



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA
CAMPUS I
CENTRO DE EDUCAÇÃO
DEPARTAMENTO DE LETRAS E ARTES
CURSO DE LETRAS – LÍNGUA PORTUGUESA**

TAMIRIS DOS SANTOS CONSTANTINO

ENTRE LITERATURA E CINEMA: AS METÁFORAS N'A *HORA DA ESTRELA*

**CAMPINA GRANDE
2017**

TAMIRIS DOS SANTOS CONSTANTINO

ENTRE LITERATURA E CINEMA: AS METÁFORAS N'A *HORA DA ESTRELA*

Monografia apresentada à Universidade Estadual da Paraíba, como requisito parcial para a conclusão do curso de Licenciatura em Letras – Língua Portuguesa.

Orientador: Prof. Dr. Anacã Rupert Moreira Costa e Cruz Agra.

**CAMPINA GRANDE
2017**

É expressamente proibido a comercialização deste documento, tanto na forma impressa como eletrônica. Sua reprodução total ou parcial é permitida exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, desde que na reprodução figure a identificação do autor, título, instituição e ano do trabalho.

C758e Constantino, Tamiris dos Santos.
Entre literatura e cinema [manuscrito] : as metáforas n'a
hora da estrela / Tamiris dos Santos Constantino. - 2017.
48 p. : il. colorido.

Digitado.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Letras
Português) - Universidade Estadual da Paraíba, Centro de
Educação, 2017.

"Orientação : Prof. Dr. Anacã Rupert Moreira Costa e Cruz
Agra, Coordenação do Curso de Letras Português - CEDUC."

1. Análise do discurso. 2. Literatura brasileira. 3. Cinema.
4. Metáforas.

21. ed. CDD 401.41

TAMIRIS DOS SANTOS CONSTANTINO

ENTRE LITERATURA E CINEMA: AS METÁFORAS N'A HORA DA ESTRELA

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Universidade Estadual da Paraíba como requisito parcial para conclusão do curso de Licenciatura em Língua Portuguesa.

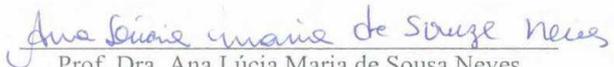
Área de concentração: Letras – Português.

Orientador: Prof. Dr. Anacã Rupert Moreira Costa e Cruz Agra.

Aprovada em: 14/12/2017.

BANCA EXAMINADORA


Prof. Dr. Anacã Rupert Moreira Costa e Cruz Agra (Orientador)
Universidade Estadual da Paraíba (UEPB)


Prof. Dra. Ana Lúcia Maria de Sousa Neves
Universidade Estadual da Paraíba (UEPB)


Prof. Me. Marcelle Ventura Carvalho
Universidade Estadual da Paraíba (UEPB)

Aos meus pais e irmãos, pela dedicação,
companheirismo e amizade, DEDICO.

AGRADECIMENTOS

Antes de tudo, agradeço a Deus, que em sua grandiosidade, concedeu-me esta oportunidade de graduação.

A meus pais, Maria da Glória e Paulo Constantino, obrigada por todo o apoio, incentivo e compressão.

Agradeço imensamente aos meus irmãos Flávio, Paula e Patrícia, obrigada por toda confiança e por aturarem minhas lamentações durante esta caminhada, vocês são um presente de Deus.

A todos os familiares que, direta ou indiretamente, participaram deste sonho que se realiza, de modo especial, aos meus avós Maria e Luiz que me acolheram em sua casa durante todo o curso, meu eterno “obrigada”.

Ao meu tio Luiz Carlos (*in memoriam*), que durante todos os momentos compartilhou o seu amor pela literatura comigo.

A minhas colegas de classe Ana Daniele, Sara, Jéssica, Hingrid, Laíza, Laís e Carla, obrigada pelas risadas de descontração quando o mundo parecia desmoronar.

De modo especial, agradeço a Amanda, Daniela, Éricka, Lidianne, Rhaiane e Thereza, meninas, vocês foram o meu porto seguro durante todo este tempo.

“Transgredir, porém, os meus próprios limites me fascinou de repente.”

“Tudo no mundo começou com um sim. Uma molécula disse sim a outra molécula e nasceu a vida.”

Clarice Lispector

RESUMO

É de conhecimento geral que a literatura é construída através da utilização única da linguagem, esta que dá a cada escritor um estilo próprio. Um dos principais elementos para a construção literária é utilização das metáforas, que, com o surgimento do cinema, sai do papel e ganha vida nas telas cinematográficas. Sendo assim, o presente trabalho tem como principal objetivo estabelecer uma relação entre duas linguagens de criação da arte: a literária e a fílmica. Predemo-nos ao estudo das metáforas utilizadas pela autora Clarice Lispector em *A hora da estrela* em comparação com sua tradução para a linguagem cinematográfica feita por Suzana Amaral em 1985. Pretendemos, com este trabalho, estabelecer as relações inerentes às linguagens cinematográfica e literária que possibilitam a tradução de uma para a outra através da transposição de elementos que se ligam em ambas. Para isso, tomamos como referencial teórico os autores: BRANDÃO (1989), COELHO (1974), COHEN (1977), DAVIDSON (1992), JAKOBSON (1977), MARTIN (2005), STAM (2011), XAVIER (2005), entre outros. A partir do estudo elaborado, percebe-se uma ligação intersemiótica entre as linguagens em estudo, de modo que a tradução do literário para as telas ganha um novo campo significativo, por ser construído através da utilização dos signos imagísticos. Percebe-se assim, que o cinema insere um novo plano interpretativo para o que é proposto pela autora em sua obra, mostrando um novo modo de olhar para a história e sua linguagem.

Palavras-Chave: A Hora da Estrelas. Adaptação. Metáfora.

ABSTRACT

It is common knowledge that literature is built through the unique use of language, which gives each writer a style of his own. One of the main elements for literary construction is the use of metaphors, which, with the emergence of cinema, leaves the paper and comes to life on the screen. Thus, the main objective of this work is to establish a relationship between two languages of art creation: literary and film. We preach to the study of the metaphors used by the author Clarice Lispector in *The hour of the star* in comparison with its translation to the cinematographic language made by Suzana Amaral in 1985. With this work, we intend to establish the relations inherent to the cinematographic and literary languages that make possible the translation from one to the other through the transposition of elements that bind in both. For this, we take as theoretical reference the authors: BRANDÃO (1989), COELHO (1974), COHEN (1977), DAVIDSON (1992), JAKOBSON (1977), MARTIN (2005), STAM (2011), XAVIER among others. From the elaborated study, we can see an intersemiotic connection between the languages under study, so that the translation of the literary to the screen gains a new meaningful field, because it is constructed through the use of the imaginary signs. It is thus perceived that cinema inserts a new interpretive plane for what is proposed by the author in his work, showing a new way of looking at history and its language.

Keywords: *The Hour of the Star*. Adaptation. Metaphor.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	13
1 LITERATURA E CINEMA: ADAPTAÇÃO E TRANSPOSIÇÃO.....	16
1.1 Relações entre literatura e cinema: a adaptação	18
2 A METÁFORA NA LITERATURA.....	24
2.1 As metáforas	25
3 AS METÁFORAS ADAPTADAS PARA O FILME.....	31
3.1 A montagem cinematográfica.....	33
3.2 O poético no cinema.....	34
3.3 As metáforas não adaptadas.....	47
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	50
5 REFERÊNCIAS	51

INTRODUÇÃO

Por volta dos anos 1940, surge, na literatura brasileira, uma preocupação pela revelação existencial inerente às personagens. É neste novo modo do fazer literário que nos deparamos com a autora Clarice Lispector. Muito se debate sobre sua originalidade na construção narrativa, mas algo unânime é o fato de que suas obras apresentam uma linguagem envolta de mistérios e dizeres subentendidos por trás de suas elaborações linguísticas.

Muitos estudos sobre as obras da autora brasileira/ucraniana vêm sendo produzidos ao longo dos anos, de modo que sua obra assume formas de fontes inesgotáveis que impulsionam análises científicas, seja com foco em sua linguagem, em sua inspiração, em seus fluxos de consciência ou em suas estruturas narrativas inovadoras.

Em meio a esta vastidão de expressões únicas da arte literária, escolhemos para este estudo a obra *A hora da estrela*, em consonância com sua adaptação para o cinema feita por Suzana Amaral, em 1985. Com a intenção de fazermos uma abordagem que venha a possibilitar uma apreciação das duas linguagens empregadas nos diferentes meios da arte (literatura e cinema), prendemo-nos ao exame das metáforas utilizadas em ambas expressões artísticas, de modo a destacar como elas se relacionam para o entendimento do que é proposto pelo enredo.

Fugindo completamente dos padrões de narrativas convencionais, *A hora da estrela* nos insere na vida insossa da protagonista Macabéa: alagoana, órfã de pai mãe e pai, criada desde muito cedo pela tia má, que já se encontra morta quando temos o primeiro contato com a personagem. A “nordestina” vive sem saber se ao certo vive, toma para si a busca anônima de si mesma sem que o saiba; não se questiona sobre o mundo e este não lhe tem conhecimento, esquecida como mero “capim largado no meio-fio das grandes cidades”.

Em *A hora da estrela*, mais do que um romance que marca a 2ª geração modernista brasileira, encontramos traços únicos, que dão forma ao estilo único de Clarice Lispector. Nos deparamos com a leitura da novela com uma escrita literária banhada de figuras de linguagens inovadoras e enigmáticas, que nos levam ao mundo vasto dos significados metafóricos.

Notamos que, na adaptação fílmica, um dos personagens importantes para a construção da obra, o narrador Rodrigo S. M., foi suprimido. Esse fato, no entanto, não desmerece o trabalho feito por Suzana Amaral, pois trata-se de uma adaptação cujo maior destaque é a vida da “nordestina” de olhar e rosto perdido, que “pedia tapa”.

É importante lembrarmos, antes de qualquer coisa, que as linguagens que caracterizam uma obra literária e uma cinematográfica possuem características diferenciadas

entre si. Um filme não tem a obrigação de ser a cópia perfeita da obra literária original. O termo já deixa claro: trata-se de uma adaptação. Percebe-se, ainda, que as linguagens utilizadas em ambos atingem seus objetivos para a narração a partir de suas características específicas.

Pretendemos, com este trabalho, estabelecer as relações inerentes às linguagens cinematográfica e literária que possibilitam a tradução de uma para a outra através da transposição de elementos que se ligam em ambas. Tendo isso em mente, tomamos como corpus desta pesquisa o estudo das metáforas literárias em *A hora da estrela*, em comparação com as metáforas transpostas ou adaptadas para as telas de cinema por Suzana Amaral.

A tradução de obras literárias para a linguagem cinematográfica consiste na constante busca de tentar aproximar duas linguagens de âmbitos diferenciados entre si, mas que intrinsecamente possuem elementos que constituem semelhanças. Sendo o foco a metáfora, mesmo em sentido lato, e sendo a metáfora um recurso poético dos mais fundamentais na literatura, é necessário partir do princípio de que a linguagem visual também é capaz de reproduzir e de criar a poesia.

Como exposto, partimos dos estudos teóricos de dois campos: o cinema e a literatura. Tomamos como base teórica para o percurso da análise autores pertinentes às áreas da literatura, cinema e adaptação, como: BRANDÃO (1989), COELHO (1974), COHEN (1977), DAVIDSON (1992), JAKOBSON (1977), MARTIN (2005), STAM (2011), XAVIER (2005), entre outros. O trabalho organiza-se em três capítulos, além das considerações finais acerca da pesquisa.

O corpo do texto é organizado em três capítulos intitulados: *Literatura e cinema: adaptação e transposição* (capítulo 1), no qual discorremos sobre as possibilidades adaptativas inerentes à linguagem cinematográfica; *A metáfora na literatura* (capítulo 2), em que fazemos um pequeno percurso teórico do estudo metafórico ao longo do tempo e damos início à análise da novela *A hora da estrela*, por meio do inventário das metáforas mais relevantes para a construção do sentido da obra de Clarice Lispector; e *As metáforas adaptadas para o filme* (capítulo 3), em que nos prendemos ao estudo das relações entre as metáforas literárias e a linguagem cinematográfica. Por fim, apresentamos nossas conclusões acerca da utilização da metáfora tanto na literatura quanto no cinema.

A pesquisa empregada neste estudo tem caráter descritivo e qualitativo. As pesquisas descritivas, segundo Gil (2008), são caracterizadas por coletas de dados no intuito de descrever características de certos grupos, fenômenos e/ou a existência de relações entre variáveis.

Para este trabalho foram coletadas e analisadas as metáforas presentes no livro *A hora da estrela* em comparação com sua adaptação para o cinema. Sendo ainda, uma pesquisa qualitativa, segundo Neves (1996), estabelece —um contato direto e interativo do pesquisador, com o objeto estudado. Nesse tipo de pesquisa, ressalta o autor, é comum colher informações do que está sendo estudado e, a partir dos informes, será feita descrições e interpretações do material, em nas dois meios da arte: literatura e cinema.

1 LITERATURA E CINEMA: ADAPTAÇÃO E TRANSPOSIÇÃO

O gigantesco processo de modernização pelo qual a humanidade passou desde o final do século XIX até os dias atuais trouxe consigo uma pluralidade de linguagens nos mais diversos meios da arte. Através de uma infinidade de recursos estéticos de expressão, ocorreu o que entendemos como uma modificação nos métodos de compreensão dos signos. O cinema surge em meio a esta vastidão significativa de um modo completamente novo para o que se tinha até então nos aspectos artísticos, pelo trabalho único que apresenta na utilização/elaboração de imagens.

Apesar de uma aproximação do cinema com as demais linguagens artísticas, é, especificamente, com o teatro, em primeiro momento, que vai estabelecer relação. Eisenstein estabelece esta relação ao apresentar suas ideias do processo de montagem de atrações, levando para junto do espectador as sensações através do que é exposto em tela. Sabendo disto, é o teatro que primeiramente vai servir como base para a criação cinematográfica, sendo esse trabalho com a imagem um conjunto de realizações organizadas e pré-elaboradas para o espetáculo. A ideia de atração sugerida por Eisenstein diz que:

Atração (do ponto de vista teatral) é todo aspecto agressivo do teatro, ou seja, todo elemento que submete o espectador a uma ação sensorial ou psicológica, experimentalmente verificada e matematicamente calculada, com o propósito de nele produzir certos choques emocionais que, por sua vez, determinem em seu conjunto precisamente a possibilidade de o espectador perceber o aspecto ideológico daquilo que foi exposto, sua conclusão ideológica final (conhecimento através do jogo vivo das paixões). (EISENSTEIN, 1983, p. 189-190).

Ainda que se refira ao teatro, a proposta sugerida pelo autor pode ser encaixada nos efeitos que uma criação cinematográfica pode despertar em seu telespectador. Apesar de não apresentar o artifício do contato direto com o público, o filme também transmite um ideal ideológico com objetivos alcançados por meio do elemento visual, o que marca sua essência. De todo modo, é com a literatura que o cinema se relacionará mais estreitamente em sua construção narrativa. O trabalho com a imagem e a habilidade com a qual narra suas histórias fazem do cinema um meio no qual formas de expressão até certo ponto opostas se interligam no mesmo espaço e alcançam de forma intensa a mente do ser humano, mexendo com seu mundo psicológico interno.

O filme, como nos descreve Buñuel (2011), é “o melhor instrumento para exprimir o mundo dos sonhos, das emoções, do instinto”. A capacidade que o cinema possui de mexer com o espectador através da utilização de imagens é de tal modo intensa que pode atingir diretamente o plano do imaginário humano e despertar emoções profundas unicamente:

Por atuar de maneira direta sobre o espectador, mostrando-lhe seres e coisas concretas, por isolá-lo, graças ao silêncio, à escuridão, do que se poderia se chamar seu *habitat* psíquico, o cinema é capaz de arrebatá-lo como nenhuma outra modalidade da expressão humana. (BUÑUEL, 1983, p.334).

O cinema vai muito além de apenas um aglomerado de imagens, movimentos de câmera, cortes e ângulos; é através de seu poder inegável de fazer com que saíamos de nós mesmos, por meio de sua mágica pictórica, que possui a capacidade de lidar e mexer com o imaginário do espectador, sendo a visão o meio pelo qual atinge seu objetivo. Por meio de uma viagem através da montagem cinematográfica, o que é visto em tela trabalha com o sonho da mente humana.

É necessário que levemos em consideração que a imagem produzida para o cinema, independentemente de se tratar de uma reprodução do mundo real, sofre influência do cineasta, sendo escolhida e composta com objetivo artístico pré-estabelecido, levando consigo traços da subjetividade de seu realizador. Para Buñuel (1983, p. 336), “nas mãos de um espírito livre, o cinema é uma arma magnífica e perigosa”. Um filme, nas mãos de um cineasta que não possua restrições quanto às inovações, é capaz de, por meio de seu fazer artístico, ultrapassar todas as barreiras que nos prendem ao chão.

O que, certamente, permite ao cinema essa variedade de elaboração de imagens extremamente inovadora em sua construção narrativa é a câmera. O trabalho com a lente objetiva vai gerar a composição e recriação das imagens, que ocupam o papel principal para a elaboração da montagem cinematográfica. Entende-se montagem como um meio de criação de quadros cinematográficos que abranjam tanto o ver quanto o olhar sobre a projeção da imagem sobre a tela (BURCH, 1998). À câmera cabe o papel de captar a matéria prima da linguagem cinematográfica, a imagem. Ainda que possa sofrer contestações, a câmera captura muito mais que a mera cópia da realidade. Possui tanto poder sobre as produções fílmicas que é através dela que o cineasta vai nos inserir em seu mundo significativo a partir do momento em que nos apresenta os diversos meios pelos quais uma história contada por imagens pode atingir seus espectadores atentos à tela.

A literatura, como uma das formas de arte humana das mais antigas, teve e tem em nosso meio cultural a importância evidente a que lhe é devida, gerada pelas inovações linguísticas para a compreensão/recriação do mundo como o conhecemos. Inúmeros estudos dedicaram-se à análise dos elementos que são passíveis de tradução semiótica da linguagem literária para a cinematográfica. É indiscutível que as produções literárias trazem em seu interior uma poética inigualável em meio às nuances significativas da linguagem verbal.

Ainda assim, como sugere Jakobson (1977, p. 119) ao tratar da linguagem, muitos dos procedimentos literários não pertencem unicamente à arte verbal. A possibilidade da adaptação é um recurso aceitável e utilizado. Mas o que torna possível tal adaptação de uma linguagem para outra? Isso nos responde Jakobson ao destacar que:

Em suma, numerosos traços poéticos pertencem não apenas à ciência da linguagem, mas a toda a teoria dos signos, vale dizer, a Semiótica geral. Esta afirmativa, contudo, é válida tanto para arte verbal como para todas as variedades de linguagem, de vez que a linguagem compartilha muitas propriedades com alguns outros sistemas de signos ou mesmo com todos eles. (JAKOBSON, 1977, p. 119)

Dessa maneira, é possível entender que a adaptação da linguagem literária para a cinematográfica é perfeitamente possível, por estabelecer uma relação intrínseca com os elementos significativos que constituem os dois meios pelos quais o ser humano poder vir a expressar suas ideias e sentimentos acerca do mundo.

É esta ligação semântica, que une as artes de matérias primas distintas, que nos leva ao estudo das relações existentes nas metáforas elaboradas por Clarice Lispector em *A hora da estrela* em consonância com sua adaptação para o cinema. Ainda que se apresentem em meios artísticos distintos, é inegável que ao menos parte da essência da obra de Clarice Lispector é perfeitamente adaptável para o cinema. O que lhe dá uma nova face é a utilização das imagens para a narração da história “insossa” da protagonista Macabéa em sua busca de si (sem que ao menos se dê conta de tal desejo).

É necessário que saibamos que nem tudo pode ser traduzido para a linguagem cinematográfica de uma obra literária. Assim, como bem sabemos, nenhuma tradução pode alcançar a perfeita relação entre seus signos, por diversos motivos intrínsecos às relações semânticas de cada linguagem. De modo a analisar os possíveis meios de tradução semiótica, a seguir trataremos de algumas das relações que podemos estabelecer entre a linguagem cinematográfica e a literária.

1.1 Relações entre literatura e cinema: a adaptação

Como já dito antes, o cinema propõe o trabalho com imagem para a narração, enquanto que a literatura se utiliza da linguagem verbal para atingir seus objetivos. É inegável que em diversos aspectos a literatura serviu como base para a criação de uma infinidade de obras consagradas no cinema.

Muito se discute sobre as adaptações de obras literárias para o cinema. Esse debate, em diversos aspectos, representa uma discussão sobre o valor que o filme possui em comparação com a obra do qual foi adaptado. Em geral, parte-se do pressuposto de que “todas” as adaptações cinematográficas deixam de lado o essencial do livro, de modo que o preconceito de que grandes livros geram “pequenos filmes” é comum. É frequente a crítica apontar apenas o que se perdeu com a adaptação para o cinema, esquecendo o que se ganhou com essa transição. É importante levar em conta que muitas vezes o trabalho de adaptação filmica exige um esforço maior, por se trabalhar com dois tipos de linguagens, isto é, dois meios de expressões em diversos pontos diferenciados, apesar de possuírem semelhanças.

Entendemos que a representatividade dos dois meios se difere, mas, apesar disso, encontramos pontos de intercessão que são relevantes para este trabalho. Ambas têm a capacidade de construir narrativas grandiosas, que em seus momentos respectivos conquistaram espectadores e ganharam admiradores. É evidente que a literatura serviu como base para o surgimento da linguagem atribuída ao cinema, mesmo assim, não podemos esperar que um fosse a cópia exata do outro. De modo que:

(...) Destacar equivalências entre as palavras e as imagens, ou entre o ritmo musical e o de um texto escrito, entre a tonalidade de um enunciado verbal e a de uma fotografia, colocam-se no terreno do que chamamos de estilo. Tomam o que é específico ao literário (as propriedades sensíveis do texto, sua forma) e procuram sua tradução no que é específico do cinema (fotografia, ritmo da montagem, trilha sonora, composição de figuras visíveis das personagens). Tal procura se apoia na ideia de que haverá um modo de fazer certas coisas, próprias ao cinema, que é análogo ao modo como se obtêm certos efeitos no livro, ‘modo de fazer’ que diz respeito exatamente à esfera do estilo.” (XAVIER, 2006, p. 63)

Seja filme, seja obra literária, cada gênero é constituído por uma linguagem específica que o caracteriza como tal. Antes de tudo, é preciso entender a questão de que um filme não pode (e nunca será) a tradução literal de um livro, trata-se de uma adaptação de uma obra no papel para as telas cinematográficas. Desse modo, de acordo com Stam (2006, p. 22), devemos entender o cinema “como uma forma de crítica ou ‘leitura’ do romance, que não está necessariamente subordinada a ele ou atuando como um parasita de sua fonte”. Sendo assim, levamos em consideração que o filme, mesmo tendo sido baseado em um livro consagrado, não tem a obrigação de alcançar a perfeita ligação entre suas linguagens, por não possuírem dependência entre si.

A partir do momento em que os cineastas descobrem a capacidade infinita que o filme possui de contar histórias, o cinema se abre a novo meio de produção. Aderindo à

narratividade, essas linguagens (literária e cinematográfica) acabam por tomar caminhos semelhantes. Desse modo:

Na sua organização geral, o espaço-tempo constituído pelas imagens e sons estará obedecendo a leis que regulam modalidades narrativas que podem ser encontradas no cinema ou na literatura. A seleção e disposição dos fatos, o conjunto de procedimentos usados para unir uma situação a outra, as elipses, a manipulação das fontes de informação, todas essas são tarefas comuns ao escritor e ao cineasta. [...] em ambos os casos, trata-se da representação dos fatos construída através de um processo de decomposição e de síntese de seus elementos componentes. Em ambos afirma-se a presença da seleção do narrador, que estabelece suas escolhas de acordo com determinados critérios (XAVIER, 2005, p. 32-33).

Assim como a linguagem da qual fazemos uso em nosso dia a dia, a que é empregada tanto na literatura quanto no cinema é resultado de uma seleção detalhada de elementos que possam atingir seu objetivo final na comunicação/narração. Esse papel de selecionar, decompor e sintetizar é dado ao narrador. É por meio deste trabalho que o produto final, o filme, com o qual nos deparamos, é constituído por um trabalho intenso de seu realizador, do mesmo modo que um escritor vai exercer sobre sua obra literária na criação de seus espaços, cenas e histórias.

A narratologia se encarrega de destacar as nuances que separam uma linguagem de outra, atribuindo-lhe um modo de adaptação ou tradutibilidade. Nenhuma tradução pode ser feita com o nível de perfeição que os críticos esperam, são sistemas de signos distintos. De modo que, mesmo compartilhando de elementos semelhantes, Xavier ressalta:

O fato de um ser realizado através da mobilização de material lingüístico e de outro ser concretizado em um tipo específico de imagem introduz todas as diferenças que separam a literatura do cinema. Diferenças que, em geral, são associadas ao suposto contraste entre o “realismo” da imagem e a flagrante convencionalidade da palavra escrita. O que tal comparação esconde é a natureza particular das convenções que presidem um determinado método de montagem, pois a hipótese “realista” implica na admissão de que há um modo normal, ou natural, de se combinar as imagens (justamente aquele apto a não destruir a “impressão de realidade”). (XAVIER, 2005, p. 33).

De fato, trata-se de uma utilização de dois meios e linguagens que se diferem em vários aspectos; apesar disso, as duas objetivam, de maneira geral, com suas especificidades comunicativas, a representação da imagem realista do mundo.

Traduzir uma linguagem para outra é a busca ou o desejo de se “alcançar uma linguagem perfeita e acabada” (SCORSI, 2005, p. 37). Esse processo ocorre basicamente pelo método de transformação de aspectos estéticos de uma linguagem para outra. O cinema, com pouco mais de cem anos de criação, surge como um novo meio de representação e construção da realidade, assim como a literatura nos apresenta em diversas obras um mundo com traços

realistas, mas que levam o leitor a uma visão completamente diferenciada do que em geral estamos acostumados.

Em *A teoria e a prática da adaptação*, Robert Stam discorre sobre o processo de adaptação que permeia a passagem de uma linguagem para outra, a partir do estudo dos aspectos formais que se integram para dar forma às produções fílmicas. O autor parte do princípio de que a narratologia é ferramenta imprescindível para tal análise formal (STAM, 2011, p. 24).

Muito cedo, os narratólogos perceberam que o tempo da narrativa possui aspectos diferenciados e duplos, podendo ser atualizado com o tempo de representação. A partir disso, os estudiosos perceberam a possibilidade de tradutibilidade de uma linguagem para outra. Segundo Chatman:

O estudo minucioso das versões de filmes e romances da mesma narrativa revela com grande clareza os poderes peculiares das duas mídias. Uma vez que compreendemos essas peculiaridades, surgem surpreendentemente os motivos das diferenças de forma, conteúdo e impacto das duas versões. (CHATMAN, 1980, p. 123).¹

De acordo com o que propõe Chatman, só a partir dos estudos entre as adaptações fílmicas é que podemos revelar as peculiaridades que ocorrem entre ambos. Uma vez reveladas, é possível compreender os impactos que as duas linguagens podem obter ao contato com o público.

A tradução parte da interpretação da obra pelo cineasta; é nesse mergulho libertador que se dará início a criação cinematográfica. O próprio narrador, Rodrigo S. M., em *A hora da estrela*, nos convida a sairmos de nós mesmos para a verdadeira compreensão da narrativa, fato que obedece aos desejos de escrita de Clarice Lispector ao tentar, por meio de sua criação literária, alcançar o mais profundo da mente de seus personagens e, só assim, atingir mecanismos psicológicos complexos.

Ao contrário do que se espera de um escritor que tem a sua disposição uma infinidade de palavras e regras que estabelecem o seu uso, os cineastas têm a tarefa de tirar/recortar as imagens do real comum e moldá-las de acordo com suas proposições para a obra imagística em questão.

Para Martin (2005), o cinema em sua pluralidade significativa pode ser assemelhado a linguagem falada quando diz que essa linguagem se aproxima da linguagem poética “em

¹ “Close study of film and novel versions of the same narrative reveals with great clarity the peculiar powers of the two media. Once we grasp those peculiarities, the reasons for the differences in form, content, and impact of the two versions strikingly emerge”. (tradução nossa)

que palavras da linguagem prosaica se enriquecem com múltiplos significantes potenciais (MARTIN, 2005, p. 25), sendo esta carregada de ambiguidades interpretativas.

De acordo com o que diz Epstein, o cinema e a literatura moderna mantêm uma relação, na medida em que “a literatura moderna está saturada de cinema [...] [e] esta arte misteriosa muito assimilou da literatura” (EPSTEIN, 1983, p. 269). Partindo deste princípio, acredita que tanto literatura quanto cinema tentam por meio de seus elementos constitutivos aproximar o espectador da obra em questão através de sugestões, deixando a cargo do leitor as descobertas das construções em ambas as artes.

Serguei Eisenstein, em artigo de 1932 (EISENSTEIN, 1983), escreve que o romance literário é passível de múltiplos pontos de entrada para adaptações, desse modo, o cinema não poderia permanecer em sua narratividade tradicional, se quisesse englobar as muitas faces da literatura.

Jean Epstein, em 1947 (EPSTEIN, 1983), aproxima a imagem da palavra, ao passo que ambas são símbolos, mas os diferencia ao propor que a imagem é símbolo direto da realidade, difícil de ser qualificado, enquanto a palavra é um símbolo indireto, elaborado e compreendido pela razão; entendendo que as palavras majoritariamente necessitam ser arrumadas logicamente pela razão do leitor, para que este possa compreender a realidade à qual elas fazem referência e, finalmente, desencadeando as emoções presentes nelas. Do outro lado, a imagem é uma representação direta que atinge os sentimentos do espectador quase sem precisar passar pela razão, trabalha diretamente com a mente do espectador.

Sendo assim, um cineasta que embarca na criação de um filme tomando como base um romance possui duas alternativas: ou ele conta a história pedaço por pedaço e traduz, não a palavra em si, mas as coisas às quais as palavras fazem referência, ou traduz o assunto e para isso é necessário dar-lhe outro desenvolvimento e sentido. (JOHNSON, 1982, p. 8).

O espaço e o tempo, independentemente do período em que se dê a narrativa literária ou fílmica, mentalmente se encontram sempre no presente, sendo elementos que estabelecem a relação de continuidade.

A presença do narrador literário é clara para o leitor, a ele é atribuído o trabalho de diferenciar os tempos que constituem a narrativa. No cinema, o fato de a linguagem ser construída apenas por imagens gera a impressão de que não existe narrador. De acordo com Chatman (1992), a presença do narrador se dá pela organização das imagens, a seleção do que vai ser visto no decorrer da narrativa fílmica. Ainda que não haja a voz (pode ocorrer), um filme apresenta uma seleção de imagens que revelam o ponto de vista de um narrador e que seleciona o que está sendo mostrado em tela.

Mesmo com tantas diferenças, fica óbvio que, dadas as proximidades dos dois meios, a adaptação é atividade legítima, com possibilidades amplas e com capacidade de trabalhar conteúdos literais e figurados, como veremos adiante.

2 A METÁFORA NA LITERATURA

Como já explicitado anteriormente, nosso trabalho consiste no estudo das relações metafóricas existentes na obra *A hora da estrela*, de Clarice Lispector, em consonância com a adaptação cinematográfica desta, produzida por Suzana Amaral, em 1985.

Muito se tem escrito sobre as obras de Clarice Lispector, há vasto material, que nos faz perceber os mais diversos pontos de vistas interpretativos dos escritos da autora, esta que possui um estilo único de escrita, em que um mundo novo acaba por se esconder nas entrelinhas, nos revelando um universo completamente inovador em seus mais diversos significados escondidos. O modo magistral com que vai dando forma à vida sofrida, “aguada” e quase inexistente de Macabéa nos chama atenção pela narrativa banhada de figuras de linguagem, em especial, as metáforas, aspecto este ao qual nos prenderemos no decorrer deste texto.

Segundo Cohen, toda escrita, por mais simples que venha a nos parecer, sempre vem carregada com o estilo próprio de seu produtor, estilo esse conduzido pelo que entende como um desvio² da normatividade que rege a língua. Desse modo, o trabalho de um autor com as palavras só terá sentido quando estas entram em contato umas com as outras. O autor, ao se referir ao poeta, ressalta que “O poeta é poeta não pelo que pensou ou sentiu, mas pelo que disse. Ele é criador não de ideias, mas de palavras (...) Todo o seu gênio está na invenção verbal.” (COHEN, 1973, p. 38)

Sendo assim, o trabalho artístico com as palavras é o que dará ao escritor a consideração neste meio, a utilização/combinção das palavras é o que vai diferenciar o estilo e a beleza das produções literárias. Apesar de defendermos a proposição de Cohen, cabe esclarecer que muito da linguagem poética que perpassa os autores é até certo ponto banhada pela visão de mundo do autor.

As metáforas elaboradas por Clarice Lispector são fundamentais para a criação/descrição de sua personagem em busca de seu “oco de alma”. A arte da utilização dos elementos metafóricos marca todas as produções literárias de Clarice, e é essa linguagem, quase obscura em suas nuances, que nos leva a uma viagem além das palavras e seus sentidos únicos, sejam figurados ou literais. Ao nos depararmos com este aspecto semântico da linguagem, fazemos referência automaticamente às metáforas, figura que enreda este estudo.

² Estes desvios estão para as inovações linguísticas nas construções literárias que fogem das regras pré-estabelecidas, ou seja, é essa linguagem anormal que vai dar aos autores o que consideramos estilo poético. Tal estilo caracterizará as produções como expressões poéticas.

Antes de analisarmos como este recurso pode ser encontrado na literatura e adaptado para a linguagem própria do cinema, é preciso que façamos uma revisão dos aspectos que permeiam o estudo das metáforas encontradas na literatura.

2.1 As metáforas

A língua muda de acordo com os espaços e meios de utilização em que é empregada, desse modo, é de se esperar que seus aspectos semânticos se alterem seguindo o mesmo princípio. Nosso meio de comunicação é marcado pelo recorrente uso das figuras de linguagem, ou seja, o sentido figurado que atribuímos a palavras ou expressões com as quais fazemos uso para a comunicação diária. Para a retórica clássica, a existência de uma linguagem sem estas figuras constituiria o período inicial de apreensão de uma língua, sendo este recurso um modo de tornar belo o discurso nos mais diversos âmbitos de uso (BRANDÃO, 1998).

Ainda segundo Brandão, os estudos sobre as figuras de linguagem partem da ideia de que existe um significado/sentido único para cada vocabulário ou expressão linguística. Ao citar as proposições de Aristóteles, Brandão (1998), demonstra que, assim como outros autores, propõe que a significação de palavras está de acordo com a associação feita pelo usuário da língua. Mesmo que muitos retóricos considerem a existência de um significado único para a palavra, cotidianamente os falantes acabam por se apropriarem dos sentidos figurados e metafóricos para a elaboração de conversações.

Dentre as inúmeras possibilidades de criação literária e os mais diversos recursos linguísticos/estilísticos utilizados para este fim, deparamo-nos com as metáforas³, recurso grandemente aproveitado pelos autores na construção de significação de suas obras. Sendo a literatura o meio mais recorrido às expressões de sentimento, imagens e percepções do mundo, é o lugar perfeito para encontramos facilmente este elemento. A língua é a matéria-prima de um autor, ela assume o papel de argila moldável ao desejo e à intenção do artista. Desse modo:

[...] A metáfora pertence exclusivamente à esfera do uso. É algo levado a cabo pelo emprego imaginativo de palavras e sentenças, e dependente inteiramente dos significados comuns daquelas palavras e, por conseguinte, dos significados comuns das sentenças que elas abrangem (DAVIDSON, 1992, p. 36).

³ A palavra metáfora, do grego, “transportar”, tem como significação ampla levar a construção de um novo sentido a partir de associações lógicas entre dois termos: um real e outro ideal. (COELHO, 1974, p. 78)

Entende-se, então, que a significação das metáforas não pertence exclusivamente ao criador de uma expressão, seu sentido recai tanto sobre o autor quanto sobre seu intérprete. O autor de uma obra literária fará uso da língua para representar ou recriar o mundo de acordo com seus objetivos. Para isso, em diversos momentos, perceberemos a utilização das figuras de linguagem como um meio de associação figurativa entre dois elementos existentes, pela significação metafórica que o escritor lhe atribuirá em seus escritos.

A partir do ponto de vista retórico, as metáforas não são apenas uma substituição de sentido, mas uma modificação do conteúdo semântico de um termo. Entendendo-se assim, a metaforização de um elemento linguístico passa por um processo de acréscimo e subtração de significados, ou seja, pode-se acrescentar ou retirar sentidos próprios de um termo para uma nova construção semântica. É este pensamento que podemos notar no seguinte trecho: “*Ninguém olhava para ela na rua, ela era café frio*” (LISPECTOR, 1998, p. 27). Ao descrever fisicamente Macabéa e a maneira desleixada com a qual leva a vida e o pouco cuidado com o corpo, fica desnecessária a descrição da protagonista, pois a metáfora exerce a função, colocando Macabéa como “café frio”. Percebemos que nossa protagonista acaba por receber as más características atribuídas ao café, que, ao esfriar, é completamente ignorado, deixa de possuir valor.

É importante destacarmos que, segundo os estudos das figuras de linguagem, as construções linguísticas que se utilizam de comparações também possuem significação metafórica como em “*ela como uma cadela vadia era teleguiada exclusivamente por si mesma*” (LISPECTOR, 1998, p. 18). Ao trabalhar relacionando dois aspectos de seres distintos, a metáfora traz para o texto a comparação entre a protagonista (que, sendo sozinha no mundo, vive apenas para si em um eterno limbo existencial) e uma cadela de rua que, sem destino certo, vive por si mesma um dia de cada vez.

A partir do que acabamos de destacar, a comparação é também uma construção metafórica, sendo diferenciada apenas pela utilização do conectivo. Ambos os elementos se encontram conectados por partículas comparativas, como nos sugere Nelly Novaes Coelho (1974, p. 76), de modo que este aspecto não altera sua natureza de ligação de sentido entre dois elementos que possuem aspectos diferenciados.

Partindo ainda do que foi proposto anteriormente, de que toda metáfora se conecta a um sintagma em que podemos perceber um valor contraditório a uma identidade, podemos entender a significação da figura de linguagem *metáfora* a partir da introdução de elementos constitutivos que não dizem respeito a determinado objeto no mundo; o tom de estranhamento alertará essa identidade contraditória, como podemos perceber no seguinte trecho: “*Ela era*

subterrânea e nunca tinha tido floração. Minto: ela era capim” (LISPECTOR, 1998, p. 31). O estranhamento a que nos referimos anteriormente é nitidamente percebido nesta metáfora. Insistente em deixar-se ir como capim, suas parcas raízes prendiam-na à terra, mesmo que não soubesse com que objetivo.

Davidson concorda com alguns dos ideais propostos pelos retóricos ao afirmar que “a metáfora é o trabalho de sonho da linguagem e, como todo trabalho de sonho, sua interpretação recai tanto sobre o intérprete como sobre seu criador (DAVIDSON, 1992, p. 35). Apesar de reforçar esta ideia, proposta por Aristóteles, o autor acredita que as metáforas possuem apenas o significado que sua interpretação literal proporciona. Não haveria, portanto, um referente material, mas apenas o significado proposto pelo autor/criador da metáfora em sua obra e a interpretação única que esta pode proporcionar. Entendemos assim, que o ato de elaborar uma metáfora, seja ela na língua falada ou na literatura, consiste em um modo de suspensão de um sentido, para que assim possa ocorrer a “ativação” (ou mesmo a extensão) do sentido particular de uma palavra ou expressão. Para que ocorra a criação de sentidos figurados na literatura, é necessário levarmos em consideração que:

Produzir efeito persuasivo sem deixar perceber que este pudesse ser produto do artifício e do engano exigia do escritor uma linguagem que fosse confundida com a realidade que nomeava. Por ser irredutível, a realidade acabava, num segundo momento, assumindo a função simbólica da própria verdade (BRANDÃO, 1989, p. 16).

A partir do que sugere Brandão, é possível notar o papel fundamental que a boa utilização das figuras de linguagem pelos escritores estabelece para a construção da significação de uma obra literária. É neste momento que nos encontramos e nos prendemos às obras de Clarice Lispector em sua particularidade.

Dona de uma escrita singular, permeada “pelo uso intensivo da metáfora insólita, a entrega ao fluxo de consciência, a ruptura com o enredo factual” (BOSI, 2006, p. 414), Clarice nos presenteia com textos banhados de significações que nos revelam o propósito da autora de criar uma narrativa voltada para o interior enigmático de seus personagens.

A novela “*A hora da estrela*” é uma de suas obras mais consagradas e marcantes, pelos jogos linguísticos e uso de metáforas, dos quais a autora se utiliza para expressar as aflições que remetem ao interior psicológico de seu narrador Rodrigo S. M., que para parte de sua vida para nos mostrar, através de grande esforço de sua parte, a vida de nossa protagonista Macabéa.

Tendo em mente o que nos reforça Coelho (1974), quando nos aponta que a metáfora é um processo pelo qual ocorre a transição de uma realidade a outra, levando em consideração

os elementos semelhantes que podem ser observados entre ambas, o próprio título da obra em estudo já apresenta essa relação de troca entre significados, entre realidades distintas (uma “física”, seu significado no mundo real, concreto; e uma “ideal”, significado atribuído ao que é proposto pelo jogo de palavras).

Levamos em consideração o fato de que essa troca de significados entre os elementos apresentados no decorrer do texto só é possível através da presença entre um ponto de semelhança das ideias no mundo real e o imaginativo. Sendo assim, ao nos depararmos com o título “*A hora da estrela*”, observamos que há um sentido metafórico em “hora” (momento) e em “estrela” (fama, brilho), mas com usos comuns, de modo que não são enquadradas como figuras literárias, de criação, são apenas figuras de linguagem. Já o uso dessa expressão por Clarice constitui uma metáfora literária, pois nos remete à morte: a hora da estrela de Macabéa é a hora em que sua vida se apaga.

De um lado, temos o que consideramos ‘real’: a hora de aparição das estrelas no céu, seu momento de glória propriamente dita, assim como o momento de aparição das estrelas de cinema tão admiradas pela protagonista; do outro, temos um ideal proposto pela autora, o desejo de Macabéa de ser reconhecida e observada, ainda que não possuísse consciência disso e a realização trágica deste desejo, o de só possuir um momento de estrela na morte. O fim trágico de Macabéa já nos é apresentado desde o princípio do livro, a morte foi sua única “hora de estrela”, como o narrador Rodrigo S. M. vem a destacar:

Assim como ninguém lhe ensinaria um dia a morrer: na certa morreria um dia como se antes tivesse estudado de cor a representação do papel de estrela. Pois na hora da morte a pessoa se torna brilhante estrela de cinema, é o instante de glória de cada um e é quando como no canto coral se ouvem agudos sibilantes (LISPECTOR, 1998, p. 29).

Tendo vivido sem consciência do próprio “ser” durante seus dezenove anos, Macabéa tem nesse instante único seu momento de elevação, sai de si e, assim como temos inicialmente no livro, a protagonista tem “*seu vazio de alma, o oco*”: a vida pressupõe a morte e segue seu rumo. Saindo de seu viver “insosso”, Macabéa passa a brilhar como uma estrela de cinema, quem sabe tão cintilante quanto as atrizes que tanto admirava. Apesar do desejo que a autora coloca em seu narrador, o de contar a história de Macabéa de modo simples, sem embelezamento das palavras, nos deparamos com essas construções figuradas/metafóricas inigualáveis inerentes às obras clariceanas.

Toda metáfora, além de estabelecer esta relação semântica, se insere no campo que individualiza um autor, já que em sua compreensão encontra-se um pouco da interpretação de

mundo do escritor (NETTO, 1974, p. 37). Percebemos, a partir delas, a postura assumida pela autora na construção de seus personagens, cenas e espaços, que ultrapassam o plano narrativo e saltam aos olhos como um quadro cinematográfico.

A própria Clarice nos dá uma amostra da maleabilidade das palavras na busca pela significação, ao tratar a escrita como um processo muito além disso: “*escrevo com o corpo. E o que escrevo é uma névoa úmida*” (LISPECTOR, 1998, p. 17). Ainda prossegue em metalinguagem, como se vê, ao lermos: “*Não, não é fácil escrever. É duro como quebrar rochas. Mas voam faíscas e lascas como aços espelhados*” (LISPECTOR, 1998, p. 19). Todo o processo do esforço empreendido pela autora ao escrever está descrito nesta comparação metafórica, ferindo até mesmo ao escritor. A tentativa exige esforço cuidadoso, o que coloca para fora partes da alma de todo escritor em seu desespero de criação, saindo de si para dar a vida ao novo, a partir de suas vivências, como no seguinte fragmento:

Escrevo por não ter nada a fazer no mundo: sobrei e não há lugar para mim na terra dos homens. Escrevo porque sou um desesperado e estou cansado, não suporto mais a rotina de me ser e se não fosse a sempre novidade que é escrever, eu me morreria simbolicamente todos os dias” (LISPECTOR, 1998, p. 21).

Apesar de em dado momento o narrador Rodrigo S. M. destacar que em tudo se esforça para manter uma linguagem limpa e livre de contaminações luxuosas, prezando pela simplicidade da palavra, o trecho que acabamos de destacar nos mostra justamente o contrário. Clarice nos apresenta uma metalinguagem metafórica do próprio fazer literário, o que ultrapassa a barreira que a autora tenta criar, a simplicidade, pois há muitas nuances significativas que acompanham toda a novela em seu percurso narrativo. A agonia de deixar sair de si a personagem que lhe vem à mente lhe tortura em seu eu mais profundo, o “eu” criador.

Um dos aspectos que mais marcaram a narrativa inovadora de Clarice Lispector em *A hora da estrela* é o modo como a autora descreve a personagem ao longo de toda a novela, moldando-a em sua “delicada e vaga existência” (LISPECTOR, 1998, p. 15). A cena inicial, que nos remete a tal ausência de si mesma e ao encardido da alma, é o momento em que temos a personagem se olhando:

[...] Olhou-se maquinalmente ao espelho que encimava a pia imunda e rachada, cheia de cabelos, o que tanto combinava com sua vida. Pareceu-lhe que o espelho baço e escurecido não refletia imagem alguma. Sumira por acaso a sua existência física? Logo depois passou a ilusão e enxergou a cara deformada pelo espelho ordinário, o nariz tonado enorme como o de um palhaço de nariz de papelão. Olhou-se levemente e pensou: tão jovem e já com ferrugem (LIPECTOR, 1998, p. 25).

Em diversos momentos, nos deparamos com Macabéa, ainda que vagamente, questionando-se sobre a própria existência. Mas, como tal contato consigo mesma não lhe pertence, ela recua diante da magnitude da busca de si mesma em um mundo que não lhe pertence. As mais simplórias construções clariceanas trazem em seu interior um contexto de significação muito maior que o analisado na superfície do texto. Partindo do que foi proposto, de que as metáforas estabelecem uma relação de significados entre realidades distintas, percebemos o quanto do interior de Macabéa é demonstrado com esta metáfora em específico. O fato de se questionar sobre sua própria existência nos revela o quanto sua existência é insignificante para as pessoas que a cercam. A descrição da pia já cria o reflexo do seu modo de vida desleixado e sujo.

Como não conhecia a vida ou, melhor dizendo, o bem viver, recolhia-se em si mesma, deixando para os outros tal representação de alegria, pois “se por acaso viesse a sentir um gosto bem bom de viver — se desencantaria de súbito de princesa que era e se transformaria em bicho rasteiro.” (LISPECTOR, 1998, p. 32). Macabéa deixa de lado a existência humana para se assemelhar aos animais, como cachorro ou rato (ou gato e rato, na adaptação fílmica).

Como dito, *A hora da estrela* traz consigo uma linguagem descritiva que abre espaço para a significação visual, por se constituir em forma de “névoa úmida”, como a própria autora nos descreve, o que seria passível de tradução para a imagem fílmica, como veremos.

3 AS METÁFORAS ADAPTADAS PARA O FILME “A HORA DA ESTRELA”

Toda imagem cinematográfica estabelece uma relação afetiva e intelectual com o espectador, de modo que podemos, nos mais diversos âmbitos, perceber o poder que um filme tem de tocar o imaginário humano através da visão.

Apesar de possuir um meio de divulgação e interação diferenciado da linguagem utilizada pelos escritores, por estar no campo da representação do real através da imagem, a criação cinematográfica é tanto uma arte como uma linguagem, assumindo este papel a partir do momento em que possui uma *escrita* que se adéqua a um *estilo* próprio, tendo em seus processos de expressão a maleabilidade e a objetividade que em diversos aspectos podem ser comparados à linguagem falada (MARTIN, 2005, p. 22). Sendo esta linguagem cinematográfica um dos diversos meios do qual a humanidade faz uso para exprimir sentimentos e ideias, esta mesma liberdade de expressão é proporcionada ao cineasta ao produzir para o cinema, já que, tendo uma escrita própria, também possui uma gramática específica da qual faz uso para mostrar/narrar sua história.

Essa linguagem pertencente ao cinema é baseada em uma organização de imagens que se unem para que se possa contar uma história. A partir do momento em que se trabalha com imensidade de possibilidades organizacionais do imagístico, proporcionado pelo universo novo que pode ser construído sob uma tela de cinema, temos a chance de tocar o mais profundo de um ser humano: sua mente. Tal capacidade é a de possuir uma relação estreita com a realidade que atinge diretamente o espectador.

Esse universo da criação de imagens estende-se infinito, exclusivamente por partir de uma representação fotográfica da realidade, e das diversas significações a elas atribuídas em sua reprodução, construindo uma relação entre significado e significante cinematográfico, ou seja, uma relação entre o objeto no mundo e sua representação fílmica. Desse modo, a linguagem utilizada nas produções para as telas de cinema se aproxima à poética em sua organização particular, que é um meio de mostrar sentimentos tão fortemente quanto a literária, tendo esta linguagem a singularidade de trabalhar com as imagens.

Assim como a literatura possui matéria-prima no trabalho com as palavras, o cinema se relaciona com as imagens. A originalidade do cinema vem de:

[...] Seu poder figurativo e evocador, da sua capacidade única e infinita de mostrar simultaneamente o invisível e o visível, de visualizar o pensamento em que é vivido, de conseguir a fusão do sonho e do real (...), de ressuscitar o passado e actualizar o futuro, de conferir a uma imagem fugitiva maior carga persuasiva do que aquela que é oferecida pelo espectador do cotidiano. (MARTIN, 2005, p. 26).

Como dito, a imagem possui o poder de levar a informação ao espectador atento à tela de cinema, seja por meio da representação real, voltando ao passado, ou até mesmo viajando ao futuro em meio aos sonhos; o poder que a visão possui sobre a imaginação do ser humano ultrapassa os limites da história propriamente dita. Através dos elementos que a constituem, sendo realista e unívoca, apresenta-nos uma realidade artística com o trabalho visual. Como destaca Xavier, ao citar Canudo e Delluc, em “*O discurso cinematográfico*”:

além de ser a expressão não discursiva de algo – a ideia é que o cinema não fala das coisas, mas as mostra – a imagem do cinema é dotada de um poder de transformação que desnuda o objeto ou o rosto focalizado (XAVIER, 2005, p. 103).

Assim, o cinema é mais do que um simples aglomerado de imagens destinadas à narração de uma história; é baseado no que essas imagens trazem em sua essência, sua alma, que temos a representação do cinema verdadeiramente em sua plástica visual. Além disso, o trabalho com as imagens é feito em relação a outros aspectos fundamentais para a sua significação, o movimento, o som, o enquadramento, o ângulo e os planos são pontos que, unidos em uma produção fílmica, constroem a significação plena do que é visto em tela, e é por esta característica multifacetada que o cinema proporciona um sentimento de realidade ao espectador.

O sentido de maior destaque neste momento é o da visão, o olhar sobre a tela pressupõe todo um modo de ver e compreender o que é reproduzido através da linguagem cinematográfica, de modo que:

Ver é fixar... contemplar. A eliminação de todo o medo está na visão... que deve ser o alvo. Uma vez a visão – deve ter sido um dom – aquela visão que parece inerente ao olho que reflete a perda da inocência de forma mais eloqüente do que qualquer outra característica humana, um olho que, desde cedo, aprende a classificar percepções, um olho que espelha o movimento do indivíduo em relação à morte pela sua crescente incapacidade de ver. (BRAKHAGE, 1983, p. 341).

Assistir a um filme é muito mais do que entender a história narrada, é necessário que diversos elementos entrem em consenso para a plena compreensão e interpretação do que está sendo mostrado na tela. A visão está em destaque em todos os momentos em que trabalhamos com cinema, pois é através dele que várias sensações vão perpassar a percepção do espectador, gerando a empatia ou apatia ao que está sendo exposto.

A imagem obtida pela câmera cria uma existência particular em vários níveis de realidades diferenciadas, cuja existência se aplica a características que fundamentam toda a produção da imagem (MARTIN, 2005, p. 27). Tais elementos dizem respeito às inúmeras possibilidades que a câmera pode proporcionar a partir do momento em que deixa de ser apenas um objeto estático para obtenção de imagem e passa a acompanhar a movimentação

das cenas, deslocamentos que, inseridos nas produções filmicas, nos apresentam de modo particular uma visão, o psicológico das personagens em estaque, uma visão ampla e detalhada de espaços que em diversos aspectos não conseguem ser retratados com fidelidade pela literatura.

Os elementos que são constituintes da linguagem cinematográfica apresentam características que ultrapassam a mera representação de imagens realistas do mundo; temos como elemento diferenciador a concepção de uma produção filmica que possui uma característica poética intrínseca à sua elaboração e montagem. Como dito, o cinema, ao trabalhar com a organização de elementos visuais, vai propor um teor semântico-poético que atinge o espectador profundamente.

A seguir, discorreremos sobre esta característica marcante do cinema em que tomamos para análise as adaptações das metáforas literárias construídas por Clarice Lispector em *A hora da estrela* para a linguagem cinematográfica e as nuances significativas com as quais são elaboradas.

3.1 A montagem cinematográfica

O maior recurso para a criação do cinema é a montagem. É através da elaboração das imagens do plano realístico, o som, ângulos e enquadramentos que o cineasta vai construir um filme em toda sua magia visual inovadora e única. Montagem diz respeito ao trabalho organizacional ou composição das imagens para a narrativa filmica, em que nos deparamos com os afazeres que regem a produção cinematográfica.

De um lado, a preocupação do que é ou não filmado correspondente ao enquadramento; os diversos planos existentes exigem a busca do melhor modo de se gravar uma cena a partir de um ponto específico e relevante para o que se espera alcançar da imagem a ser obtida; no que diz respeito ao ângulo da filmagem, é importante saber que existem inúmeros para a construção imagística. Destacamos dois em específico, propostos por Martin, ao tratar do tema, que são encontrados durante todo o filme “A hora da estrela”, e que servirão para análise posterior da obra em discussão.

De um lado, nos deparamos com o plano *contra picado*, em que “o assunto é fotografado de baixo para cima, coloca-se a objetiva abaixo do nível normal do olhar” (MARTIN, 2005, p. 51). Neste plano, nos encontramos com o trabalho de elevação de uma personagem por meio do ângulo da câmera, partindo do nível menos elevado, dando ao objeto/personagem filmado a superioridade da cena. Do outro lado, temos o plano *picado*

“filmagem de cima para baixo” (MARTIN, 2005, p. 51). Ao filmarmos neste plano, damos uma significação de menosprezo ao objeto filmado. Os dois planos revelam elementos psicológicos do que está em cena.

Outro elemento que é de fundamental importância para a construção das metáforas são os movimentos de câmera ou *travellings*. Esses movimentos consistem no acompanhamento da câmera no decorrer das gravações em relação aos elementos constituintes da cena em questão.

Apresentados brevemente os elementos constituintes da montagem cinematográfica, partimos para a análise dos elementos metafóricos que foram adaptados da obra literária.

3.2 O poético no cinema

Pensar na criação cinematográfica como um todo pode, em diversos momentos, nos levar à interpretação errônea de que este não possui uma linguagem que se assemelha às nuances significativas de que tomamos conhecimento no decorrer de uma leitura. A partir seu de seu trabalho imagístico, o cinema, assim como outras artes, apresenta uma força de expressão poética tão grande quanto a literatura.

Partindo deste ponto, Buñuel, ao tratar do Cinema de Poesia, sugere uma relação entre o filme e o sonho, que se constrói a partir do tempo e do espaço:

O tempo e o espaço tornam-se flexíveis, prestando-se a reduções ou distensões voluntárias; a ordem cronológica e os valores relativos da duração deixam de corresponder à realidade; a ação transcorre em ciclos que podem abranger minutos ou séculos; os movimentos se aceleram. (BUÑUEL, 1983, p. 336).

Os inúmeros meios interpretativos das narrativas literárias dão ao cinema as mais diversas possibilidades de montagem cinematográfica, que vão dar novos significados para as construções da linguagem verbal ao ser traduzida/adaptada para a visual.

Para o estudo empregado no presente texto, escolhemos como corpus de pesquisa o filme “A hora da estrela”, adaptado da obra original de Clarice Lispector *A hora da estrela*.

Uma das tantas obras-primas da escritora Clarice Lispector, *A Hora da Estrela* foi o último livro lançado pela autora em vida, em 1977. Passados 40 anos após sua publicação, a história da retirante Macabéa, nordestina de 19 anos, órfã de pai e mãe, que tenta construir sua vida em meio à cidade grande. Apenas oito anos depois do lançamento desta novela, a diretora Suzana Amaral resolveu levá-la para o cinema, marcando sua estreia como cineasta nas telas do cinema. O que é visto nesta versão cinematográfica não é apenas um filme

sublime, mas renomada de um livro excepcional, que se consagrou ao ser premiado em festivais importantes como o de Berlim e o de Brasília.

A novela *A hora da estrela* é inovadora também por nos apresentar uma narrativa que traz consigo a descrição de cenas visuais no momento em que se desenrolam diante do personagem/narrador Rodrigo S. M. Estas descrições enquadram-se nas representações cinematográficas propostas pela montagem, como perceberemos na figura 1, em que a metáfora literária “*Olhou-se e levemente pensou: tão jovem e já com ferrugem*”, tem sua plena representação na imagem cinematográfica. Ao olhar-se no espelho encardido e enferrujado, Macabéa acaba por metaforizar a si mesma, comparando-se à sujeira presente em seu reflexo.



Figura 1

“Olhou-se e levemente pensou: tão jovem e já com ferrugem”

É nessa imagem suja e distorcida que se encontra a essência da vida “rala” da protagonista, na qual nos deparamos com um viver por viver, ou apenas um “limbo impessoal”, em que Macabéa segue sem rumo certo.

O cinema, com seu trabalho imagístico, reflete aquilo que, ao lermos, conseguimos imaginar para percebermos quão parca a vida de Macabéa era. Com a força da imagem concreta, a representação cinematográfica traz para a realidade da tela um novo mundo a ser

descoberto. Mais do que uma simples adaptação do que temos no livro, o cinema nos traz sua totalidade figurativa essencial; indo além da imagem, encontramos a representação de nossa protagonista, a expressão distante de quem mal sabe que habita um corpo em um espaço, sequer imagina que possui uma vida. Este recurso de dar *close*/ênfoco no rosto da personagem revela seu estado psicológico, sua autoconsciência momentânea.

No que diz respeito às diversas metáforas que encontramos na obra literária, que revelam a insignificância de Macabéa para o resto do mundo, nos deparamos com o trabalho da câmera nos apresentando a personagem em diversos momentos do filme, como podemos observar no *plano picado* a seguir:



Figura 2

“Ninguém olhava para ela na rua, ela era café frio.”

Embora a metáfora da comparação com o café se perca na imagem, a ideia de ser ignorada fica clara. Macabéa é vista por entre as persianas da janela do que nos parece ser um escritório, perdida e ignorada no meio das pessoas na rua, assim como o narrador elenca em diversas metáforas que vão moldando a protagonista ao longo do livro, como em: *“Havia brotado da terra do sertão em cogumelo logo mofado”* (LISPECTOR, 1998, p. 29); ou *“Ela era um acaso”* (LISPECTOR, 1998, p. 36). Segundo Martin:

Plano picado (filmagem de cima para baixo) tem tendência para tornar o indivíduo ainda mais pequeno, esmagando-o moralmente ao colocá-lo ao nível do solo, fazendo dele um objecto levado por uma espécie de determinismo impossível de ultrapassar, um brinquedo do destino (MARTIN, 2005, p. 51).

Inúmeros são os momentos em que nos deparamos com a protagonista inferiorizada diante de qualquer outro ser humano em dignidade. Enxergando-se apenas como um corpo murcho, sem grandes atribuições, com o andar da vida, ela se vê sozinha e por muitas vezes sem rumo. Para as metáforas destacadas anteriormente, nos são apresentados diversos momentos em que a personagem, mesmo estando em frente às pessoas, mal é notada, esquecida como uma xícara de café velho e frio que nunca será bebida ou sequer observada. O modo largado e desleixado como vive no quarto de pensão já nos mostra a total falta de cuidado consigo mesma.

A maneira simples e ainda cheia de significados metafóricos, com os quais a cineasta Suzana Amaral constrói as cenas em que nos é apresentada a vida sem rumo de nossa protagonista, pode ser ilustrada em diversas imagens:



Figura 3

“Ela como uma cadela vadia era teleguiada exclusivamente por si mesma.”

Em diversos momentos no decorrer do livro/filme, notamos a profunda solidão que Macabéa habita. Órfã desde muito cedo, já a encontramos na narrativa sem a tia que a criou,

sozinha, em uma cidade que a desconhecia em tudo, e só refletia sua falta de conhecimento próprio. Mais de uma vez, no livro, o narrador utiliza a metáfora entre Macabéa e um animal: *“ela como uma cadela vadia era teleguiada exclusivamente por si mesma”* (LISPECTOR, 1998, p. 18); *“Essa moça não sabia que ela era o que era, assim como cachorro não sabe que é cachorro. Daí não se sentir infeliz.”* (LISPECTOR, 1998, p. 27). Macabéa é, assim, descrita como sempre sozinha, como uma cadela guiada apenas por si mesma, sem qualquer objetivo, vivendo apenas por viver, em busca de algo que não podia ter, o encontro consigo mesma. Essa comparação se encontra presente na adaptação através da montagem, realizada mostrando Macabéa em conjunto com um gato ou, posteriormente, um rato:



Figura 4

“Essa moça não sabia que ela era o que era, assim como cachorro não sabe que é cachorro.”

A cena do gato comendo sobras no chão é a que abre a adaptação, no jogo da montagem filmíca, ao se passar a imagem entre Macabéa e o animal, nos deparamos com uma significação diferenciada, gerando assim a metáfora. Passando de Macabéa para o gato, Macabéa se torna um animal, sem bens, comendo sobras dos seres humanos. Na novela, a “nordestina” é descrita como suja, que pouco tomava banho, e possuidora de um cheiro “morrinheto”.

A repetição desta cena no decorrer do filme, sempre colocando em primeiro plano o gato e partindo para Macabéa, nos leva a estabelecer outra metáfora utilizada por Clarice em sua novela: *“Quem já não se perguntou: sou um monstro ou isto é ser uma pessoa?”* (LISPECTOR, 1998, p. 15). A utilização do animal em comparação com a personagem abre um novo leque significativo; na montagem, o “monstro” ao qual se refere Clarice é incorporado ao gato, animal sem consciência de si, assim como Macabéa.

Ela era invisível aos olhos da humanidade, ideia adaptada no filme com jogos de imagens em uma lanchonete. A “nordestina”, ao tomar seu repetitivo café da manhã (pão com salsicha e Coca-Cola) vê um homem que, aparentemente, lhe dirige olhares, que são prontamente retribuídos pela moça. No entanto, logo ele se revela um cego: Macabéa, mais uma vez, é invisível.



Figura 5

“Ninguém lhe responde ao sorriso porque nem ao menos a olham.”

Toda a vida de Macabéa era constituída por desejos irrealizados. Aqui, nos deparamos com o sonho de ser vista, percebida, notada ao menos uma vez. Quando isso parecia acontecer, temos a formação de outra metáfora, que é um dos fundamentos das características da personagem: *ela era invisível*. Essa metáfora, embora não se apresente

textualmente assim na novela, é formada por inúmeras descrições e momentos, como em: *“Ninguém lhe responde ao sorriso porque nem ao menos a olham.”* (LISPECTOR, 1998, p. 16). O homem não a olhava, ela permanecia invisível.

Desde muito cedo no decorrer do filme nos são apresentados indícios do final trágico e da vida “por um fio” da protagonista. Já nas primeiras cenas, a imagem de Macabéa, olhando-se no reflexo da janela, aparece múltipla, fragmentada, quebrada, como se ela fosse assim, incompleta, o que de fato é, segundo o narrador. O vidro da janela ao lado está trincado, sem serventia e prestes a “morrer”, assim como ela. Ainda nesta mesma cena, aparecem duas moscas no vidro, moscas que, no mundo, alimentam-se de tecido morto, ficando assim clara a relação entre o destino de Macabéa, a morte, e as imagens apresentadas nesse momento.



Figura 6
“na certa morreria um dia”

A possível (provável) morte de Macabéa é notória na novela. Alguns trechos inclusive se mostram prolepses, como: *“na certa morreria um dia como se antes tivesse estudado de cor a representação do papel de estrela.”* (LISPECTOR, 1998, p. 29). O destino triste da personagem é anunciado sutilmente em metáforas. A presença da chuva em seu

relacionamento com Olímpico de Jesus, único namorado da protagonista, é signo disso, seja a morte do relacionamento, “sempre chuvoso”, seja a vida da personagem, “sempre chuvosa”. Olímpico diz: “Você também só sabe mesmo é chover!”. (LISPECTOR, 1998, p. 44). Também no filme a chuva é utilizada como prenúncio da morte, seja do relacionamento dos dois, seja de Macabéa.



Figura 7

“Caminhavam na chuva, que na cara de Macabéa parecia lágrimas escorrendo”

Poucos segundos depois, a imagem dos dois na rua é seguida de Macabéa no seu quarto, olhando-se novamente no reflexo do vidro, sob tempestade que cai do céu. Mesmo assim, a protagonista está em êxtase, pois, ao que parece, havia sido notada por um homem; ela não se dá conta de que o mundo chora ao seu redor, anunciado o que está a caminho.

Olímpico, assim como Macabéa, ignora sua realidade, sente-se superior a ela, vê-se deputado. No entanto, ambos são descritos como “bichos”: “O rapaz e ela se olharam por entre a chuva e se reconheceram como dois nordestinos, bichos da mesma espécie que se farejam.” (LISPECTOR, 1998, p. 43). Essa comparação está presente tanto no livro quanto no filme, nos diversos momentos em que Macabéa é mostrada sempre em comparação ao gato, além da cena da visita ao zoológico, também marcada por chuva, trazendo a sutil comparação entre as personagens e o hipopótamo. Na novela, a comparação metafórica entre os dois

namorados e os animais é tão sutil e complexa que pode passar despercebida. Depois da descrição do rinoceronte e do diálogo sobre a girafa, em fala posterior, distante em cinco parágrafos há a referência ao mimetismo:

Mas quando viu a massa compacta, grossa, preta e roliça do rinoceronte que se movia em câmera lenta, teve tanto medo que se mijou toda.

[...]

— A girafa é tão elegante, não é?

— Besteira, bicho não é elegante.

[...]

— Na Rádio Relógio disseram uma palavra que achei meio esquisita: mimetismo.

(LISPECTOR, 1998, p. 55)

Sendo o mimetismo “o caso em que uma espécie possui características que evoluíram especificamente para se assemelhar com as de outras espécies” (MIMETISMO, 2017), nota-se como os dois namorados são comparados aos animais, como se tivessem semelhança mimética com eles.

No filme, há alguns planos demorados em Olímpico e, paralelamente, em um rinoceronte, em Macabéa e outros animais. Os planos partem dos animais para os humanos, de modo que estabelecem uma relação metafórica entre eles.





Figuras 8 e 9

“se reconheceram como dois nordestinos, bichos da mesma espécie”

A imagem passa de Olímpico para Macabéa e novamente ao hipopótamo, reforçando ainda mais a ideia de comparação metafórica entre as personagens e o animal, bem como entre eles, iguais em sua ignorância.

Apesar de não possuir a obrigatoriedade de representação fiel a obra literária, o cinema em alguns em diversos momentos tenta, de modo sincero, fazer esta aproximação entre a linguagem verbal e a linguagem Cinematográfica. Quando nos deparamos, no livro, com a construção: *“Mas a sua voz era crua e tão desafinada como ela mesma era”* (LISPECTOR, 1998, p. 51), temos a própria Macabéa, enquanto ser humano, metaforicamente desafinada. No filme, apenas sua voz desafinada pode ser entendida, na cena em que ela “canta” para Olímpico a música que ouviu no rádio, sendo completamente ignorada pelo namorado.

Outra tentativa de aproximação entre as duas linguagens feitas por Suzana Amaral, se dá quanto a uma metáfora utilizada tal qual uma montagem cinematográfica na novela. Quando começa a contar a história, o narrador coloca frequentemente entre parênteses a palavra “explosão”, quando ocorrem acontecimentos que marcam o curso da narrativa. A primeira “explosão” ocorre quando Macabéa, fingindo uma dor de dente, dá-se um dia folga

do trabalho e se olha ao espelho. Tal recurso (o uso da “explosão”) é ignorado pelo filme. Essa metáfora, ao contrário do normal para um recurso poético, poderia ter sido apenas transferida para o filme, através da inserção de uma breve imagem de explosão nos momentos em questão, como reflete Eisenstein a respeito da sua ideia de montagem como conflito:

[...] dois pedaços de filme de qualquer tipo, colocados juntos, inevitavelmente criam um novo conceito, uma nova qualidade, que surge da justaposição. Esta não é, de modo algum, uma característica peculiar do cinema, mas um fenômeno encontrado sempre que lidamos com a justaposição de dois fatos, dois fenômenos, dois objetos. (EISENSTEIN, 2002, p. 14).

Após visitar a cartomante, as explosões começam a se dar em ritmo mais acelerado, o que se apresenta como mais um prenúncio de morte de Macabéa. A referência a uma possível morte da personagem, no entanto, aparece desde cedo no livro:

Assim como ninguém lhe ensinaria um dia a morrer: na certa morreria um dia como se antes tivesse estudado de cor a representação do papel de estrela. Pois na hora da morte a pessoa se torna brilhante estrela de cinema, é o instante de glória de cada um e é quando como no canto coral se ouvem agudos sibilantes. (LISPECTOR, 1998, p. 29)

Todo o texto é perpassado por essa inconstância de vida, em busca apenas de um único momento de glória para Macabéa. Ao visitar a cartomante, a busca chega ao fim, ela estava destinada à felicidade, pois “assim como havia sentença de morte, a cartomante lhe dera sentença de vida” (LISPECTOR, 1998, p. 79). A cartomante prevê erroneamente um brilhante destino para a personagem, até então conformada com sua vida cotidiana. Com a previsão de felicidade, ela sai de si mesma por alguns momentos, ganha sua “*hora da estrela*”, fica “grávida de futuro”. Mas o destino de estrela revela sua verdadeira face:

Então ao dar o passo de descida da calçada para atravessar a rua, o Destino (explosão) sussurrou veloz e guloso: é agora, é já, chegou a minha vez!
E enorme como um como um transatlântico o Mercedes amarelo pegou-a – e neste mesmo instante em algum lugar do mundo um cavalo como resposta empinou-se em gargalhada de relincho. (LISPECTOR, 1998, p. 79).

E assim o Destino ri da crença de Macabéa, na descrição do cavalo em gargalhada de relincho, pássaros voam como agouro de morte (cena retrabalhada no filme em um breve relance de um cavalo branco, revelando a chegada de seu “gringo”):



Figura 10

“em algum lugar do mundo um cavalo como resposta empinou-se em gargalhada de relincho”

A cena vem logo antes do impacto do Mercedes em Macabéa e sua queda, seguida por imagens de plano picado, deixando ao nível do chão a protagonista caída ao meio fio.



Figura 11

“Então ali – deitada – teve uma úmida felicidade suprema, pois ela nascera para o abraço da morte”

Na cena destacada, inúmeras metáforas são ignoradas, para se dar apenas o uso da câmera lenta, o que não traz o teor significativo da obra verbal: *“Mas ela de olhos ofuscados como se o último final da tarde fosse mancha de sangue ouro quase negro”*, e ainda, *“seus olhos faiscavam como o sol que morria”* (LISPECTOR, 1998, p. 79).

O filme não se preocupou em apresentar o intenso diálogo consigo mesma que tem Macabéa em sua *hora de estrela*. Várias outras metáforas passíveis de tradução, de adaptação, como demonstramos, foram ignoradas, além de outras que poderiam ser facilmente transferidas, como a montagem eisensteiniana da “explosão”. As metáforas deixadas de lado pela cineasta, ainda que possam configurar um tipo de desvalorização da obra literária para alguns críticos, é imprescindível que lembremos que por constituírem linguagens diferenciadas as adaptações feitas entre literatura e cinema é a de que a linguagem cinematográfica não pode reproduzir em sua totalidade a linguagem verbal, trabalhando através da imagem para criar o significado do que é proposto pelo autor a partir de elementos visuais.

No entanto, nem todas as construções literárias possuem a possibilidade de serem traduzidas para a linguagem do cinema (com transferência ou mesmo com adaptação), o que debateremos a seguir.

3.3 As metáforas não adaptadas

Tratando-se de uma adaptação, fica óbvia a impossibilidade de tradução filmica de todas as metáforas, mesmo por serem elementos de difícil passagem de um meio semiótico para outro. Assim, algumas metáforas, principalmente aquelas que tratam de conteúdo metalinguístico (tema frequente na novela), se mostram ausentes da produção filmica.

Eis algumas das metáforas metalinguísticas da novela de Clarice LISPECTOR:

Escrevo com o corpo. E o que escrevo é uma névoa úmida. (1998, p. 16).
 Juro que este livro é feito sem palavras. É uma fotografia muda. Este livro é um silêncio. Este livro é uma pergunta. (1998, p. 17).
 Não, não é fácil escrever. É duro como quebrar rochas. Mas voam faíscas e lascas como aços espelhados. (1998, p. 19).
 E também porque se houver algum leitor para essa história quero que ele se embeba da jovem assim como um pano de chão todo encharcado. (1998, p. 39).

Apesar de trazerem em seu interior grande significação para a obra literária, foram, provavelmente por impossibilidade de tradução, deixadas de lado por Suzana Amaral em sua obra filmica.

Em outros momentos, algumas oportunidades de construções metafóricas foram perdidas pela cineasta. Uma delas, de modo extremamente fácil de ser realizada, tem, já na obra literária, construção cinematográfica: “Dava-lhe melhor com um irreal cotidiano, vivia em câmara leeeenta, lebre puuuuulando no aaaar sobre os ooooouteiros” (LISPECTOR, 1998, p. 34). Para a montagem, seria muito simples utilizar recursos que atribuíssem a Macabéa essa linguagem metafórica representativa. Seria necessário apenas apresentar a protagonista em câmera lenta e, em montagem paralela, uma lebre pulando sobre outeiros. Essa metáfora, de tão fácil transposição. Ainda assim a ideia de lentidão de Macabéa é construída através de inúmeras cenas em que a protagonista é deixada para trás ao passear com Olímpico, ou mesmo a cena em que ela é atropelada e, em câmera leta, “mergulha” para o meio fio.

A referência ao corpo murcho de Macabéa, outro marco literário, como em: “É que lhe faltava gordura e seu organismo estava seco que nem saco meio vazio de torrada esfarelada” (LISPECTOR, 1998, p. 38), também poderia ter sido construída através de montagem em que se colocasse Macabéa em paralelismo a elementos secos e magros, notadamente um saco de torradas vazio.

Outra metáfora deixada de lado por Suzana Amaral está em: “Ela era subterrânea e nunca tinha tido floração. Minto: ela era capim” (LISPECTOR, 1998, p. 31). Pouco se vê do significado do “capim vagabundo” que é Macabéa. A floração proposta por Clarice vai estabelecer relação com a cena em que a “nordestina” tem uma flor no copo na empresa em que trabalha, tomada logo em seguida por Glória ao sair para um encontro.



Figura 12

“Ela era subterrânea e nunca tinha tido floração. Minto: ela era capim”

Talvez este seja o momento em que ocorra a tentativa desta metáfora. Ao ser tomada por Glória, percebe-se que a real floração (a flor) nunca seria sua. Ainda assim, em trecho posterior, “tinha em si mesma uma certa flor fresca. Pois, por estranho que pareça, ela acreditava” (LISPECTOR, 1998, p. 39), a flor aparece em estaque, como um fiapo minúsculo de crença em si mesma, no que talvez seja a maior aproximação metafórica do caso.

Tais metáforas poderiam levar o espectador a contato mais intenso com a personagem, como na hora de sua morte: “*E então — então o súbito grito estertorado de uma gaiivota, de repente a águia voraz erguendo para os altos ares a ovelha tenra, o macio gato estraçalhando um rato sujo e qualquer, a vida come a vida*” (LISPECTOR, 1998, p. 85).

Desse trecho, apenas a imagem do gato e do rato morto é usada no filme, mesmo assim, em momento anterior ao da sua morte.



Figura 13

“o macio gato estraçalhando um rato sujo e qualquer”

Verificamos que a adaptação, como um meio de interligar dois modos de linguagem diferenciados, pode, a partir de seus elementos, se utilizar dos recursos da obra original, criar seus próprios, ou até ignorar certos caminhos e tomar soluções distintas. No caso em questão, a metáfora, recurso difícil de ser transposto sem adaptação entre literatura e cinema, foi muitas vezes colocadas de lado em favor da narração da história de Macabéa, Percebe-se que a maior parte das metáforas foram retrabalhadas a partir da linguagem visual para que os elementos poéticos da obra literária pudessem ser reconstruídos para se adequarem a produção cinematográfica.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como exposto, nos propomos neste trabalho a analisar e identificar como a linguagem literária de Clarice Lispector, particularmente no uso da metáfora, foi traduzida para a cinematográfica, e como estas se relacionam para assim dar significação à obra em questão. As duas linguagens trazem consigo um vasto campo da significação, de um lado as construções verbais e os diversos recursos para tal, de outro a utilização das imagens organizadas através da montagem cinematográfica.

A partir da análise das relações existentes entre a obra literária “*A hora da estrela*” e sua adaptação para o cinema por Suzana Amaral, percebeu-se que no decorrer do filme as constantes metáforas apresentadas por Clarice Lispector sobre o fazer literário (as metáforas metalinguísticas) foram deixadas de lado, dada a impossibilidade da transição ou adaptação do elemento poético de uma linguagem para outra.

Devemos levar em consideração que as construções metafóricas do filme são criações novas, mesmo quando têm base nos sentidos que foram propostos na obra literária. O resultado da tradução/adaptação é a reconstrução, recriação de metáforas, a partir de novos elementos constitutivos, embora criem sentidos muito semelhantes (e construam de forma parecida a personagem e sua vida). Todo o cenário descreve fisicamente no mundo real o interior da própria Macabéa: sujo, desleixado, encardido.

A análise nos mostra que o filme, ao ignorar inúmeras metáforas e construções poéticas da obra literária, dá destaque e preocupa-se em contar exclusivamente a história de Macabéa, que nada possui de especial. Desse modo, notamos com clareza que toda a construção poética propriamente dita, que carrega o excepcional jogo de palavras, é deixado de lado em detrimento do enredo da curta existência da personagem. Percebe-se que todo o trabalho com a linguagem diferenciada e o próprio debate metalinguístico da criação literária foi excluído devido a sua impossibilidade de adaptação para a linguagem cinematográfica.

Assim ficam praticamente excluídos do filme aspectos que evidenciam profunda construção artística na novela: os elementos poéticos, o trabalho com a linguagem, o debate metalinguístico. No entanto, o filme não tem obrigação de ser fiel a qualquer elemento do livro. Constata-se, apenas, que as metáforas foram, em sua maioria, retrabalhadas ou ignoradas.

5 REFERÊNCIAS

- BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 2006.
- BRANDÃO, Roberto de Oliveira. **As figuras de Linguagem**. São Paulo: Ática, 1989
- BRAKHAGE, Stan. **Metáforas da visão**. In. A experiência do cinema. Org. Ismail Xavier. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes, 1983.
- BUÑUEL, Luis. **Cinema: instrumento de poesia**. In. A experiência do cinema. Org. Ismail Xavier. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes, 1983.
- BURCH, Noël. **A plástica da montagem**. In. Práxis do cinema. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- CHATMAN, Seymour. **What Novels Can Do That Films Can't (And Vice Versa)**. Critical Inquiry, Vol. 7, No. 1, On Narrative (Autumn, 1980), pp. 121-140 Published by: The University of Chicago Press, 1980.
- COELHO, Nelly Novaes. **Literatura e linguagem**. Rio de Janeiro. José Olympio, 1974.
- DAVIDSON, Donald. **O que as metáforas significam**. In. Da metáfora. Org. Sheldon Sacks. São Paulo: EDUC, 1992.
- EISENSTEIN, Sergei. M. **Montagens de atração**. In: XAVIER, Ismail (Org). A experiência do cinema: antologia. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilme, 1983.
- EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.
- EPSTEIN, Jean. **O cinema e as letras modernas**. In: XAVIER, Ismail (Org). A experiência do cinema: antologia. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilme, 1983.
- GIL, A. C. **Métodos e técnicas de pesquisa social**. 6 ed. São Paulo: Atlas, 2008.
- LISPECTOR, Clarice. **A hora da estrela**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- JOHNSON, Randal. **Literatura e cinema. Macunaíma: do modernismo na literatura ao cinema novo**. São Paulo: T. A. Queiroz, 1982
- JAKOBSON, Roman. **Linguística e Comunicação**. 9ª ed. São Paulo: Cultrix, 1977.
- MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. Lisboa: Dinalivro, 2005.
- MIMETISMO. In: **WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre**. Flórida: Wikimedia Foundation, 2017. Disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Mimetismo&oldid=49757641>>. Acesso em: 3 set. 2017.
- NETTO, Modesto Carone. **Metáfora e montagem**. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- NEVES, J. L. Pesquisa qualitativa: características, usos e possibilidades. **Caderno de pesquisa em administração**. FEA-USP. São Paulo, v. 1. n. 3. 2º sem, 1996
- XAVIER, Ismail. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In: PELLEGRINI, Tânia. et al. Literatura, Cinema e Televisão. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Instituto Cultural, 2003.

_____, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. 3ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

SCORSI, Rosalia de Angelo. **Cinema na Literatura**. Pro-Posições. v. 16. n. 2 (47) - maio/ago. 2005.

STAM, Robert. **Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade**. Florianópolis: Ilha do Desterro, 2006.

FILMOGRAFIA

AMARAL, Susana. *A Hora da Estrela*. Brasil, 1985.