clarice quanto o narrador, não saberem o que fazer com a Macabéa, o carro, cujo símbolo da marca é uma estrela, surge inesperadamente, em alta velocidade e atropela a jovem nordestina. Dormir é uma forma de morrer e a foto permite essa reflexão. Macabéa parece envolta em panos como se tivesse morta. Na mitologia grega, *Tânathos* é a morte e *Hypnos*, o sono. Eram irmãos gêmeos que habitavam os Campos Elíseos no Hades. Macabéa dorme com o rádio, ouvindo a marcação do tempo na Rádio Relógio.

Figura 7 - Visão frontal do carro, segundos antes de atropelar Macabéa



Fonte: A HORA, 1985, 01:33:06

Figura 8 - Estrela de três pontas, símbolo da marca Mercedes-Benz



Fonte: A HORA, 1985, 01:33:10

A partir dessas reflexões, chegamos à conclusão de que a Rádio Relógio e o Mercedes-Benz são símbolos que podem ser lidos como representações do Deus *Ex Machina* tanto no livro quanto no filme.

O plano frontal do carro cria a sensação de que atropela também a nós, o público que está diante da tela. O carro vem ao nosso encontro. E nesse momento, exato do atropelamento, nos tornamos Macabéa.



### 3. A TRIDIMENSIONALIDADE NA ESCRITA DE A *HORA DA ESTRELA* NA PASSAGEM DO LIVRO À TELA

A construção epidérmica em três dimensões – Clarice escrevendo Rodrigo S.M. escrevendo Macabéa – parece rasurar a previsível linearidade da narrativa; no entanto, encontramos a preservação da sequência anunciada. A declaração de Clarice na pele autoral explica ao leitor tratar-se de “uma história com começo, meio e *gran finale*” (LISPECTOR, 1998a, p. 13). Ela prepara o leitor para um desfecho quase épico, a despeito de um desenvolvimento agônico, um espírito trágico que sinaliza desistência em continuar a escrever, pelo álibi de, como autora, nunca ter vivido a experiência de uma mulher pobre, nordestina e com todas as mazelas sociais, ontológicas e estéticas da personagem. “Como é que eu sei tudo o que vai se seguir e que ainda o desconheço, já que nunca o vivi?” (LISPECTOR, 1998a, p. 12).

Neste encadeamento de perdas – o narrador de nome masculino e tratamento possivelmente majestático, tão perdido quanto a autora Clarice e quanto a *persona* Macabéa, transita à beira do abismo. Mais à frente formula uma alternativa para a impossibilidade que o acomete no ofício de criar: “escrever de modo cada vez mais simples. [...] As informações sobre as personagens são poucas e não muito elucidativas, informações essas que penosamente me vêm de mim para mim mesmo, é o trabalho de carpintaria” (LISPECTOR, 1998a, p. 14).

Ora, sendo o trabalho de composição de ordem processual, o resultado obtido é também uma forma não estável, mas em processo. O ser recém-nascido – a escritura – está também em permanente nascimento, fagocita o entorno e transcende tanto o seu início, quanto o seu fim. Assim, a narrativa intermitente de Clarice não capta apenas a margem das vidas perdidas/desperdiçadas, mas também reflete sobre as questões ambíguas e dicotômicas da solidão dos indivíduos e dos seus desencaixes frente à fragmentação da experiência, já que Macabéa – no prometido *gran finale* – é levada à morte também por conta das engrenagens as quais ela – e todos nós – estamos imersos. Assim, a violência que perpassa a vida da personagem traz ao proscênio o desassossego que povoou o cotidiano da passagem do século XX para o século XXI. Nas palavras de Lúcia Helena: “Nesse e noutros aspectos, impressiona em Lispector a escrita do limiar e a agudeza com que seus textos tratam a carência de valores e a rarefação ética que alcançam a virada do século XX.” (HELENA, 2010, p. 11). Em tempos de pandemia causada pelo coronavírus (COVID-19), pouco depois

do início do novo século, identificamos um aumento dessa carência de valores, em que o individualismo se solidifica cada vez mais e as decisões políticas continuam fechando os olhos para os indivíduos que foram social e forçadamente alocados nas zonas marginalizadas.

Para dar vida à Macabéa como uma construção narrativa, Clarice sentiu a necessidade de retroceder para um momento anterior ao ato de criação. A maneira encontrada foi eleger a palavra como fruto da criação, mais uma vez evidenciando uma fecunda articulação com a cultura judaico-cristã de que no princípio era o verbo, portanto, a palavra. Nas palavras de Clarice, “Mas que ao escrever – que o nome real seja dado às coisas. Cada coisa é uma palavra. E quando não se a tem, inventa-se-a. Esse vosso Deus que nos mandou inventar”. (LISPECTOR, 1998a, p. 18).

### 3.1. O tempo nas narrativas

Neste caminho, outro elemento que nos interessa pensar é a noção de instante que podemos elucidar ao entrarmos em contato com as narrativas. Logo nas primeiras linhas do texto, antes da agonia da criação da personagem, somos tomados pela ideia de que “tudo no mundo começou com um sim. Uma molécula disse sim a outra molécula e nasceu a vida” (LISPECTOR, 1998a, p. 11). Essa reflexão na abertura da novela reforça a ideia de que o ato de criar se funde com a própria criatura, independentemente da simplicidade resultante na arquitetura de todas as coisas. Essa potencialização do instante, que instala um alargamento do momento presente em *A hora da estrela*, sugere a tentativa de Clarice de tentar desvendar – ou valorizar – o intervalo de tempo entre o início e o fim, estendendo a previsibilidade da cronologia para a consideração de outras temporalidades, lembrando o intempestivo analisado por Agamben (2009).

Não é à toa que Macabéa preenche seu tempo com a audição de um programa de rádio que emula um relógio. Desse modo, Clarice, ao evidenciar que “Só não inicio pelo fim que justificaria o começo – como a morte parece dizer sobre a vida – porque preciso registrar os fatos antecedentes” (LISPECTOR, 1998a, p. 12), somos diretamente levados a um ambiente que exige considerarmos não apenas o ponto de chegada ou de partida, mas o durante, a trajetória do personagem – como, por exemplo, também ocorre em *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* (LISPECTOR, 1998c), romance que começa com uma vírgula e termina

com dois pontos, trazendo ao proscênio, mais uma vez, a potencialização do instante referido.

No filme, não encontramos o narrador majestático da novela de Clarice. Embora possamos nos trair, em um primeiro momento, pensando que existe o narrador ao considerarmos a não neutralidade da câmera no cinema, uma vez que há uma equipe que coordena os movimentos das filmagens, o narrador propriamente dito, a figura de Rodrigo SM, não existe.

As reflexões acerca da presença/ausência do personagem que dá vida à Macabéa remodelaram de maneira significativa a finalização do nosso estudo. Estávamos por um caminho próximo a um campo minado, pois inicialmente tínhamos a ideia de que existia sim, a presença do narrador no filme, mas de maneira indireta, não explícita. Assim, percebemos que estávamos, inconscientemente, sendo ludibriados pelo nosso olhar pautado no comparativismo tradicional rastreando semelhanças e diferenças entre as narrativas em jogo. Assim, repensamos as questões as quais estávamos focalizando para que pudéssemos permanecer com o propósito do nosso projeto de tentar demonstrar que o filme, apesar de ser declaradamente inspirado pela novela de Clarice Lispector, nada deve ao livro, tendo, portanto, suas próprias configurações e significações.

O primeiro elemento pensado por nós, então, foi a questão temporal. Não o tempo de toda a novela de Clarice, mas sim aquele voltado à agonia da criação da personagem, ausente no filme. O tempo da narrativa literária e o da narrativa cinematográfica são diferentes, portanto a percepção de total ausência do narrador no filme guiou nossa interpretação por um caminho diferente. A opção da cineasta pela supressão do narrador-personagem altera seu trabalho em relação ao tempo narrativo e essa escolha modifica o processo de passagem da palavra à tela. Assim, recorreremos primeiramente aos estudos do professor Benedito Nunes sobre o tempo na narrativa literária para melhor compreendermos como esse elemento é tratado na novela de Clarice.

Nos textos narrativos, o tempo não se separa do mundo imaginário. Neste plano imaginário, o tempo é apresentado por meio dos acontecimentos e de suas relações, a menos quando ocorrem momentos ou fases e expressões temporais assinaladas, com elementos como “antes”, “hoje”, “mais tarde” etc, ou o uso de tempos verbais que oscilam entre presente-, passado e futuro. Na novela, inúmeros são os momentos nos quais aparecem essas marcas de temporalidade. Além dos elementos já trabalhados nos capítulos anteriores – o vai e vem do narrador por não saber o que fazer com a Macabéa –, deparamo-nos com trechos como: “A pessoa de quem vou falar é tão tola que às vezes sorri para os outros na rua.” (LISPECTOR,

1998a, p. 16); “Mas desconfio que toda essa conversa é feita apenas para adiar a pobreza da história, pois estou com medo. 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.” (LISPECTOR, 1998a, p. 17); “De uma coisa eu tenho certeza: essa narrativa mexerá com uma coisa delicada: a criação de uma pessoa inteira que na certa está tão viva quanto eu.” (LISPECTOR, 1998a, p. 19) e “Também esqueci de dizer que o registro que em breve vai ter que começar – pois já não aguento a pressão dos fatos – o registro que em breve vai ter que começar [...]” (LISPECTOR, 1998a, p. 23). Nas palavras de Nunes:

[...] aqui o tempo jamais se reveste da continuidade do tempo real, que transita, conforme vimos, do presente ao passado e do passado ao futuro. Daí as inevitáveis lacunas que o distinguem – frases interrompidas, momentos suspensos, períodos vazios – de que comumente o leitor ou espectador não se apercebem, porque suprem as soluções de continuidade como se, forçosamente, o *continuum* do tempo tivesse que ser reestabelecido após cada interrupção. (NUNES, 2013, p. 24)

O autor traz, em seguida, os três planos da narrativa para poder auxiliar na reflexão sobre o tempo. O primeiro plano é o da história – do ponto de vista do conteúdo –, o segundo é o do discurso – do ponto de vista da expressão – e o terceiro é o da narração – do ponto de vista do ato de narrar. A partir disso, para Nunes, o tempo:

[...] no *discurso*, ele é o primeiro, como cena que se quer lenta – uma espécie de prólogo, remissivo e igualmente antecipatório: *remissivo* porque se refere ao que sucedera antes, e *antecipatório* porque o narrador anuncia que isso vai ser contado. Nessa parte inicial o tempo do discurso prima sobre o tempo da história; a ordem não é cronológica. Os dois tempos seguirão paralelos depois dessa singular inversão. Mas o episódio antecipado, no ponto da narrativa em que se insere cronologicamente, será mencionado em vez de contado [...]. (NUNES, 2014, p. 29, grifos do autor)

Especificamente sobre novela, professor Massaud Moisés faz alguns apontamentos sobre o elemento tempo. Ele salienta que o narrador pode manejar livremente o tempo, embora a estrutura linear e plural da novela possa impor certas limitações “não lhe interessando, ou não podendo, em razão da economia interna, seguir os passos das personagens desde o nascimento, surpreende-as no momento em que estão maduras para agir.” (MOISÉS, 2006, p. 115). Salienta ainda que “Quanto ao futuro, pertence ao imponderável, à lei do acaso, que pode conduzir à morte, ao exílio ou a formas equivalentes de sair de cena [...]” (MOISÉS, 2006, p. 115), exatamente como ocorre com a construção da personagem Macabéa por Rodrigo SM.

Para ele, o tempo na novela é o histórico, “assinalado pelo relógio” (MOISÉS, 2006, p. 115), o que nos remete diretamente às horas, minutos e segundos informados pela Rádio Relógio que, no livro, não apresenta as informações sobre os horários mas encontra-se presente desde a cena de abertura do longa-metragem.

“A ação desenrola-se por inteiro no presente, aqui e agora: condensado o pretérito em breves anotações, à maneira de síntese dramática, era como se o tempo da narrativa invadissem o presente do leitor, e com ele se identificasse, somente ali encontrando razões de existência.” (MOISÉS, 2006, p. 115). Essa afirmação de Massaud Moisés é evidenciada na fala de Rodrigo SM “Mas voltemos a hoje. Porque, como se sabe, hoje é hoje.” (LISPECTOR, 1998a, p. 20).

Ao mesmo tempo que nos deparamos com esse vai e vem do surgimento da personagem principal, a novela também se nutre de uma linearidade cronológica. Sobre essa questão, Moisés afirma que “nesse processo rememorativo, a peripécia (a mudança repentina da situação) e o suspense (a interrupção momentânea do fluxo narrativo que gera expectativa no leitor) desempenham papel destacado: sendo fruto da sucessão de episódios, dependem também da linearidade cronológica.” (MOISÉS, 2006, p. 116). Assim, cria-se um jogo de faz de conta entre autor-narrador-leitor, articulando a descrição de um traçado que começa no tempo mais remoto e termina no mais próximo. A dualidade paradoxal advinda dessa relação citada constitui o fingimento do qual a novela se alimenta: o passado fornece as novidades e o presente é posto de parte.

No filme, o tempo ganha forma de maneira diferente. Embora a relação cronológica exista também como no livro, como linearidade temporal e anacronismo, por exemplo, as técnicas de filmagens possibilitadas pelos aparatos tecnológicos trazem consigo diferentes possibilidades interpretativas, uma vez que cada técnica possibilita uma interação diferenciada com o espectador.

A consultora em projetos de cinema e de televisão Jennifer Van Sijll afirma que o filme é uma representação dramática da vida. Assim, sua composição se dá por cenas articuladas para que possam representar o tempo por meio de montagens de cenas editadas, fazendo com que o filme raramente obedeça ao ritmo do tempo real. Com exceção do plano-sequência<sup>8</sup>, a maioria das sequências editadas manipulam o tempo real, pois quando são feitos

---

<sup>8</sup> Trata-se de um plano bastante longo e articulado para representar o equivalente de uma sequência. Em princípio, conviria, portanto, distingui-lo de planos longos, mas onde nenhuma sucessão de acontecimentos é representada. Tal distinção, porém, no mais das vezes, é difícil, e geralmente fala-se de plano-sequência quando um plano é suficientemente longo (AUMONT; MARIE, 2012, p. 231).

cortes de uma cena para outra, altera-se a experiência do tempo real. Em relação ao tempo real, Van Sijll aponta que

podemos acelerá-lo, reduzir sua velocidade, congelá-lo ou interrompê-lo. Também podemos retornar ao passado ou nos deslocar até o futuro. Os diretores de cinema alteram o tempo porque estão criando uma narrativa dramática. Só as passagens que favorecem essa narrativa é que são incluídas; tudo o mais fica de fora. (VAN SIJLL, 2017, p. 96)

Embora saibamos que existam inúmeras formas de articular o tempo nas produções cinematográficas, nosso foco tem se voltado para a questão da ausência do narrador e como isso alterou a relação temporal estabelecida na novela com a passagem de palavras para imagem. Cabe, então, mencionar a relação que Van Sijll estabelece entre o romancista e o cineasta. Em suas palavras:

Utilizando um narrador, o romancista é capaz de transmitir reflexões do personagem sobre seu passado ou fantasias a respeito do futuro, tudo num único parágrafo. *Flashbacks* posteriores que remetem a um diálogo guardado na memória ou a ações futuras imaginadas podem ocorrer ininterruptamente ao longo da história. Faz parte da expectativa do leitor.

A menos que o diretor tome emprestado o narrador do romancista ou utilize diálogos longos, é difícil fazer isso em um filme. Cortar para a frente e para trás no tempo geralmente é muito perturbador em termos visuais. Mesmo que o diretor opte pela narração ou por passagens com muito diálogo, a maior parte do público logo ficará incomodada. (VAN SIJLL, 2017, p. 96)

Inicialmente, somos levados a pensar que a supressão do narrador no filme possa ter ocorrido pela dificuldade de se traduzir a tridimensionalidade da novela de Clarice para o cinema, trazendo à tona questões de produção e linguagem cinematográfica, ou por questões financeiras, evidenciando os problemas econômicos relacionados às produções cinematográficas brasileiras. Suzana Amaral lamenta, em entrevista<sup>9</sup> dada à TV Brasil, em 2017, no programa Arte do Artista, concedida ao diretor teatral e apresentador Aderbal Freire-Filho, que haja pouquíssimos investimentos na produção audiovisual no Brasil, afirmando e pedindo para frisar que tem muitas ideias e vontade de fazer filmes. Ela salienta que poderia fazer um filme por ano e que projetos não lhes faltam, sinalizando que “é muito batalhadora e que vai até o fim”. Essa entrevista, juntamente com nossa reflexão do referencial teórico selecionado, nos leva até a última questão deste estudo.

### 3.2. A narrativa tridimensional no filme: Suzana Amaral e a ausência do narrador

<sup>9</sup> Disponível em: <https://tvbrasil.ebc.com.br/artes-do-artista/2017/06/suzana-amaral-conta-historias-do-cinema>. Acesso em: 19 nov. 2020.

Na mesma entrevista citada acima, a cineasta explica como faz suas adaptações de obras literárias. Ela diz que se apodera da literatura para transformá-la em uma obra cinematográfica: “É minha reinvenção”, afirma Amaral ao entrevistador. Na sequência, salienta que procura o que ela chama de “espírito do livro”. “Eu procuro apreender a essência, o espírito da obra, através da minha visão. É uma transmutação que eu chamo. É uma transmutação do livro o que eu faço para transformar isso em um filme”. A cineasta procura no espírito do livro para dar à luz ao resultado, o qual ela chama de ímpar. Ela mescla a história da obra com a de sua imaginação referente ao livro que ela está querendo trabalhar. Amaral salienta ainda que acrescenta elementos outros para que não se trate de uma cópia fiel do livro, uma vez que ela se apodera da literatura e a transpõe para a linguagem cinematográfica.

Assim sendo, Suzana Amaral não segue à risca a estrutura da novela em seu filme. Apesar de sua ideia central fosse a fidelidade ao que ela chama de “alma do livro”, ela olhou para a história de uma maneira diferente. O roteiro foi elaborado a partir da novela, mas sem o compromisso de traduzir todos os elementos que a compõem, por exemplo, como já tem sido mencionado, a supressão de Rodrigo SM. Começamos a compreender que sua forma de fazer cinema é diferente. Para ela, é preciso estabelecer um enfoque, porque filme é como se fosse uma espinha de peixe: tem que ter um eixo central e depois os fatos, que são as espinhas laterais. O que o cineasta tem em vista, o que ele quer comunicar e dizer é essa coisa grossa do meio, a estrutura. Ao identificarmos a ausência do narrador, Suzana Amaral redesenha a história pelas palavras dele. Ela reorganiza as imagens e as palavras para contar a história da Macabéa com olhos próprios.

Com isso, temos, com a novela, uma metaficção que problematiza os impasses e as desventuras de um narrador para dar conta do enredo de sua personagem. Inicialmente, a crítica enxergou na novela uma narrativa de cunho social sobre a miséria de Macabéa, leitura que é reforçada pela transposição feita por Amaral. No filme, a metaficção é eliminada, passando-se, então, a contar simplesmente a história de Macabéa.

A própria Suzana Amaral, em inúmeras entrevistas, além dessa citada anteriormente, se vê como narradora de *A hora da estrela* filme. O professor Alfredo Cesar Melo comenta que:

Os pactos ficcionais engendrados por uma obra metaficcional são muito diferentes daqueles construídos em torno de uma obra estética realista. A primeira questiona a confiabilidade daquilo que é narrado, enquanto a segunda propõe um mundo ficcional no qual as ações nele desdobradas podem ser avaliadas pelo mesmos critérios de verossimilhança que orienta nossa vida no mundo real. Ao eliminar a metaficção da adaptação fílmica, Amaral faz uma escolha cujas consequências estéticas são significativas. (MELO, 2013, p. 85)

Dessa forma, Suzana Amaral, reconfigurando a estrutura metaficcional e suprimindo-a, traz à tona a persona de Macabéa de maneira totalmente ampliada. Ela põe Macabéa no centro, afirma o protagonismo da personagem principal sem a necessária agonia da criação presente na novela e destaca, com uma potência mais evidenciada, a miséria abjeta pela qual milhares de brasileiras e brasileiros passam. Macabéa, no filme, portanto, acaba sendo a nossa única estrela.



## **SAÍDA DISCRETA PELA PORTA DOS FUNDOS [A TÍTULO DE CONSIDERAÇÕES FINAIS]**

O *phármakon* é esse suplemento perigoso que entra por arrombamento exatamente naquilo que gostaria de não precisar dele e que, *ao mesmo tempo*, se deixa romper, violentar, preencher e substituir, completar pelo próprio rastro que no presente aumenta a si próprio e nisso desaparece. (DERRIDA, 1991, p. 57)

Estivemos diante, mais uma vez, da história de uma jovem alagoana de dezenove anos que vai para o Rio de Janeiro. Posição delicada a nossa – quando a nordestina em questão é Macabéa, uma estrela do *stellarium* clariceano tão visitado. Retomando alguns pontos, reiteramos que as possibilidades interpretativas desta migração-quase-êxodo são várias. Dentre as leituras feitas, encontramos entendimentos circunscritos à representação de um modelo segregacionista de Brasil, outros promotores de discussões sobre a mulher, sobretudo a nordestina; ainda alguns de teor mais filosófico como, por exemplo, a percepção da inocência de Macabéa e em como esta ingenuidade é pisada e/ou ignorada pelo sistema e pela sociedade ciclicamente presente no texto; e, também, abordagens resultantes de observações captadas a momentos em que, no filme, Macabéa se olha no espelho ou vai à cartomante – cenas tensas e deflagradoras de expectativas de personagem, leitor e espectador, com suas frustrações e/ou desconcertos.

Ao longo deste trabalho, analisamos o processo de transposição da novela *A hora da estrela*, de Clarice Lispector, para o filme de mesmo nome dirigido em 1985 pela cineasta Suzana Amaral. Já que este estudo representava o tratamento dado à transposição de uma mídia para outra, utilizamos o estudo das Intermidialidades como fundamentação teórico-metodológica para a sustentação do nosso trabalho, uma vez que a relação entre o livro e o filme implica a interação entre várias formas de expressões artísticas.

Nosso olhar, porém, voltou-se à configuração da *persona* Macabéa, no processo de composição ambígua e dolorosa da nordestina e sua história, quando o *making off* da composição clariceana aparece em sua estrondosa agonia na novela, mas não no filme. Na obra de Clarice, são três planos que se entrelaçam, caóticos, mas que, crônica da sequência anunciada na própria narrativa tridimensional, acabam por se organizar em começo, meio e *gran finale*.

O que nós, enquanto *expectantes*, porém, acompanhamos, não é um desenvolvimento estritamente previsível. O desenho de Macabéa é promotor de desconcertos. No embate na

leitura, não nos tranquiliza. Como personagem, não é só afirmativa, nem negativa, tampouco apresenta projeto revolucionário em ambas narrativas. Sua constituição não permite um enquadre preciso, porquanto escapa de um esquema binário que lhe poria confortável moldura. Sua força reside na fraqueza. Sua voz se traduz num datilografar parcamente apre(e)ndido em que o português errado se confunde com experimentação feliz. Sua presença é produzida no invisível e seu interior um vazio sem sonhos e sem desejos aparentes de preenchimento. Uma jovem mulher, ‘moça-infante’ que vive rotineiramente e sem culpas a banalidade da existência.

Ela não desenvolve as lutas, porque não ostenta quaisquer armas nem acha que precisa usá-las. Ensinada a obedecer, a não discordar, a manter a cabeça baixa em sinal de subserviência, sobrevive na ingenuidade. Ingenuidade que a exclui do grupo social em que debilmente circula, mas curiosamente a preserva das demandas de transformação e enfrentamento. Não sofre, porque anestesia a dor. Não se dá conta da própria nulidade porque o espelho lhe devolve exatamente o que reflete de si mesma. Todos esses elementos ficam minuciosamente evidenciados no filme, reforçando sempre, microscopicamente, Macabéa.

Na decisão do narrador majestático, Macabéa é um perene oco de pensamentos e palavras. Reiteramos que este incomensurável vazio não configura um reduto preenchível, mas sim um interstício satisfeito por não se dar ao desespero da volição. O único desejo de Macabéa, além de tomar coca cola e comer cachorro quente, era ter um poço que lhe ficara na memória da infância como espaço possível e divertido de olhar dentro. Assim, nas palavras do narrador sobre a reminiscência da nordestina, vemos que, para ela, “Era bom olhar para dentro. Então seu ideal se transformara nisso: em vir a ter um poço só para ela. Mas não sabia como fazer [...]” (LISPECTOR, 1998a, p. 49). Ora, se por um lado, um poço em princípio é também vazio, por outro representa a possibilidade da água como preenchimento e fonte da existência.

Interessante a dupla possibilidade mais uma vez presente na configuração da nossa heroína. Mais curioso ainda porque, no caso dela, sequer a saciedade aparecia em seu horizonte de expectativas. Segundo o narrador, ela não as tinha absolutamente, pois vivia num limbo pessoal, sem alcançar o pior nem o melhor. “Ela somente vive, inspirando e expirando, inspirando e expirando. [...] O seu viver é ralo. [...] A moça não tinha. Não tinha o quê? É apenas isso mesmo. Não tinha” (LISPECTOR, 1998a, p. 23 e 25).

Como escritura – *phármakon* – o narrador escolheria maldosamente um dos sentidos, identificando-a mais a veneno que remédio. Ou, podemos dizer, colocando-a no plano anterior à potência significativa, expressando-a como ser para alguém da doença ou cura, ser que

prescinde de qualquer poção, por conta de uma existência anestésica. Mas esta configuração é também escolha, pois parece-nos que Macabéa desliza de enquadres, driblando o entendimento do leitor e do espectador quando buscam uma leitura mais confortável desta protagonista. Docemente im-perfeita, ao não querer se consertar – porque não vê sua existência como erro – ela nos desconcerta. Ao não ser, ela é.

No fim [ou início], a onipotência de Rodrigo SM arrasta Clarice e, via de mão tripla, termina – tanto no sentido de finalização do texto quanto com a (não) vida de Macabéa: “Ela estava enfim livre de si mesmo e de nós. Não vos assusteis, morrer é um instante, passa logo, eu sei porque acabo de morrer com a moça. Desculpai-me essa morte. É que não pude evitá-la [...]” (LISPECTOR, 1998a, p. 86). É quando nos tornamos cúmplices do parto que trazia a personagem não só para a vida, como dissemos antes, mas um parto para a morte. Nesta hora em que a estrela ascendente e cadente morre, o parto ganha dimensão de verbo como partida e criação, fim e começo. E a narrativa dobra sobre si mesma ‘sem querendo’ voltar ao ponto de origem.

E, afinal, como poderia terminar algo que efetivamente parece não ter começado... Podemos dizer: talvez a morte fosse o seu nascimento e sinalizasse uma outra gestação, pois o fim da personagem reverberaria na anulação de seu narrador, o que acaba acontecendo com a obra de Suzana Amaral, só que por opção da cineasta, não por causa da morte de Macabéa. Não haveria mais de quem falar, e no proscênio restaria o silêncio, para que se fizesse – aí sim – a condição do discurso, a possibilidade do outro. Assim surge o protagonismo da personagem.

A ausência do narrador no filme de Amaral representa, numa potência contrária a do livro, um olhar microscópico para Macabéa, que acaba sendo a única estrela, sem dividir protagonismo com ninguém, posta num lugar de respeito, o qual ela nunca havia experimentado ou presenciado.

Na migração da literatura para o cinema é imprescindível compreender de que maneira as mídias em jogo podem deslizar da realidade tomada como referente, para um processo não de apagamento, mas de iluminação mútua (RIBAS, 2014). Assim, a abordagem produtiva das transposições demanda um modelo de comparação entre as obras de partida e de chegada sem validar o estatuto de superioridade de uma sobre a outra e nem de validar a relação de subserviência entre elas (CARVALHAL, 1986).

Dessa forma, a potência significativa do diálogo entre as mídias não é diminuído, permitindo inúmeras possibilidades interpretativas, como as feita ao longo deste trabalho. Por isso, foi possível traçar uma harmonia entre o poema “Tragédia Brasileira”, de Manuel

Bandeira e a cena da morte da personagem de um modo no livro, de outro no filme – temos, então, mais uma narrativa tridimensional, além de Clarice escrevendo Rodrigo escrevendo Macabéa.. Nós estamos, portanto, tentando tratar de outro modo de enxergar a transposição de textos literários para o cinema. Diante da forte demanda contemporânea, o que propusemos, acerca destes livro e filme, oferecer ao leitor estímulos para um olhar transformador para as releituras de literatura na contemporaneidade.

## REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. O que é o Contemporâneo? In: AGAMBEN, Giorgio. *O que é o Contemporâneo?* e outros ensaios. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.
- A HORA da estrela. Direção de Suzana Amaral. Brasil: Assunção Hernandez; Raiz Produções, 1985. DVD (96 minutos).
- BANDEIRA, Manuel. *Estrela da manhã*. Apresentação de Ferreira Gullar. São Paulo: Global, 2012.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia Grega*. 23. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011. v. 1.
- BRANDÃO, Junito de Souza. *Dicionário mítico-etimológico da mitologia grega*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.
- CARVALHAL, Tania Franco. *Literatura comparada*. São Paulo: Editora Ática, 1986.
- COUTINHO, Eduardo; CARVALHAL, Tania Franco. *Literatura Comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- CLÜVER, Claus. Estudos Interartes: conceitos, termos objetivos. *Literatura e Sociedade: Revista de teoria literária e literatura comparada*, São Paulo, n. 2, p. 37-55, 1997.
- CLÜVER, Claus. Intermedialidade. *Pós-Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG*, Belo Horizonte, n. 2, p. 8-23, nov. 2007.
- DERRIDA, Jacques. *A farmácia de Platão*. Tradução de Rogério da Costa. São Paulo: Iluminuras, 2005.
- DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. Tradução de Miriam Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. Tradução de Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- FUKELMAN, Clarisse. *Roupas, objetos e espaços: a cultura material em Clarice Lispector*. 2015. 215 f. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas, UFRJ, Rio de Janeiro, 2015.
- GARRAMUÑO, Florencia. *A experiência opaca: literatura e desencanto*. Tradução de Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012.
- GOTLIB, Nádía Battella. *Clarice: uma vida que se conta*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013.

HELENA, Lucia. *Nem musa, nem medusa: itinerários da escrita em Clarice Lispector*. Niterói: EdUFF, 2010.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. Tradução de André Cechinel. Editora da UFSC: Florianópolis, 2013.

KANAAN, Dany Al-Behy. *À escuta de Clarice Lispector: entre o biográfico e o literário, uma ficção possível*. São Paulo: EDUC, 2003.

LERNER, Júlio. *Programa Panorama – Assunto: Clarice Lispector*. Gravado em 01/02/1977. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=nhnhthPmL7s>. Acesso em: 15 dez. 2018.

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

LISPECTOR, Clarice. *A via crucis do corpo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998b.

LISPECTOR, Clarice. *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998c.

LISPECTOR, Clarice. *Para não esquecer*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999a.

LISPECTOR, Clarice. *A legião estrangeira*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999b.

LISPECTOR, Clarice. *Todos os contos*. Organização de Benjamin Moser. Rio de Janeiro: Rocco, 2016.

LISPECTOR, Clarice. *Perto do coração selvagem*. Rio de Janeiro: Rocco, 2019.

MOISÉS, Massaud. *A criação literária: prosa I*. São Paulo: Cultrix, 2006.

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

MOURA, O. P. A. de; RIBAS, M. C. C. Saída discreta pela porta dos fundos: Macabéa e a história do (não) ser. *Revista Guavira Letras*, Três Lagoas (MS), v. 14, n. 28, p. 332-345, set./dez. 2018.

MÜLLER, Adalberto. Além da literatura, quem do cinema? Considerações sobre a intermedialidade. *OUTRAVESSIA: Revista de literatura da UFSC, Santa Catarina*, n. 7, p. 47-53, nov. 2008.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Assim falou Zaratustra: um livro para todos e para ninguém*. Tradução, notas e posfácio de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

NITRINI, Sandra. *Literatura comparada: história, teoria e crítica*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015.

NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Edições Loyola, 2013.

RAJEWSKY, Irina. Intermidialidade, Intertextualidade e “Remediação”. Uma perspectiva literária sobre a Intermidialidade. In: Diniz, Thaís Flores Nogueira. (org.). *Intermedialidades e Estudos Interartes: Desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: UFMG, 2012. p.15-45.

REICHMANN, Brunilda (org.). *Assim transitam os textos: ensaios sobre Intermidialidade*. Curitiba: Apris, 2016.

RIBAS, M. C. C. Literatura e(m) cinema: breve passeio teórico pelos bosques da adaptação. *ALCEU* – v. 14 – n. 28 p. 117 a 128 – 2014.

RIBAS, M. C. C.; NUNEZ, C.P.F. Diálogos contemporâneos: da palavra ao écran. *Passages de Paris*, APEB-Fr, v. 13, p. 493-511, 2016.

RIBAS, M. C.C. Entretela de dupla face: aderências em *Fingersmith*, de Sarah Waters, e *n'A Criada*, de Chan Wook. In: MELLO, Maria Elizabeth Chaves de (org.). *A literatura no encontro com o outro*. 1. ed. Curitiba: CRV, 2018. p. 249-264.

ROVELLI, Carlo. *Anaximandro de Mileto: o nascimento do pensamento científico*. Tradução de Fernando Soares Moreira. São Paulo: Edições Loyola, 2013.

SANTIAGO, Silviano (coord.). *Glossário de Derrida*. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1976.

SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos: Ensaio sobre dependência cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SANTOS, Roberto Corrêa dos. Pontuações. In: LISPECTOR, Clarice. *O tempo de Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

SANTOS, Roberto Corrêa dos. *Para uma teoria da interpretação: semiologia, literatura e interdisciplinaridade*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.

SANTOS, Roberto Corrêa dos. *Lendo Clarice Lispector*. São Paulo: Atual, 1986.

SCHOLLHAMMER, K. E. *Ficção Brasileira Contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009. (Coleção Contemporânea, Filosofia, Literatura e Artes).

STAM, Robert. *Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade*. *Ilha do Desterrro*, Florianópolis, n. 51, p.19-53, jul./dez. 2006.

STAM, Robert. *Introdução à teoria geral do cinema*. Tradução de Fernando Mascarello. Campinas SP: Papyrus, 2013.

VAN SIJLL, Jennifer. *Narrativa cinematográfica: contando histórias com imagem em movimento*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2017.

## ANEXO - Entrevista com a professora-curadora Clarisse Fukelman

Entrevista com a professora-curadora Clarisse Fukelman

**1. O que pensa sobre a adaptação de *A Hora da Estrela* por Suzana Amaral? A parte relativa à agonia da criação da história e da Macabéa não aparece no filme. Essa omissão compromete a releitura?**

Os nomes releitura ou, de forma mais clara, adaptação nem sempre são exatos quando se trata da interpretação visual de uma obra literária. A novela de Clarice conta duas histórias superpostas – a aventura de escrita do narrador e o périplo urbano da imigrante Macabéa, e recorre a uma diversidade muito grande de gêneros – há o melodrama, a paródia ao clichê, o trágico e mesmo o lírico e discute inclusive o papel do artista na sociedade. Roteirista e diretora fizeram as suas escolhas, tendo em vista a mídia cinematográfica. E escolhas muito boas. A agonia de Macabéa está ali representada e o olhar ora desconfiado, ora amargo do narrador aparece na câmera, na fotografia, nos enquadramentos. São duas excelentes obras.

**2. Podemos dizer que a trajetória de Macabéa se entrelaça à da autora? Em uma história do 'não ser', quem (não) é Macabéa? É possível encontrar um conceito de felicidade em *A hora da estrela*?**

A felicidade (clandestina) é um mote na obra clariceana. A autora retoma um tema que divide filósofos gregos e que, na cultura judaico-cristã, assume conotações bem diferentes da era clássica, com as novas visões de indivíduo, individualidade e com as questões da culpa e da redenção. Em Clarice, este imperativo e esse preço da felicidade são indissociáveis da dimensão temporal e vêm por vezes associados ao funcionamento dos afetos em uma sociedade que enquadra indivíduos em papéis e funções definidas. A felicidade nem sempre está onde e quando se busca, nem é o que se imagina, para dialogar aqui com a visão cética da personagem de “Os desastres de Sofia”. Nesse sentido, quem buscar a vigência e a clareza do conceito numa dimensão absoluta, definidora e definitiva – seja o de felicidade ou do amor – na experiência dos personagens clariceanos está fadado a não perceber a força em sua obra do contraditório e do fugaz. A meu ver, é apenas nessa configuração que se podem viver passagens de felicidade, seja numa visada social, cultural, existencial. E mais: felicidade em Clarice não se refere à satisfação de uma necessidade, nem à aquisição de bens de bens de



consumo, e ela se refere a este aspecto em *A hora da estrela*. A felicidade clariceana estaria ligada à realização de um desejo muitas vezes difuso, ou até de fácil realização, banal. Pelo lado biográfico, vê-se que a autora testemunhou, em suas cartas, alguns momentos da felicidade: encontro entre amigos, compra de uma lembrança para alguém querido ou a convivência com os filhos. Já no que se refere ao espelhamento os dois personagens, ele é claro, tanto pelo lado do narrador escritor, quanto por aspectos biográficos da escritora, que viveu a experiência do exílio com a família, conheceu a pobreza e também era nordestina. Do ponto de vista da construção ficcional há algo que as liga, sobretudo por um fato pouco observado pela crítica: o poder de Macabéa que, em sua extrema ingenuidade beirando à idiotia social, desafia o narrador a enfrentar o desafio de escrita de sua história.

**3. Encontramos algumas discussões bastante complexas entre Literatura feita por mulheres e Literatura feita para mulheres. Gostaríamos que comentasse sobre a escrita de Clarice Lispector fazendo relações com as questões feministas, cada vez mais atribuídas a ela em trabalhos acadêmicos.**

A questão é muito complexa para uma resposta pontual. Afora o fato da predominância de protagonistas mulheres em conflito com o desejo de liberdade, limito-me a recorrer a Gilda de Mello e Sousa, que, em “O vertiginoso relance” propõe observar Clarice Lispector do ponto de vista de um olhar narrativo feminino, um olhar míope. Equivale dizer, com fundamentação histórica (o confinamento da mulher ao lar), a observação do detalhe e das sutilezas.

**4. Há quem diga que a Macabéa é a cara da mulher do Brasil. Com o seu conhecimento sobre Clarice Lispector, considera viável que ela construísse um personagem tão singular (e com feição regional) e que, ao mesmo tempo, representasse um modelo tão plural como a mulher brasileira?**

Gosto dos plurais. E na obra clariceana temos a menor mulher do mundo africana, a dona de casa, a esquizofrênica, artista. Nenhuma delas resume a diversidade de preocupações e formas de expressão individuais. Mas é certo que, quanto mais fundo o escritor se lança no trabalho de construção de um personagem específico, mais ele consegue a universalidade. E a história é construída de tal forma que ela esbarra com outras figuras humanas muito diversas, permitindo que conheçamos um pouco de um lado cruel da realidade brasileira, pelo choque entre o rural e o urbano e pela voracidade trazida pela cobiça, pela ambição desmedida e sem

limites éticos numa sociedade de consumo desenfreado. Macabéa sentirá os efeitos desse mundo na própria pele. E com dor.

**5. Em nível de maturidade de escrita, de trajetória como escritora de amplo espectro, qual seria seu comentário ao relacionarmos o primeiro livro da Clarice Perto do coração selvagem e *A hora da estrela*?**

A autora passa por diversas transformações ao longo da obra, acumulando a experiência do conto (com obras primas em termos de literatura universal), a experiência no jornal e a escrita de obras radicais como *A Paixão Segundo GH* e *Água Viva*. Evidentemente há uma maturação da escrita. Após uma trajetória de vida em que a sobrevivência (infância, adolescência e vida adulta especialmente depois da separação) foi uma tônica, uma questão real; após todas as transformações que ela observa na sociedade brasileira, inclusive o impacto da ditadura, ela acaba trazendo para cada nova obra novas soluções de linguagem e novas abordagens de algumas de suas temáticas. A questão da miséria e da pobreza em *A hora da estrela* engloba a falta material de comida e a miséria de uma cultura que pouco valoriza a arte e o artista (ela deixou textos e testemunhos sobre a luta que enfrentava para sobreviver de seu trabalho de escritora), chegando ao limite de indagar sua força social e cultural e ao enfrentamento ousado do sistema de consagração no meio literário. Agora, é ainda Clarice Lispector, que não teme renovar-se e ao mesmo tempo voltar a algumas obsessões que atravessam a sua obra, associadas a comunicação, desamparo, afeto e sensibilidade.

**6. Ao entrevistar alunos de graduação de Letras sobre a recepção dos textos de Clarice Lispector, selecionamos algumas reações. Dividimos em três grupos majoritários que, modalizadas as diferenças, dizem: (1) não conseguimos acompanhar o pensamento do/a narrador/a, nem entender o texto de Clarice; (2) tem uma agonia tão intensa na narração e uma quebra tão radical da estrutura narrativa que resistimos continuar e paramos a leitura no meio; (3) adoramos Clarice, muito, muito, e mesmo sem ser da mesma época das personagens, encontramos os mesmos sentimentos e insights diante das coisas; e gostamos mesmo do que não entendemos claramente.**

**Sempre pensando nos efeitos da leitura (de literatura) para a formação dos alunos, e como professora, curadora e pesquisadora, o que poderia dizer a estes alunos?**

O bom da arte é que, mesmo quando achamos que entendemos tudo perfeitamente, algo sempre sobra e não se encaixa. Admitir de imediato essa lacuna, abrir mão de um pensamento autoritário e totalizador, é o primeiro passo para um professor apresentar a seus alunos uma autora como Clarice Lispector. Eu diria que o mercado e a publicidade e os mitos de sucesso da pós-modernidade vendem a mentira da facilidade. Muitos jovens talvez não percebam ainda o que a vida prepara. Mas se são jovens, por que não aceitem os desafios? A juventude é cheia de dúvidas vividas em geral em grande solidão. Isso eles observarão em vários personagens clariceanos, inclusive quando ela se detém em abordar temas como o primeiro beijo de um adolescente. Para quem não está familiarizado com uma produção escrita mais sofisticada e mais fora do padrão de consumo, sugiro iniciar com contos e crônicas, com temas relacionados a amizade e à família, para, só então, ir aos romances. Há contos de Lispector que respeitam a estrutura convencional do gênero e, operando dentro dele, fazem uma revolução não só na abordagem, mas nas imagens e recortes que ela dá à trama. Além disso, há também o recurso de dialogar com adaptações, versões teatrais, cinematográficas e televisivas, para conduzir essa aproximação e não deixar que os alunos percam a oportunidade de conhecer uma autora de primeira grandeza.