



UNIVERSIDADE ESTADUAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGUÍSTICA APLICADA

GLEYDA LUCIA CORDEIRO COSTA ARAGÃO

**DO LIVRO À TELA: IDENTIDADE E REPRESENTAÇÃO EM A
HORA DA ESTRELA DE CLARICE LISPECTOR**

FORTALEZA-CEARÁ

2009

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO CEARÁ
GLEYDA LUCIA CORDEIRO COSTA ARAGÃO



DO LIVRO À TELA: IDENTIDADE E REPRESENTAÇÃO EM *A HORA DA ESTRELA* DE CLARICE LISPECTOR

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Lingüística Aplicada do Centro de Humanidades da Universidade Estadual do Ceará, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Lingüística Aplicada. Área de concentração: Estudos da Linguagem. Linha de pesquisa: Tradução, Lexicologia e Processamento da Linguagem.

Orientador: Prof. Dr. Raimundo Ruberval Ferreira

FORTALEZA-CEARÁ
2009

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO CEARÁ
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGÜÍSTICA APLICADA

Título do trabalho: Do livro à tela: identidade e representação em *A Hora da Estrela* de Clarice Lispector.

Autora: Gleyda Lucia Cordeiro Costa Aragão

Defesa em: ____________

Conceito obtido: _____

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Raimundo Ruberval Ferreira
(Presidente)
Universidade Estadual do Ceará-UECE

Profa. Dra. Rozania Maria Alves de Moraes
Universidade Estadual do Ceará-UECE

Prof. Dr. Francisco Gilmar Cavalcante de Carvalho
Universidade Federal do Ceará- UFC

Prof. Dr. Carlos Augusto Viana da Silva
Universidade Federal do Ceará- UFC
(Suplente)

Dor? Alegria? Só é simplesmente uma questão de opinião. Eu adivinho as coisas que não têm nome e que talvez nunca terão. É. Eu sinto o que me será sempre inacessível. É. Mas eu sei tudo. Tudo o que sei sem propriamente saber não tem sinônimo no mundo da fala, mas enriquece e me justifica. Embora a palavra eu a perdi porque tentei falá-la. E saber-tudo-sem-saber é um perpétuo esquecimento que vem e vai como as ondas do mar que avançam e recuam na areia da praia. Civilizar minha vida é expulsar-me de mim. Civilizar minha existência a mais profunda seria tentar expulsar minha natureza e a supernatureza. Tudo isso, no entanto, não fala de meu possível significado. O que me mata é o cotidiano. Eu queria só exceções. Estou perdida; eu não tenho hábitos.

Clarice Lispector

Para Thales Aragão

AGRADECIMENTOS

Ao Professor Dr. Ruberval Ferreira, pela dedicação e competência na condução deste trabalho. Suas contribuições foram decisivas para que pudéssemos chegar a este resultado.

A Thales Aragão, companheiro e marido, pela paciência, pelo incentivo e carinho, antes, durante e depois deste percurso.

À UECE pela acolhida desde a graduação e por me oferecer uma formação acadêmica de qualidade.

À CAPES pelo apoio financeiro.

À professora Rozania Moraes, pela amizade e generosidade ao longo deste e de outros caminhos da minha vida pessoal e acadêmica.

À professora Claudiana Nogueira, por suas contribuições sempre pertinentes durante o exame de qualificação.

A todo corpo docente do Programa de Pós-Graduação em Lingüística Aplicada, pela seriedade e dedicação ao trabalho.

Ao Grupo de Estudos Literatura e Mídia, conduzido pela professora Soraya Alves, pela ajuda nos primeiros passos desta pesquisa.

A Charles Rocha Teixeira, incentivador e amigo desde os primeiros momentos deste trabalho.

Aos colegas do Programa de Mestrado: Aldo Marcozzi, Gerson Boaventura e Iara Freitas, pela solidariedade e amizade, em especial pelas trocas ao longo deste percurso.

À família, pelo apoio de sempre.

À Elisandra Magalhães e Andréia Carneiro, pelo carinho e apoio em todas as horas.

Aos amigos, ainda que à distância, pela amizade e torcida.

A todos aqueles que direta ou indiretamente contribuíram para que eu pudesse realizar este trabalho da melhor forma possível.

RESUMO

Neste trabalho analisamos a relação tradutória entre *A hora da estrela*, livro de Clarice Lispector (1977), e sua adaptação cinematográfica homônima, dirigida por Suzana Amaral (1985). O foco de nossa pesquisa foi a construção da personagem Macabéa nos dois meios semióticos, observando as peculiaridades de cada obra. Apesar de partirem do mesmo enredo, aqui discutimos como identidade e representação foram trabalhadas em cada uma das obras. Para esta análise do livro, partimos de um estudo do papel do narrador Rodrigo S. M. para a apresentação da personagem principal, pois é através dele que Macabéa ganha vida e é a sua voz que substitui o fluxo de consciência da personagem. Focalizamos também a precariedade existencial da personagem e seu conflito. No filme, como não há presença do narrador, Suzana Amaral serviu-se de recursos tipicamente cinematográficos, como cenografia, figurino e a interpretação da atriz Marcélia Cartaxo que personifica com esmero a submissão e a angústia da personagem. Nosso objetivo foi analisar as estratégias utilizadas pela diretora e sua equipe para a construção da personagem no cinema. Esta pesquisa conta com três suportes teóricos: Estudos de Tradução (Tradução, tradução intersemiótica), Estudos Culturais (Identidade e representação) e a obra romanesca clariceana. Como referencial teórico deste trabalho, contamos principalmente com os escritos de Bassnett (2003), Jakobson (1995), Lefevere (2007), Giddens (1991, 1993, 2002), Hall (1997, 2006, 2007), Gotlib (1995), Nunes (1995), Stam (2003) e Albuquerque (2009).

Palavras-chave: literatura, cinema, identidade, representação, tradução intersemiótica.

RÉSUMÉ

Ce travail a comme but l'analyse des rapports de la traduction entre *A hora da estrela* de Clarice Lispector (1977) et son adaptation homonyme pour le cinéma de Suzana Amaral (1985). Le thème principal de notre recherche a été la construction du personnage Macabéa dans les deux moyens sémiotiques, en observant les particularités de chaque oeuvre. Malgré le même point de départ, ici nous discutons comment les concepts d'identité et représentation ont été explorés dans chacune de ces oeuvres. En ce qui concerne le livre, nous avons commencé par l'analyse du rôle du narrateur Rodrigo S. M. dans la présentation du personnage principal Macabéa, puisque c'est lui qui est le porte-parole et disons, porte-pensée de celle-là, qui n'a pas de fluxe de conscience. Dans le film, ce narrateur personnage n'existe pas et a été remplacé par des ressources typiquement cinématographiques. La réalisatrice Suzana Amaral s'est servi de la cenographie, des costumes et biensûr de l'interprétation de l'excellente actrice Marcélia Cartaxo qui a su avec son talent, nous montrer la soumission et l'angoisse du personnage. Cette recherche est basée sur trois axes théoriques qui composent les trois premiers chapitres : Les études de la traduction (traduction, traduction intersémiotique), Les études culturels (identité et représentation) et l'oeuvre de Clarice Lispector. Bassnett (2003), Jakobson (1995), Lefevere (2007), Giddens (1991, 1993, 2002) , Hall (1997, 2006, 2007), Gotlib (1995), Nunes (1995), Stam (2003) et Albuquerque (2009) ont été les auteurs qui nous ont fourni la bibliographie nécessaire pour la réalisation de ce travail.

Mots-clés: littérature, cinéma, identité, représentation, traduction intersémiotique.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: A submissão e as cores neutras de Macabéa.....	108
Figura 2: O vermelho e a feminilidade de Macabéa.....	109
Figura 3: A tragicidade do vermelho.....	110
Figura 4: O sorriso de Macabéa.....	111
Figura 5: Os objetos de Macabéa.....	112
Figura 6: Os reflexos de Macabéa: a importância do espelho.....	114
Figura 7: A apresentação de Macabéa.....	117
Figura 8: A falta de higiene de Macabéa.....	118
Figura 9: Macabéa primitiva.....	119
Figura 10: Macabéa e o desejo.....	120

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	12
1. QUESTÕES ACERCA DA TRADUÇÃO.....	17
1.1 Breve panorama dos Estudos de Tradução.....	17
1.2 Teorias da tradução e a utopia da fidelidade.....	20
1.3 Tradução Intersemiótica.....	25
1.4 Considerações sobre as relações entre literatura e cinema.....	29
1.4.1 A construção da personagem.....	34
1.4.2 A construção da personagem na literatura.....	35
1.4.3 A construção da personagem no cinema.....	37
2. IDENTIDADE E REPRESENTAÇÃO NA PÓS-MODERNIDADE.....	40
2.1 Linguagem e representação.....	40
2.1.1 Sistemas de representação.....	45
2.1.2 Tipos de representação.....	47
2.2 Identidade e fragmentação do sujeito pós-moderno.....	50
2.3 Auto-identidade e representação.....	55
3. O UNIVERSO LITERÁRIO DE CLARICE LISPECTOR.....	59
3.1 Autora e obra.....	59
3.2 O feminino retratado por Clarice.....	00
3.2.1 Joana de <i>Perto do coração selvagem</i>	65
3.2.2 Virgínia de <i>O lustre</i>	66
3.2.3 Lucrecia de <i>A cidade sitiada</i>	68
3.2.4 A busca da linguagem em <i>A maçã no escuro</i>	70
3.2.5 G.H em <i>A paixão segundo G.H.</i>	72
3.2.6 Lori de <i>Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres</i>	75
3.2.7 O “eu” feminino de <i>Água viva</i>	77
3.2.8 Ângela Pralini de <i>Um sopro de vida</i>	78

4. IDENTIDADE E REPRESENTAÇÃO EM <i>A HORA DA ESTRELA</i>	80
4.1 Metodologia.....	80
4.1.1 Constituição do corpus.....	80
4.1.1.1 <i>A hora da estrela</i> de Clarice Lispector	80
4.1.1.2 <i>A hora da estrela</i> de Suzana Amaral.....	82
4.1.2 Procedimentos metodológicos.....	84
4.2 Do livro à tela: identidade e representação em <i>A hora da estrela</i>	87
4.2.1 <i>A hora da estrela</i> de Clarice Lispector, por Rodrigo S.M.....	87
4.2.1.1 Os títulos.....	87
4.2.1.2 O narrador.....	88
4.2.1.3 A personagem Macabéa.....	92
4.2.1.4 Identidade e representação do Nordeste e do nordestino em <i>A hora da estrela</i>	97
4.2.2 <i>A hora da estrela</i> em cena.....	106
4.2.2.1 A construção de Macabéa.....	106
4.2.2.2 Os objetos de Macabéa.....	112
4.2.2.3 A apresentação de Macabéa.....	116
4.2.2.4 Macabéa e o desejo.....	119
4.2.2.5 Macabéa e a incomunicabilidade.....	122
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	125
6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	128
7. BIBLIOGRAFIA.....	133
8. FILMOGRAFIA.....	139
9. ANEXOS.....	140

INTRODUÇÃO

A sondagem em torno do personagem Macabéa, de Clarice Lispector, iniciou-se muito antes do curso de mestrado na Universidade Estadual do Ceará. O interesse por esta última criação clariceana surgiu praticamente ao mesmo tempo em que iniciei o curso de Letras, nesta mesma universidade. *A hora da estrela* foi tema de uma de minhas primeiras análises durante a disciplina de Teoria da Literatura. A história daquela nordestina aparentemente sem estrela sempre me intrigou. Porque como nordestinos estigmatizados pelos discursos vigentes da mídia que somos, entendemos perfeitamente esse olhar sobre Macabéa. O Nordeste, esse mundo que aparece nos jornais, é todo feito contra nós e nos pulsa a correr fora, a conhecer outros mundos. Assim a curiosidade de tentar desvendar Macabéa começou a fazer parte de mim.

Anos depois surgiu o mestrado e suas linhas de pesquisa. Como professora de língua estrangeira, parecia um pouco óbvia a escolha de um tema relacionado a ensino, material didático, aquisição de língua estrangeira, temas estes todos eles contemplados pelo curso que pretendia seguir. Mas foi neste momento que o desejo pessoal falou mais alto. Eu que sempre fui apaixonada por literatura, decidi ser fiel a esta predileção. E no campo vasto da literatura, sempre apreciei a escrita dita “feminina” onde Lispector, Duras, Meireles e outras despertavam minha admiração. Que eu iria abordar Clarice, isto era certo, mas a partir de qual viés, qual aspecto... esta era a dúvida. Logo Clarice que é estudada, esmiuçada, dissecada todos os anos através de artigos, monografias, dissertações e teses mundo afora.

Assim, resolvi aliar duas áreas de interesse: literatura e cinema. Foi a partir desse diálogo entre os dois meios que elegi estudar também a Macabéa de Suzana Amaral. A transmutação da Macabéa opaca e amarela de Clarice Lispector na Macabéa cinza (e às vezes azulada) de Suzana Amaral foi o ponto de partida desta pesquisa. Entre tantas obras adaptadas, optar por um filme nacional não foi uma escolha óbvia. Assim, como os nordestinos, o cinema nacional, principalmente o produzido antes do seu aclamado renascimento (*Carlota Joaquina, a princesa do Brasil* de 1995 é considerado um marco desse

recomeço), não era visto com bons olhos, ele era considerado de baixa qualidade, apelativo e repetidor de fórmulas consagradas. Embora o cinema, por ser de cara produção exija um retorno financeiro, Suzana Amaral teve a ousadia de levar para o cinema uma obra de uma autora considerada difícil, cujo tema não parecia em um primeiro momento tão atrativo. Ainda assim, a diretora conseguiu, mesmo com os poucos recursos da época, apresentar uma obra que traduz com sensibilidade o universo clariceano.

Que aspectos foram privilegiados nesta leitura da cineasta? Como se deu a construção dessa nova apresentação da personagem? Será que esta outra configuração de Macabéa nos traz uma nova maneira de entender esta personagem? São estas perguntas que nortearam desde o início a nossa pesquisa que tem como principal suporte teórico os conceitos da Tradução Intersemiótica e as discussões recentes sobre identidade e representação. Analisar como se deu a construção da personagem Macabéa nos dois meios semióticos é o objetivo principal desta pesquisa. Além disso, buscamos explicar, sob o ponto de vista da tradução intersemiótica, a caracterização da personagem, e também analisar como os conceitos de identidade e representação foram trabalhados em cada uma das obras.

A hora da estrela é uma história de abandono e de abandonados. São seres esquecidos pelo mundo, pelo amor e que buscam em intensidades e de maneiras diferentes essa “hora da estrela” onde tudo se revela e se transforma. Glória (a colega de trabalho de Macabéa) espera pelo amor dos homens casados com quem se relaciona, mas só encontra migalhas. Olímpico (o namorado da protagonista) anseia pelo dia em que será reconhecido e sua voz será ouvida. Madama Carlota (a vidente), parece querer purificar-se do passado de prostituta, enfeitando o futuro de suas clientes com profecias tão doces quanto falsas e Clarice espera que, enfim, consiga traduzir em linguagem esse excesso de si que ela persegue desde seu primeiro romance. E Macabéa que não almeja nada é o elo e o escape de todas essas expectativas e frustrações. Logo ela, esse ser miserável, insignificante e invisível socialmente.

Enquanto meios semióticos distintos, a literatura e o cinema trazem consigo a possibilidade de contar histórias. Enquanto na literatura temos que imaginar o personagem, dar-lhe um rosto, um tom de voz e sermos capazes de

captar o que há nas entrelinhas, o cinema, com suas imagens em movimento e o som, nos oferece uma nova percepção de um mesmo tema. Perceber e traduzir como o cinema trabalha com essas idiossincrasias da arte literária não é tarefa fácil, porém nos motiva a desenvolver um olhar atento a este diálogo entre as duas artes.

Neste estudo não nos cabe julgar a qualidade desta tradução, mas sim identificar e entender quais saídas a diretora e sua equipe encontraram para nos apresentar através dos recursos cinematográficos uma personagem tão econômica em palavras e gestos quanto Macabéa, assim como transformar em sons e imagens a subjetividade clariceana.

Entendemos a adaptação cinematográfica como uma leitura, ou melhor, uma rescritura de uma obra literária. E vale ressaltar que essa releitura está subordinada ao tempo e ao espaço e principalmente às condições de produção da obra. Neste estudo falamos também de recursos e limitações de cada meio semiótico. Além disso, fazemos questão de destacar o caráter coletivo do cinema, que ao contrário da literatura, não se faz sozinho. A Macabéa do livro é uma construção da autora Clarice Lispector, enquanto a Macabéa do filme é o resultado da direção de Suzana Amaral, do roteiro de Alfredo Oroz, da interpretação de Marcélia Cartaxo e das contribuições de toda uma equipe que trabalha na produção de uma película. É a partir do envolvimento dessas várias pessoas que o texto fonte vai adquirindo novas ressignificações e não nos cabe cobrar um resultado fiel ao original.

Assim, tendo como matéria esta obra tão intrigante, demos início a nossa pesquisa que agora se traduz nesta dissertação dividida em quatro capítulos.

No primeiro capítulo intitulado “Questões acerca da tradução” abordamos (aqui começo a escrever no plural, pois acredito que no universo acadêmico nada se faz sozinho. Predileções pessoais à parte, é nessa discussão sobre o fazer e como fazer, que inicia a participação do orientador, e é também por ele que falo) os Estudos de Tradução. Traçamos um panorama acerca de suas origens e sua evolução ao longo do tempo. Apresentamos também algumas vertentes desta área de estudo e alguns de seus principais expoentes.

É importante adiantar que para este capítulo nos baseamos nos escritos de Bassnett (2003) e elegemos os conceitos de tradução apresentados por Jakobson

(1995), Plaza (2003) e Lefevere (2007) como norteadores desta pesquisa e dos conceitos de tradução aqui empregados.

Ainda neste capítulo nos debruçamos sobre as discussões sobre as relações entre literatura e cinema. Esse diálogo entre duas artes, uma secular e outra mais recente que ao longo dos anos tem se mostrado extremamente produtivo e também alvo de críticas polêmicas é também abordado neste capítulo.

O segundo capítulo versa sobre “Identidade e representação na pós-modernidade”. Aqui apresentamos os conceitos de identidade, representação, reflexividade e pós-modernidade a partir das reflexões elaboradas por autores como Hall (1997, 2006, 2007), Giddens (1991, 1993, 2002) e Bauman (1998, 2004), que ao longo de vários anos apresentam trabalhos consistentes acerca do tema e que nos permitem compreender essas questões.

O terceiro capítulo concentra-se na escritora Clarice Lispector e seu discurso literário. Nele apresentamos um histórico da vida da autora, salientando sua vida como escritora, desde a primeira obra romanesca até a última, lançada postumamente. A vida de Clarice Lispector percorre boa parte do século XX. Suas origens na Ucrânia, seu início de vida no Brasil, na região Nordeste, os problemas financeiros e familiares, passando pelo seu casamento e conseqüente mudança para a Europa durante a Segunda Guerra Mundial, e finalmente, a volta ao Brasil nos anos de ditadura são aspectos biográficos importantes que não devem ser deixados de lado ao estudarmos sua obra. A vida da autora é tão rica em eventos e por que não, em revezes, que se faz necessário observá-los com alguma atenção para conseguirmos almejar um melhor entendimento de sua temática e de suas obras. Quanto à obra de Lispector, por questões metodológicas, nos concentramos na sua produção romanesca e seus personagens principais.

Para este capítulo, tomamos como referencial teórico os escritos de Ferreira (1999), Gotlib (1995) e Nunes (1995). Estes autores e seus estudos detalhados nos forneceram o suporte necessário para a escrita desta pesquisa.

Finalmente, concluímos nossa dissertação com o quarto capítulo onde apresentamos a análise propriamente dita, intitulada “Identidade e representação na construção da personagem Macabéa”. Neste capítulo, partimos inicialmente da análise do livro de Clarice Lispector e em seguida do filme de Suzana Amaral.

Observamos a apresentação da saga da personagem Macabéa a partir dos subtítulos que a autora nos revela. Em seguida, partimos para uma análise do papel do narrador interposto, Rodrigo S. M., na construção da personagem. Esta obra traz características inéditas na obra clariceana, como a criação de um narrador masculino e a ausência do fluxo de consciência do personagem principal. Rodrigo S. M. tem portanto, dois papéis na trama: o de dar um tom menos piegas à narrativa e o de nos transmitir as sensações de Macabéa. Um outro tópico que compõe a análise do livro é uma descrição da personagem Macabéa. Concluindo o estudo desta obra clariceana, nos debruçamos sobre a identidade e representação do Nordeste e dos nordestinos que Lispector nos apresenta.

Na segunda metade do quarto capítulo, estudamos a tradução de Macabéa para as telas. Partimos da observação da caracterização do personagem. Estudamos sua composição a partir de elementos visuais, uma das características da linguagem cinematográfica. Observamos como figurino, cenografia e interpretação foram usados na composição do personagem. Neste ponto, o uso das cores foi primordial para a construção de efeitos de apagamento e dramaticidade da trama. Em seguida, estudamos algumas seqüências do filme para a construção da personagem. Essas passagens são importantes para entendermos alguns aspectos importantes da identidade da personagem, como o primitivismo, a submissão e a solidão.

A obra de Clarice Lispector, mesmo algumas décadas após sua morte, tem se mostrado uma fonte inesgotável de estudos e descobertas. Mergulhar nesse universo é uma aventura tão fascinante quanto espinhosa. Não pretendemos aqui lançar uma opinião definitiva sobre sua escrita, mas suscitar questionamentos, estabelecer ligações com outros teóricos e encontrar formas de (tentar) entender suas criações tão ricas em impressões e sensações.

1. QUESTÕES ACERCA DA TRADUÇÃO

O objetivo deste capítulo é discutir algumas questões pertinentes acerca do ato tradutório, bem como sua importância em relação à adaptação de obras literárias para o cinema. Além disso, abordaremos o conceito de tradução intersemiótica.

Este capítulo é composto de quatro partes. Na primeira, mostraremos um breve panorama dos estudos de Tradução, suas origens e conceitos iniciais. Na segunda, trataremos da questão da tradução e a utopia da fidelidade. Na terceira, abordaremos o conceito de tradução intersemiótica. Finalmente, na quarta parte, teceremos considerações sobre as relações entre Literatura e Cinema e construção de personagem nestes meios semióticos.

1.1 BREVE PANORAMA DOS ESTUDOS DE TRADUÇÃO

Ao tratarmos dos Estudos de Tradução e sua pertinência para o nosso trabalho, tomaremos como base os escritos de Bassnett (2003), Barbosa (2007) e Rodrigues (1999) acerca do tema.

Se formos buscar as origens da Tradução como atividade prática, teremos que voltar bastante no tempo, pois ela remonta aos tempos dos romanos antigos. Segundo Jacobsen (apud BASSNETT, 2003, p. 25) a tradução foi uma invenção romana. Nesta época já prevaleciam os conceitos de “certo ou errado”, “boa ou ruim”, “fiel ou infiel” acerca do processo tradutório. Quanto ao ato tradutório como um processo de ressignificações não havia qualquer reconhecimento, ou seja, àquela época esse aspecto não era levado em consideração.

Apesar de antiga, esta visão permaneceu durante séculos e só com o surgimento do Pós-estruturalismo e da Pós-modernidade que esses modelos teóricos foram se modificando. Hoje a tradução adquiriu outro status e recebe vários nomes como “reescrita”, “transformação” e até “transcrição” dentre outras denominações deixando clara a evolução do conceito.

Neste processo de reconhecimento e transformação dos estudos de tradução, o seu lugar dentro da Linguística/Literatura também não era definido causando equívocos. Segundo Bassnett (2003) durante muito tempo os Estudos

de Tradução eram considerados como componentes da Literatura Comparada desde os tempos em que o próprio termo Literatura Comparada ainda não tinha uma definição definitiva e satisfatória, ou seja, o início do século XIX. Também data desta época o pensamento de que a tradução baseava-se na idéia da tradução com a do senhor-servo:

A concepção tradicional da tradução, datada do século XIX, que aqui abordaremos mais tarde, baseava-se na relação senhor-servo, reproduzida no processo da tradução – ou o tradutor toma o texto original e o ‘melhora’ e ‘civiliza’ ou o tradutor se aproxima do texto original com humildade e lhe presta homenagem. (BASSNETT, 2003, p. XXI).

É importante ressaltar que os Estudos de Tradução e suas definições têm sofrido constantes modificações ao longo do tempo assim como seu papel na sociedade. Além disso, os Estudos de Tradução também se dividem em várias ramificações, seguindo critérios ideológicos e lingüísticos. Porém, apesar dessas diferentes abordagens, há um traço comum à maioria delas:

a ênfase nos aspectos culturais da tradução e nos contextos em que a tradução ocorre. Considerada como uma subdivisão da lingüística, a tradução é hoje entendida como uma área de investigação interdisciplinar e o elo indissolúvel entre língua e cultura tornou-se o ponto de focagem do interesse acadêmico.(BASSNETT, 2003, p.4)

E a autora ainda acrescenta:

À medida que alargamos os conhecimentos sobre o que a tradução significa em diferentes culturas, as nossas atitudes em relação à prática da tradução também mudam e com elas a nossa percepção do papel desempenhado pela tradução na história literária. (2003, p. XXV)

Nos anos 80, os Estudos de Tradução alcançaram enfim uma consolidação enquanto disciplina, uma vez que, como já informamos, nos anos setenta a disciplina era considerada como uma área de pesquisa irrelevante. A partir desta época (anos 80) aumentou o interesse pela disciplina e sua prática. Podemos citar como estudos importantes desta época como a teoria do escopo de Reiss e

Vermeer e os trabalhos de Toury, entre outros. Nos anos 90, ela adquiriu o status de disciplina de direito próprio e alcançou a globalização.

Considerada no passado como uma actividade marginal, a tradução começou a ser olhada como um acto fundamental do intercâmbio humano e nunca o interesse por ela suscitado foi maior do que hoje em dia, em que o estudo da tradução acompanha o aumento da sua prática em todo o mundo. (BASSNETT, 2003, p.1)

É na fragmentação do mundo que a Tradução encontra sua oportunidade de crescimento. Porém, apesar das diversas abordagens e métodos nos estudos da Tradução, um ponto é comum a todos eles: a questão dos aspectos culturais e o contexto no qual a mesma está inserida. Se antes como já afirmamos, a disciplina era considerada como uma ramificação da Literatura Comparada, hoje os Estudos de Tradução ampliaram seus horizontes e por conseqüência, suas áreas de atuação. De um modo geral, segundo Bassnett (2003), podemos dividi-los em quatro ramificações:

- 1) História da tradução: parte integrante da história literária, tem o papel de investigar as teorias da tradução em diversos momentos históricos, o papel e a função das traduções em certos períodos e estuda a evolução metodológica da tradução;
- 2) Tradução na cultura da língua de chegada: estuda textos e autores individuais e pesquisa a influência de um texto, autor ou gênero e a recepção das normas do texto na língua de chegada;
- 3) Tradução e Linguística: estuda a comparação da configuração dos elementos lingüísticos nos níveis fonêmico, lexical, sintagmático e sintático. Aqui também inserem-se as questões de equivalência, a intraduzibilidade e a tradução de textos não-literários;
- 4) Tradução e Poética: engloba toda a área de tradução literária, teoria e prática. Os estudos podem ser de caráter geral ou específico de um gênero literário.

Outro aspecto importante a ser discutido é o papel da tradução na sociedade. Pois neste mundo cada vez mais fragmentado, ela tem a função de melhorar a compreensão do mundo, diminuir as distâncias entre as línguas e seus falantes. Bassnett corrobora com este pensamento quando afirma:

Hoje no século XXI, as fronteiras políticas, geográficas e culturais são vistas como mais fluidas e menos confinantes do que alguma vez o foram na história recente, e é cada vez maior a mobilidade dos povos através dessas fronteiras. Num mundo assim, o papel do tradutor reveste-se também de maior importância, razão pela qual a tradução é tão avidamente debatida e procurada. (BASSNETT, 2003, p. 17)

É importante observar que esses aspectos transformadores citados por Bassnett serão estudados com mais profundidade no próximo capítulo. Questões como modernidade, pós-modernidade e fragmentação do sujeito são temas que merecem um maior aprofundamento serão discutidos mais detalhadamente nas páginas seguintes.

1.2 TEORIAS DA TRADUÇÃO E A UTOPIA DA FIDELIDADE

Vários são os teóricos que desenvolveram diversos estudos tendo como tema o processo tradutório, trazendo várias contribuições e polêmicas em torno do assunto. Podemos citar Nida, Even-Zohar, Lefevere, Toury, Catford, entre outros.

Catford (apud BARBOSA, 2007, p. 26) acredita que tradução é *“substituição de material textual em uma língua (língua original) por material textual equivalente em outra língua (língua da tradução)”*. Porém, vale ressaltar que a definição de equivalência ainda não encontrou uma definição unânime entre os teóricos.

Nida (apud BARBOSA, 2007, p. 32-34) escreve sobre teoria e prática da tradução, sua fonte de subsídios teóricos é a gramática gerativa-transformacional. Nida acredita que a língua possui um mecanismo dinâmico capaz de gerar uma infinidade de enunciados dos mais variados tipos. Ele defende o modelo operacional da tradução. E a divide em três etapas, a saber: 1) redução do texto original a seus núcleos mais simples e semanticamente mais evidentes. 2) transferência do significado da língua original para a língua da tradução em um nível estruturalmente simples e 3) geração de uma expressão estilística e semanticamente equivalente na língua de tradução.

Even-Zohar (apud RODRIGUES, 1999, p.132) criou a teoria dos polissistemas, segundo ela, as normas sociais da cultura de chegada é que determinam os pressupostos estéticos do tradutor, o que interferirá nas suas escolhas durante o ato tradutório.

Lefevere (2007) defende em seus estudos a tradução como reescritura. Importante salientar que é esta abordagem que usaremos no nosso trabalho.

Como já comentamos anteriormente, o ato de atribuir valores às traduções, classificando-as como fiéis ou infiéis, boa ou ruim é tão antigo quanto o próprio ato tradutório que remonta aos tempos da Roma antiga. Neste caso, o ato tradutório não é visto como um processo e o trabalho do tradutor não é valorizado, pois segundo esta perspectiva, ele é tratado com um ato mecânico.

Muito tempo passou desde os primórdios do ato de traduzir, porém alguns conceitos sobrevivem. Com o aprofundamento dos estudos da tradução alguns destes conceitos foram revistos e reformulados e hoje a tradução é aceita como um processo de transformação e o tradutor é considerado como um co-autor.

Durante muito tempo foi o conceito de equivalência que norteou os processos tradutórios. Conceito este, perseguido e idealizado mostrou-se impossível na maioria dos casos. Outro aspecto a ser observado é que embora muitas vezes buscado e sendo termômetro do que poderia ser considerado com uma tradução “certa”, nunca houve consenso acerca de uma definição do conceito de equivalência. E na tentativa de solucionar este impasse, o conceito acabou por fragmentar-se em várias noções. Para Rodrigues (1999, p.27):

Entretanto, o emprego do conceito freqüentemente revela o desejo dos autores de sistematizar e controlar o processo que concebem como o de tentar igualar a tradução e o texto de partida. A etimologia do termo lexical “equivalência” deixa perceber um movimento para atingir a igualdade, mesmo lidando com outra língua.

A importância dada ao conceito de equivalência fazia com que o processo tradutório se resumisse a uma comparação entre o original e a tradução (como continua a ser feito pelo público quando se trata de literatura e cinema). Eventuais “perdas” e “traições” eram atentamente observadas.

Segundo o *Dicionário etimológico da língua portuguesa*, o verbo ‘equivaler’ tem origem no latim “aequivalere” que significa: “igualar, valer tanto como”, tendo

origens do francês “équivalent”. (Machado apud RODRIGUES, 1999). Quanto ao processo tradutório este termo, apesar de constante, não possui uma definição consensual.

Neste sentido, trazendo estes significados para o contexto dos estudos da tradução, percebemos que o termo “equivalente” evoca igualdade, a atribuição de um mesmo nível ou valor.

Ainda que a noção de fidelidade ao original como obra única, sagrada e inalterável continue a perturbar os tradutores atuais, cada vez mais as traduções vem sendo tomadas não como produtos emanados do original, mas como frutos de leituras diversas, que passam a ser vistas como signos icônicos umas das outras. Nesse aspecto, a tradução é considerada uma atividade semiótica, e, portanto, digna de uma maior liberdade e criatividade. (RIBEIRO, 2007, p.20)

Nida (apud BASSNETT, 2003, p.55) classifica dois tipos de equivalência: formal e dinâmica. Para ele, a equivalência formal concentra sua atenção na mensagem em si, considerando forma e conteúdo. Já equivalência dinâmica considera o efeito equivalente, ou seja, mensagem e efeito deveriam ter a mesma relação tanto na língua original quanto na língua de chegada.

Arrojo (2007) esclarece que ao desejar que uma tradução mantenha a transferência de significados estáveis nos depararíamos com uma tradução teórica (como ocorre hoje com as traduções eletrônicas) e inverossímil. Ela defende o pensamento de Derrida quando ele define a tradução como: *“uma transformação: uma transformação de uma língua em outra, de um texto em outro”*. (apud ARROJO, 2007, p. 42). Ou seja, se pensarmos a tradução como um processo de recriação ou transformação, como postula Derrida e outros autores que veremos a seguir, o conceito de fidelidade deve ser descartado no presente estudo.

Autores como Lefevere (2007) e Bassnett (2003), cujos conceitos norteiam este trabalho, não defendem o conceito de equivalência. As idéias defendidas pelos autores estão inseridas nos princípios dos Estudos de Tradução. Estes autores *“consideram que o futuro dos estudos da tradução está na análise de imagens, tanto a de uma determinada literatura quanto aos trabalhos que a constituem, no estudo da reescritura”*. (RODRIGUES, 1999, p. 109). Outro teórico, Venuti também defende a criatividade do tradutor e sua presença visível na

tradução. Para ele quanto mais fluente (transparente) for a tradução, mais invisível será o tradutor e, mais visível será o autor do texto fonte ou o significado desse texto.

Lefevere (2007) define a tradução como uma reescritura. Ele analisa as traduções literárias em diferentes épocas e culturas e defende que a tradução pode assumir um duplo papel, podendo ser inovadora e subversiva ao introduzir novos conceitos, novos gêneros, novos mecanismos e a história da tradução também pode promover a inovação literária, como também pode exercer um poder repressor e conservador ao manipular as obras para que sirvam a uma poética e uma ideologia estabelecidas. Para Lefevere, a tradução ao ser considerada como uma reescritura, subverte a importância do texto original em favor da cultura de chegada e percebe essa mesma reescritura como fenômeno de cultura e processo. Desse modo, o teórico advoga em favor da idéia de que o texto traduzido deve estar de acordo com a cultura-alvo, não sendo seu papel avaliar a tradução, mas dos leitores/espectadores. O referido autor argumenta que ao se traduzir uma obra, o tradutor deve sobretudo levar em consideração o contexto de chegada (incluindo público, local e época):

A Tradução é, certamente, uma reescritura de um texto original. Toda reescritura, qualquer que seja sua intenção, reflete uma certa ideologia e uma poética e como tal, manipula a literatura para que ela funcione dentro de uma sociedade determinada e de uma forma determinada. Reescritura é manipulação, realizada a serviço do poder, e em seu aspecto positivo pode ajudar no desenvolvimento de uma literatura e de uma sociedade. Reescrituras podem introduzir novos conceitos, novos gêneros, novos artifícios e a história da tradução é também da inovação literária, do poder formador de uma cultura sobre a outra. Mas a reescritura pode reprimir a inovação, distorcer e conter, e, em uma era de crescente manipulação de todos os tipos, o estudo dos processos de manipulação da literatura, exemplificado pela tradução, poderá nos ajudar a nos tornarmos mais atentos ao mundo em que vivemos. (LEFEVERE, 2007, p.12).

Esta visão de Lefevere nos parece uma visão mais atualizada, pois ela compreende a evolução das línguas e do mundo. Assim, para ele, os tradutores têm uma importância em igual proporção à dos escritores, pois é a partir da tradução que a obra consegue um maior alcance, além de garantir sua sobrevivência. Segundo ele, na cultura globalizada: *“o leitor não-profissional mais frequentemente deixa de ler a literatura tal qual como ela foi escrita pelos seus*

autores, mas a lê reescrita por seus reescritores. Sempre foi assim, mas isso nunca pareceu tão óbvio quanto hoje". (LEFEVERE, 2007, p. 18). Aqui, é muito importante esclarecer que nem Lefevere, nem nós, acreditamos que as reescrituras devam substituir o material original, mas que elas têm o poder de permitir o acesso mais amplo às obras clássicas através de traduções, versões adaptadas para o público infanto-juvenil, adaptações para o cinema, etc.

Bassnett, por fazer parte da mesma linha de pesquisa de Lefevere, também acredita que a globalização modificou a relação das pessoas com as línguas e, por conseqüência, a forma de lidar com textos escritos originalmente em outras línguas:

Hoje em dia a mobilidade dos povos em todo o mundo reflete o próprio processo de tradução, pois a tradução não é somente a transferência de textos de uma língua para outra – ela é hoje corretamente vista como um processo de negociação entre textos e entre culturas, um processo em que ocorrem todos os tipos de transações mediadas pela figura do tradutor. Significativamente, Homi Bhabha usa o termo "tradução" não para descrever uma transação entre textos e línguas, mas no sentido etimológico de transportar algo de um lugar para outro. (BASSNETT, 2003, p. 9)

Esta nova configuração mundial, permeada de identidades fluidas e de pessoas que, por diversas razões, se dispersaram pelo mundo permite um intercâmbio maior de informação e o alcance de determinadas obras torna-se mais abrangente. A internet também veio corroborar para a divulgação dessas obras, tornando-se veículo indispensável de busca e difusão tanto de clássicos, quanto de obras mais recentes.

Hoje, no século XXI, as fronteiras políticas, geográficas e culturais são vistas como mais fluidas e menos confinantes do que alguma vez o foram na história recente, e é cada vez maior a mobilidade dos povos através dessas fronteiras. Num mundo assim, o papel do tradutor reveste-se também da maior importância, razão pela qual a tradução é tão avidamente debatida e tão procurada. (BASSNETT, 2003, p. 17)

Nesse aspecto, tradutores do mundo inteiro procuram caminhar em compasso com essa nova realidade. Estes reescritores buscam atualizar conceitos dos Estudos da Tradução, tornando-os mais adequados à nova

conjuntura. Com isto, a Tradução adquire uma maior importância e os profissionais, maior reconhecimento:

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

Observamos que com o advento de novas mídias, os Estudos de Tradução alcançarão uma maior projeção, pois como já dissemos, o processo de globalização exige e permite uma maior interação entre as culturas e a tradução é um dos canais que possibilitam esse fluxo de informação entre os indivíduos.

1.3 TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA

Dentre as várias teorias acerca do processo tradutório, optamos pelo conceito de tradução intersemiótica como uma das bases teóricas deste estudo. Para que a compreensão deste trabalho fique mais clara, se faz necessário definir que tipo de tradução é esta e em que contexto ela pode ser empregada. Para isto, nos serviremos dos escritos de Jakobson (1995), Peirce (2000), Pierce (apud SANTAELLA, 2008) e Santaella (2002).

Segundo Jakobson (1995), podemos classificar os tipos de tradução em três categorias:

1. tradução intralingüística ou reformulação é uma interpretação de signos verbais mediante outros signos do mesmo idioma.
2. tradução interlingüística ou tradução propriamente dita é uma interpretação de signos verbais mediante outro idioma.
3. tradução intersemiótica ou transmutação é uma interpretação de signos verbais mediante signos de sistemas de signos não verbais.

Partindo desses conceitos, podemos considerar as adaptações literárias para o cinema como sendo uma tradução intersemiótica, daí o fato de considerarmos tradução e adaptação como termos sinônimos.

A iniciativa de levar para o cinema textos literários é antiga, uma vez que desde os primórdios da história do cinema, isto tem sido um fato recorrente. A literatura ao fornecer material narrativo para a criação de filmes reforça a idéia do cinema como um gênero recriador. Este fato caracteriza a tradução intersemiótica.

Neste processo de adaptação, cabe ao diretor e roteirista, fazer escolhas que nem sempre coincidem com a do texto original, valorizando determinados aspectos em detrimento de outros. Conforme afirma Plaza:

A operação tradutora como trânsito criativo de linguagens nada tem a ver com a fidelidade, pois ela cria sua própria verdade e uma relação fortemente tramada entre seus diversos momentos, ou seja, entre passado-presente-futuro, lugar-tempo onde se processa o movimento de transformação de estruturas e eventos. (PLAZA, 2003, p.01)

As trocas feitas pelo cinema e a literatura devem ser observadas a partir das relações entre as linguagens envolvidas, suas características próprias e como os significados são construídos nos trabalhos analisados.

Com o avanço das novas tecnologias, cada vez mais surgem novos meios de expressão artísticas que criam novas linguagens e o intercâmbio cada vez mais freqüente dá origem às hibridizações entre os meios.

A semiótica apresenta-se então como uma forma de suprir o referencial teórico que investigue e explique satisfatoriamente essas relações, afinal, através dela podemos investigar obras literárias, pinturas, publicidade e qualquer outro tipo de linguagem.

O surgimento da semiótica remonta aos primórdios do pensamento filosófico com Platão e Aristóteles. A semiótica moderna, porém, é dividida em várias correntes, sendo duas consideradas principais: a greimasiana (russa), também conhecida como a semiótica da cultura e a semiótica peirceana, estão última escolhida para nortear este trabalho.

A semiótica peirceana não se atém a um campo específico do conhecimento e busca abranger um campo geral e abstrato. Segundo o

matemático e filósofo americano Charles Sanders Peirce, a semiótica nos oferece definições e classificações para o estudo de todos os tipos de linguagem e suas derivações. Segundo ele, ela divide-se em três ramos: 1) a gramática especulativa (que estuda os mais variados tipos de signos), 2) a lógica crítica (que baseia-se nos diversos tipos de signos ou modo de pensamento, estuda os tipos de interferência, lógica ou argumentos: a abdução, indução e dedução) e 3) a retórica especulativa ou metodêutica (cujo papel é analisar os métodos a que cada tipo de raciocínio origina). Como fica claro, a semiótica peirceana vai muito além do estudo da teoria dos signos, porém esta é parte mais conhecida de sua obra.

Para Santaella (2002), a realidade atual exige cada vez mais um conhecimento maior do mundo dos signos, pois este encontra-se em ininterrupta evolução. E é na gramática especulativa de Peirce onde encontraremos subsídios teóricos para um melhor entendimento desta realidade.

Além de nos fornecer definições rigorosas do signo e do modo como os signos agem, a gramática especulativa contém um grande inventário de tipos de signos e de misturas sígnicas, nas inumeráveis gradações entre o verbal e o não-verbal até o limite do quase signo. Desse manancial conceitual, podemos extrair estratégias metodológicas para a leitura e análise de processos empíricos de signos: música, imagens, arquitetura, rádio, publicidade, literatura, sonhos, filmes, vídeos, hipermídia, etc. (SANTAELLA, 2002, p. XV)

Para este trabalho, nos concentraremos no primeiro ramo da semiótica: a gramática especulativa. Ela oferece uma teoria geral para a análise de todos os tipos possíveis de signos, inclusive suas propriedades, seus modos de significação, de denotação, informação e interpretação.

Peirce (apud SANTAELLA, 2005, p. 39) define signo como:

Qualquer coisa de qualquer espécie, podendo estar no universo físico ou no mundo dos pensamentos, que- corporificando uma idéia de qualquer espécie (o que nos permite usar este termo para incluir propósitos e sentimentos) ou estando conectada com algum objeto existente ou ainda se referindo a eventos futuros através de uma regra geral – leva alguma outra coisa, chamada signo interpretante, a ser determinada por uma relação correspondente com a mesma idéia, coisa existente ou lei.

Segundo Peirce, o signo tem uma natureza triádica e pode ser analisado:

- em si mesmo, através de suas propriedades internas (seu poder de significação);
- em relação àquilo que indica, se refere ou representa;
- nos variados efeitos que poderá produzir nos seus receptores, quer dizer, nos tipos de interpretação que ele eventualmente poderá despertar nos seus usuários.

Quanto à relação dos signos com os objetos, Peirce (apud SANTAELLA, 2002, p. 17) os classificou em ícones, índice e símbolos:

- Ícone: é um signo que se organiza por similaridade, por analogia, são figuras (como uma foto, um desenho), ele sugere ou evoca algo cuja qualidade que ele exibe se assemelha a outra qualidade (exemplo: a cor verde que evoca esperança);

- Índice: está ligado a existência concreta. Ele indica um objeto existente e todos os índices envolvem ícones. Mantém uma relação direta com o objeto com à qual refere (exemplo: pegadas de pés na areia)

- Símbolo: se organiza por contigüidade (as palavras, faladas ou escritas), e operam de modo condicional (exemplo: o hino nacional brasileiro representa o Brasil).

Para Plaza (2003), na tradução intersemiótica, os signos escolhidos podem originar novos objetos, sentidos e estruturas que muitas vezes se distanciam do original. Portanto, esta possível distância do original e a criação de novas realidades é bem própria da tradução intersemiótica.

Os signos empregados têm tendência a formar novos objetos imediatos, novos sentidos e novas estruturas, que pela sua própria característica diferenciada, tendem a se desvincular do original. A eleição de um sistemas de signos, portanto, induz a uma linguagem a tomar caminhos e encaminhamentos inerentes à sua estrutura. (PLAZA, 2003, p.30)

Baseados nos teóricos acima citados, além de trabalhos realizados na área, como por exemplo: Alves (2004), Diniz (1998) e Santana (2005); e que abordam questões dos estudos descritivos, da teoria semiótica peirciana e da tradução intersemiótica de Plaza, prosseguiremos nossa pesquisa com o objetivo de mostrar como a tradução intersemiótica é realizada no meio cinematográfico e

como os tradutores (diretor, roteirista e sua equipe) desenvolvem seu trabalho no celulóide.

1.4 TECENDO RESSIGNIFICAÇÕES: CONSIDERAÇÕES SOBRE AS RELAÇÕES ENTRE LITERATURA E CINEMA

Como já explicitamos anteriormente, a Literatura tem servido como fonte criativa para o Cinema. O diálogo entre estas duas artes tem sido constante e a indústria cinematográfica tem recorrido à literatura desde o seu surgimento e assim permanece até os dias de hoje. A literatura, por seu turno, continua sendo fonte profícua para a criação de filmes de vários estilos. Há casos de livros que são escritos para serem adaptados para o cinema. Um exemplo é o livro *O invasor* (2001) de Marçal Aquino, que teve seus direitos cedidos para o cinema antes mesmo de sua publicação.

Segundo Aumont et al (2002, p.89), nos primórdios, o cinema não poderia ser considerado como narrativo e seu objetivo seria apenas servir como forma de registro. No entanto, com o passar dos anos, o cinema foi em busca de sua legitimação enquanto arte. Para isto buscou formas mais elaboradas de expressão e recorreu então à literatura e ao teatro, artes estas consolidadas há bastante tempo. Fica claro, portanto, afirmar que o cinema, ao longo de sua história vem se servindo da literatura não apenas a partir de suas obras, mas também de seus procedimentos narrativos.

O desenvolvimento de novas tecnologias, permitindo o uso de efeitos especiais cada vez mais avançados propicia um maior intercâmbio entre literatura e cinema. Um exemplo disto é o filme *O curioso caso de Benjamin Button* em 2008, cujo roteiro foi adaptado da obra de F. Scott Fitzgerald. O filme conta a história de um homem que nasce velho e morre criança. A história percorre a vida do personagem dos 80 aos 8 anos em ordem decrescente.

Neste roteiro de realismo-fantástico o uso desses efeitos é essencial para a sua adaptação para as telas. Sem estes recursos, dificilmente seria possível a realização do filme.

Porém, ao decidir por filmar uma obra literária ao invés de optar por um roteiro original, o diretor lida com recursos e limitações diferentes das enfrentadas pelo escritor. Segundo Stam:

O cineasta não é um artista desimpedido; encontra-se inserido em uma rede de contingências materiais, cercado pelo aparato babélico de técnicos, câmeras e luzes do happening que normalmente é uma filmagem. Se o poeta pode escrever seus poemas em guardanapos na prisão, o cineasta precisa de dinheiro, câmera e película. O autorismo foi ainda acusado de menosprezar a natureza coletiva da produção cinematográfica. Até mesmo um longa-metragem de baixo orçamento pode envolver uma equipe considerável trabalhando por um período prolongado. Um gênero como o musical exige uma intensa participação criativa de compositores, músicos, coreógrafos e decoradores no set. Salman Rushdie afirma, por exemplo, que nenhum escritor individual pode se apresentar como o verdadeiro autor do filme *O mágico de Oz*. (STAM, 2006, p. 109-110)

Muitas vezes o filme de roteiro adaptado é criticado e até mesmo rejeitado por não seguir fielmente o texto original. Para nós, estudiosos da tradução intersemiótica, o conceito de fidelidade não é levado em consideração. Corroborando com este ponto de vista, afirma Pellegrini (2003, p.16): *“A imagem tem, portanto, seus próprios códigos de interação com o espectador, diversos daqueles que a palavra escrita estabelece com o leitor”*.

Auerbach (apud FURTADO, 2003), ao fazer um paralelo entre literatura e cinema observa os modos de representação na literatura e no cinema, ao mesmo tempo em que enumera vários recursos cinematográficos que possivelmente tiveram suas origens na literatura, a saber:

De Homero o cinema aprendeu o flash-back e a idéia de que cronologia é vício. De Petrónio, o poder dramático da prosódia e a subjetividade do discurso. De Dante, a vertigem dos acontecimentos, a rapidez para mudar de assunto. De Boccaccio, a idéia da fábula como entretenimento. De Rabelais, os delírios visuais e certeza de que a arte é tudo que a natureza não é. De Montaigne, o esforço para registrar a condição humana. De Shakespeare, Cervantes (e também de Giotto) a corporalidade do personagem e o poder da tragédia. Da comédia de Molière o cinema aprende que a história é uma máquina. Voltaire ensinou a decupagem, a técnica do holofote e o humor como forma avançada da filosofia. De Goethe o cinema (e também a televisão) aprendem o prazer do sofrimento alheio. De Stendhal e Balzac vem o realismo, a narração off e o autor como personagem. De Flaubert, vem a imagem dramática e o roteiro como tentativa de literatura. Brecht é o pai do cinema-teatro e a idéia de que realismo tem hora.

(<http://www.casacinepoa.com.br/as-conex%C3%B5es/textos-sobre-cinema/adapta%C3%A7%C3%A3o-liter%C3%A1ria-para-cinema-e-televis%C3%A3o>). Acesso em 15\06\2009.

Com o intuito de esclarecer um pouco como se dão as relações entre literatura e cinema, nos basearemos em uma palestra ministrada por Jorge Furtado¹ na 10ª Jornada Nacional de Literatura² (Passo Fundo, 2003), onde o mesmo enumera de forma clara as principais diferenças entre os dois meios semióticos e suas conseqüências no processo de adaptação:

- Na linguagem audiovisual toda informação deve ser visível ou audível.

Palavras como pensa, lembra, esquece, sente, quer ou percebe, presentes em qualquer romance, são proibidas para o roteirista, que só pode escrever o que é visível. A literatura, que a todo momento nos remete ao fluxo de consciência dos personagens, pode utilizar todas essas palavras. Mas não necessariamente precisa utilizar todas essas palavras, o que faz com que alguns textos sejam muito mais facilmente adaptáveis do que outros.

- A narrativa baseia-se no conhecimento prévio que o leitor tem da realidade. Assim, o autor informa aquilo que considera necessário para o entendimento do texto e o leitor imagina\ deduz o resto.

A metamorfose de Kafka começa com a seguinte frase: “Ao despertar após uma noite de sonhos agitados Gregor Samsa encontrou-se em sua própria cama transformado num inseto gigantesco”. Esta frase, talvez a melhor primeira frase da história do romance, disse tudo que é preciso saber para que a história comece. Cada um de nós, leitor, imaginou a sua própria cena, o escritor nos informa apenas aquilo que ele julga ser necessário, o leitor imagina todo o resto. Já os cineastas - e os roteiristas - precisam fazer grande parte do trabalho do leitor. Qual a cor do inseto? É uma cama de madeira ou de metal? Qual a cor das paredes do quarto? Como é a luz do quarto? Há uma janela? A luz entra pela janela? Através da persiana ou através das cortinas? Como é o piso desse quarto? É de madeira ou está coberto por um tapete? A cama tem lençóis? Há outros móveis no quarto? Mesmo que muitas dessas perguntas sejam respondidas na seqüência do livro, o cineasta precisa imediatamente tomar essas decisões, adiadas pelo autor. Lendo, cada leitor cria suas próprias imagens, sem custos de produção e limites de

¹ Jorge Furtado é um cineasta brasileiro. É também escritor e roteirista. Faz parte da Casa de Cinema de Porto Alegre-RS. Seus principais filmes são: *Saneamento básico, o filme*; *Meu tio matou um cara* e *O homem que copiava*.

² Disponível em: <http://www.casacinepoa.com.br/as-conex%C3%B5es/textos-sobre-cinema/adapta%C3%A7%C3%A3o-liter%C3%A1ria-para-cinema-e-televis%C3%A3o>. Acesso em 15\06\2009.

realidade. É natural que se decepcione quando veja as imagens criadas pelo cineasta e diga: "gostei mais do livro".

- A questão do tempo é essencial para a compreensão das divergências entre os dois meios. No cinema, é o autor que decide o tempo de apreensão da obra, na literatura é o leitor que imprime o seu ritmo (podendo reler, retomar a leitura de um capítulo anterior ou antecipar o fim ao ler as últimas páginas).

Furtado (2003) salienta o caráter coletivo do cinema e suas implicações no resultado final. Outro aspecto defendido pelo cineasta é o apelo democrático do cinema, o que ele chama de conhecimento intuitivo, pois para compreender um filme basta a intuição enquanto que para a leitura é preciso que o público seja alfabetizado. Vale acrescentar que o cinema não se ampara somente na literatura, ele serve-se também da música, pintura, teatro e fotografia.

Citando Postman, Furtado acrescenta algumas outras diferenças no processo criativo do cinema e da literatura, bem como a forma em que cada meio é apreendido pelo público.

O texto impresso exige raciocínio. Empregar a palavra escrita significa seguir uma linha de pensamento que exige um poder considerável de classificação, de inferências e argumentação. Uma sociedade baseada sobretudo no texto escrito seria aquela em que a lógica, a ordem e o contexto predominam. Numa sociedade baseada em imagens, por outro lado, lógica e contexto perdem terreno para a gratificação imediata. A revolução da imagem transformou nossa maneira de pensar. Não seria o caso de afirmar, como Godard, que o cinema foi um erro, mas é fundamental reconhecer que ele supre parcialmente nossa necessidade de compartilhar histórias e ocupa um espaço antes preenchido pela literatura. (FURTADO, 2003)

A partir destas observações, fica claro que durante o trabalho de adaptação, cabe ao diretor e roteirista, fazer escolhas que nem sempre coincidem com a do texto original, valorizando determinados aspectos em detrimento de outros.

Portanto, neste processo, observamos que no que diz respeito a construção da personagem, com sua caracterização e conflitos, não passa pela idéia de equivalência ou fidelidade ao original.

Lefevere (2007) defende a idéia de que o texto traduzido deve estar de acordo com a cultura-alvo, não sendo seu papel avaliar a tradução, mas dos leitores/espectadores. Lefevere argumenta que ao se traduzir uma obra, o tradutor deve, sobretudo, levar em consideração o contexto de chegada (incluindo público, local e época):

Dois fatores determinam basicamente a imagem de uma obra literária tal como ela é projetada por uma tradução. Esses dois fatores são, na ordem de importância, a ideologia do tradutor (aceita livremente ou imposta como uma restrição por alguma forma de mecenato) e a poética dominante na literatura recebedora no momento em que a tradução é feita. A ideologia dita a estratégia básica que o tradutor usará e, portanto, também as soluções de problemas relacionados tanto ao “universo do discurso” expresso no original (objetos, preocupações, hábitos pertencentes ao mundo que era familiar ao escritor do original) e à língua em que o próprio original é expresso. (LEFEVERE, 2007, p. 73)

Podemos, portanto, a partir desta afirmação deduzir que ao assistir a um filme, feito a partir de um roteiro adaptado, o espectador tem acesso a uma visão, uma leitura da obra e não a obra propriamente dita, ou seja, uma experiência não substitui a outra.

Santana (2005, p.11) complementa este ponto de vista quando afirma: *“O objetivo neste ponto é mostrar como a forma, o estilo, as escolhas de determinados usos dos recursos fílmicos podem contribuir para a tradução de características do romance que remetem também aos sentimentos e qualidades”*.

Se *a priori*, a obra literária é o resultado de seu autor, o cinema, por outro lado é um trabalho essencialmente coletivo. É, portanto, o resultado das escolhas feitas no decorrer desse processo criativo que é produzida uma obra que não pretende ser fiel ao original. Segundo Plaza:

Esses aspectos são importantes face ao problema que nos ocupa: o da Tradução Intersemiótica. Aqui o tradutor se situa diante de uma história de preferências e diferenças de variados tipos de eleição de determinadas alternativas de suportes, de códigos, de formas e convenções. O processo tradutor intersemiótico sofre a influência não somente dos procedimentos de linguagem, mas também dos suportes e meios empregados, pois que neles estão embutidos tanto a história quanto os seus procedimentos. (PLAZA, 2003, p.10).

Em uma sociedade cada vez mais imagética, a experiência da leitura do texto impresso (que requer maior raciocínio e demanda mais tempo) vai sendo, às

vezes, substituída por outras experiências mais imediatas, daí o interesse por adaptações de obras literárias para o cinema, quadrinhos e televisão. Essas adaptações, por sua vez, também podem servir como incentivadoras para outros tipos de leitura. O cinema, com o seu alcance, possibilita que nossos clássicos, através da iniciativa de diretores e suas equipes, cheguem até o grande público, proporcionando uma maior difusão de autores consagrados e sua obras.

Assim, em se tratando da construção de personagens das obras, parece-nos possível fazer uma analogia entre a construção do mesmo na obra literária e no cinema.

É especificamente isso o que procuraremos analisar neste trabalho. Nossa intenção é discutir as diferenças e particularidades entre os dois sistemas semióticos: o livro e o filme *A hora da estrela*. Nas duas obras analisadas nos concentraremos principalmente na construção da personagem principal Macabéa.

Para Vanoye (2006), ao analisar um filme ou parte dele, deve-se decompô-lo em seus aspectos constitutivos, ou seja. “*despedaçar, descosturar, desunir, extrair, separar, destacar e denominar materiais que não se percebem isoladamente*”. Deve-se atentar aos aspectos que à primeira vista podem passar despercebidos, uma vez que a obra é vista em sua totalidade. Em seguida, começa o processo de desconstrução do filme para a obtenção de um conjunto de elementos distintos do próprio filme. É através deste procedimento que o analista adquire um certo distanciamento do filme e o processo de análise torna-se mais consciente.

1.4.1 A CONSTRUÇÃO DA PERSONAGEM

Foi Aristóteles (2000) uns dos primeiros a teorizar sobre a construção da personagem e sua relevância dentro da obra literária. Ele observou que a personagem não era a pessoa humana em si, mas um reflexo dela e que a personagem como construção, teria que obedecer às leis do texto.

Apesar de muitas vezes parecer real, o personagem orbita no universo ficcional. Ele se revela através de suas falas e de suas ações, podendo nos trazer informações também sobre outros personagens além de si mesmo.

O personagem é um dos componentes do texto literário e que freqüentemente é quem conduz o enredo. Para Brait:

Se quisermos saber alguma coisa a respeito de personagens, teremos de encarar frente a frente a construção do texto, a maneira que o autor encontrou para dar forma às suas criaturas, e aí pinçar a independência, a autonomia e a “vida” desses seres de ficção”. (2004, p. 11)

Tomando como base esta afirmação, podemos inferir que a construção do personagem está intimamente ligada à questão do autor, que impõe seu estilo. Um dos exemplos do domínio desta técnica vem do escritor francês Honoré de Balzac, que em sua *Comédia Humana*, obra composta por mais de oitenta romances, soube criar uma galeria de personagens extremamente variada, mas sempre com uma função relevante no enredo. Cada personagem era construído de forma detalhada e cuja participação poderia não se limitar a apenas um romance e eventualmente ocorreria em obras posteriores.

A construção de personagem obedece a determinadas leis, cujas pistas só o texto pode fornecer. Se nos dispusermos a verificar o processo de construção de personagens de um determinado texto e, posteriormente, por comparação, chegarmos às linhas mestras do autor, ou num conjunto de obras de vários autores, temos que ter em mente que essa apreensão é ditada pelos instrumentos fornecidos pela análise, pela perspectiva crítica e pelas teorias utilizadas pelo analista. (BRAIT, 2004, p.68)

Será justamente a partir de uma leitura atenta do(s) texto(s) de Clarice Lispector, levando em consideração os aspectos aqui apresentados que procuraremos analisar a construção da personagem Macabéa, do romance *A hora da estrela*.

1.4.2 A CONSTRUÇÃO DA PERSONAGEM NA LITERATURA

Segundo Pellegrini (apud BRAIT, 2004, p. 74), a personagem literária não existe fora das palavras. Ela é construída através de sua descrição física e de suas ações. Assim como é na apresentação de suas falas que sua identidade nos é apresentada. Ela é composta de ações e signos.

Personagem é a representação ficcional da realidade, de pessoas reais. A personagem é ao mesmo tempo um ser físico, psicológico e social e que se

constitui através de suas ações. Essas ações são movidas pela busca de um objetivo, que muitas vezes, encontra obstáculos para sua realização. É isso que caracteriza o conflito, outro componente essencial para a trama, pois sem conflito, não há ação. É este elemento que fornece a força dramática à personagem e que é desenvolvido nos relacionamentos com as outras personagens.

A estrutura dramática é um conjunto de elementos que formam um enredo, e é através do personagem que essa seqüência temporal de ações vai se desenvolvendo. Para Aristóteles (2000) toda história se divide em três atos: antes, durante e depois do ponto de partida. O ponto de partida seria uma situação qualquer em que muda algo na vida do personagem dando início à narrativa (seja ela uma perda ou um ganho). Ou seja, não existe história sem conflito. O antes, era a vida que ele tinha, o durante, o desenrolar do processo ocorrido e o depois, a nova vida após a resolução do ato. Ainda segundo pensador grego, o personagem tem que ser bom, convincente, semelhante, coerente e necessário. Bom, neste caso significa ser bem construído.

Segundo E. Souriou e W. Prop (apud BRAIT, 2004) o personagem enquanto agente da ação pode ser dividido em seis categorias, a saber:

- condutor da ação: é ele quem dá o primeiro impulso à ação, ele traz consigo a força temática;
- oponente: é o personagem que dá sentido ao conflito, representa a força opositora ao protagonista;
- objeto desejado: ele é o objeto do desejo e da carência, ele é o objetivo a ser atingido pelo(s) protagonista(s);
- destinatário: é o personagem que se beneficia da ação, o que consegue atingir o objetivo desejado e que não é necessariamente o condutor da ação;
- adjuvante: é um personagem secundário, que pode ajudar ou impulsionar a ação e o personagem principal;
- árbitro, juiz: é o personagem que intervém em uma ação de conflito com o objetivo de resolvê-la.

É através da interação destes personagens que o enredo cria vida, com suas intrigas, competições, traições e encontros.

Pretendemos em nosso trabalho analisar a construção da personagem, focalizando, sobretudo, Macabéa e também alguns personagens secundários da trama. É através do entrecruzamento das relações estabelecidas pela protagonista com os demais personagens que poderemos analisar sua construção e encontrar pistas sobre o conflito nesta obra.

1.4.3 A CONSTRUÇÃO DA PERSONAGEM NO CINEMA

Diante da sacralização do texto literário, há quem considere o personagem fílmico como uma criação pertencente a uma categoria inferior. Nós estudiosos da Tradução intersemiótica e que não trabalhamos com o conceito de fidelidade e tampouco com a hierarquização da arte, não entramos neste debate com o propósito de tomar partido de uma ou de outra categoria. Nosso trabalho consiste em fazer uma análise da construção do personagem nos dois meios semióticos, observando as particularidades que cada um apresenta dentro do seu universo de criação.

Um dos primeiros aspectos a ser observados é que se na literatura, o personagem é fruto da criatividade e do talento do escritor que o criou através de sua experiência pessoal, de seu instinto de observação aguçado e da influência de outros meios, no cinema ele é o resultado de um trabalho em equipe.

A questão da especificidade cinematográfica pode ser abordada: a) *tecnologicamente*, em termos do dispositivo necessário à sua produção; b) *linguisticamente*, em termos dos “materiais de expressão do cinema”; c) *historicamente*, em termos de suas origens (por exemplo dos daguerreotipos, dioramas e cinetoscópios); d) *institucionalmente*, em termos de seus processos de produção (coletivos em lugar de individuais, industriais em lugar de artesanais); e e) em termos de seus *processos de recepção* (leitor individual versus recepção gregária na sala de cinema). Enquanto os poetas e romancistas (geralmente) trabalham solitariamente, os cineastas (geralmente) trabalham em conjunto com fotógrafos, diretores de arte, atores, técnicos etc. Enquanto os romances possuem personagens, os filmes possuem personagens e intérpretes, algo bastante distinto. (STAM, 2006, p. 27)

Partindo dessas afirmações de Stam, é possível inferir que a construção do personagem fílmico se dá através do trabalho;

- do roteirista que cria o personagem no papel, que lhe dá voz;

- do figurinista que mediante as instruções do diretor seleciona um figurino de acordo com o caráter da personagem, suas condições financeiras e, sobretudo, da época retratada na obra;
- do ator\atriz que interpreta o papel dando a ele vida, movimento e principalmente, um rosto (muitas vezes diferente daquele imaginado pelo público quando se trata de uma adaptação);
- do diretor que orchestra o trabalho de toda a equipe, enfatizando determinados aspectos do personagem e pormenorizando outros.

Apesar de estes serem os “ingredientes” para a construção de um personagem no cinema, dependendo do diretor e do roteiro, o personagem pode ser apresentado ao público de uma maneira completamente diferente como observa Gomes (CANDIDO et al, 2007, p.110) ao analisar a personagem Rebecca do filme homônimo de Hitchcock:

Há personagens cinematográficas feitas exclusivamente de palavras, à primeira vista pelo menos. O exemplo que logo ocorre é evidentemente a versão cinematográfica de Rebeca. Quando a fita começa, Rebeca já morreu e, como não há nenhuma visualização de fatos ocorridos anteriormente, só ficamos conhecendo-a graças aos diálogos das personagens que temos diante dos olhos. Mas seria absurdo pretender que se deve ao exclusivo poder da palavra a extraordinária presença da personagem. A dimensão adquirida pelas palavras trocadas entre as personagens presentes acerca da ausente fica sempre condicionada ao contexto visual onde se inserem. Ficamos conhecendo, tal qual, o ambiente da casa onde Rebeca viveu, pelo menos um vestido seu, e sobretudo contemplamos o tom particular que adquire não só a voz, mas a fisionomia das pessoas, cada vez que a ela se referem.

Fica evidente, portanto, que o personagem cinematográfico pode ser apresentado de diversas maneiras, além de sua própria apresentação, ele pode se conhecido através de sua própria voz e ou da voz do outro. Outro exemplo interessante é o filme francês *À la folie...pas du tout* (*Bem-me-quer mal-me-quer* em português) de Laetitia Colombani, 2002. Trata-se de um filme de 90 minutos dividido igualmente em duas partes. Na primeira metade, conhecemos Angélique, uma jovem estudante de artes plásticas que apaixona-se por um médico alguns anos mais velho, casado, cuja esposa espera o primeiro filho de ambos. Nestes primeiros 45 minutos, tudo o que sabemos dá-se através da visão (e versão) de

Angélique. Vemos uma jovem apaixonada, dedicada, carinhosa que é destrutada pelo amante que a procura para logo em seguida ignorá-la. Todos os personagens do núcleo da estudante e nós espectadores somos levados a acreditar na versão (vitimizada) de Angélique e por conseqüência, somos motivados a reprovar o comportamento do médico. Já na segunda metade do filme, a diretora Colombani nos apresenta a mesma história, desta vez contada pelo médico e seu núcleo. Assim, podemos perceber que a personagem Angélique é uma jovem com graves problemas psicológicos que a partir de um pequeno gesto sem nenhuma intenção por parte do médico, desenvolve uma paixão patológica, denominada erotomania que a leva a cometer desde pequenos delitos até assassinatos.

Field (2001) é um dos teóricos de cinema cujo livro *Manual do roteiro*, nos oferece instruções para a construção do personagem cinematográfico. Ele acredita que ao criarmos um personagem para o cinema devemos atentar para vários planos, a saber: pessoal, profissional e privado. Isso irá nos permitir conhecê-lo melhor, pois só assim teremos controle do que ele faz e por quê. Devemos também dividi-lo em características interiores e exteriores.

Ainda segundo o autor, o aspecto interior é o que ele é, a sua vida desde o nascimento, é o processo de conhecimento, onde ele ganha vida. E o exterior é o que o revela para o público. A revelação desses “eus” se dá através de três formas de interação com o mundo: vivenciando o conflito, interagindo com outros personagens e interagindo consigo mesmo.

Para tornar o personagem mais complexo ou multidimensional, Field, debruça-se sobre cada uma dessas etapas de conhecimento. Esses elementos fornecidos pelo autor irão compor um dos pilares que nos ajudarão a obter uma melhor compreensão acerca da personagem analisada em nosso trabalho.

2. IDENTIDADE E REPRESENTAÇÃO NA PÓS-MODERNIDADE

Este capítulo apresenta como tema a análise dos conceitos de representação, identidade e pós-modernidade e sua evolução ao longo do tempo dentro do escopo dos Estudos Culturais e da Pragmática. Este segundo capítulo é composto de três partes assim divididas: Linguagem e representação; Identidade e a fragmentação do sujeito pós-moderno e Auto-identidade e reflexividade.

No presente capítulo nos serviremos principalmente das teorias de Hall (1997, 2006, 2007), Giddens (1991, 1993, 2002) e Bauman (1998, 2004), por considerarmos que estes autores nos apresentam discussões mais atuais sobre o tema.

Através das discussões suscitadas pelos autores citados, procuraremos encontrar instrumentos que nos levem a uma maior compreensão do tema deste trabalho que é a construção da identidade da personagem Macabéa e seu conflito.

2.1 LINGUAGEM E REPRESENTAÇÃO

O termo representação tem sido bastante utilizado como suporte para os estudos que abordam a comunicação e a cultura. No entanto, é importante deixar claro que, este conceito ainda não possui uma definição hegemônica. Observamos que o conceito de representação tem sido debatido e redefinido ao longo dos anos (desde a antiguidade, vale ressaltar) dentro de perspectivas variadas e interpretado de acordo com a área em que é estudado como a semiótica, a psicologia e as ciências sociais, dentre outras.

Por isso, antes de abordamos o conceito de representação que utilizaremos neste trabalho, procuraremos em um primeiro momento apresentar uma breve contextualização do tema ao longo da história.

Uma das primeiras reflexões acerca do tema surge em *Crátilo* de Platão, escrito por volta de 388 a. C.. Nesta obra o filósofo suscita a seguinte discussão acerca da linguagem: “*por meio de quê uma expressão adquire sua significação?*”. A partir deste questionamento, o autor irá discorrer sobre a essência da linguagem humana. Dentre as duas correntes da história da semântica: naturalismo (segunda a qual cada coisa possui um nome por

natureza) e convencionalismo (a significação é fruto de convenção e do uso da linguagem), Platão irá assumir uma posição intermediária, refletindo sobre a essência da linguagem e sua função no conhecimento humano. Para ele, *“uma palavra é justa, certa, na medida em que traz a coisa à apresentação, isto é, na medida em que é a apresentação da coisa”*. (OLIVEIRA, 2006, p.19) Observamos aqui que Platão defende o caráter mimético da representação e esse pensamento de *mimesis* que se origina com o referido autor prevaleceu desde a Idade Média até o Renascimento.

Platão defendia que a linguagem manteria uma correspondência fundamental com o ser: *“A linguagem não é um conjunto amorfo de nomes isolados para designação de coisas, qualidades, diferenças, relações, etc., mas um sistema, uma organização, uma estrutura com a qual podemos formar uma infinidade de frases.”* (OLIVEIRA, 2006, p.20).

Aristóteles, por seu turno, tentou elaborar uma teoria da significação, na qual observava a distância entre a linguagem e o ser, entre a palavra e a coisa (um dos temas centrais na obra clariceana, importante observar). Segundo Oliveira:

Quem tem a palavra tem o ser, porque a palavra é um ser entre outros. Ora, o pensamento de Aristóteles mover-se-á numa dupla direção: em primeiro lugar, ele vai acentuar a diferença entre linguagem e ser e, nessa linha, por meio do desenvolvimento da “teoria do juízo”, vai fixar e até aprofundar a concepção designativa da linguagem elaborada por Platão, que termina concebendo a linguagem como algo secundário em relação ao conhecimento do real. É nesse plano que se situam, em geral, as reflexões explícitas de Aristóteles sobre a linguagem; foi sobre esse prisma que sua teoria lingüística influenciou o Ocidente; assim, pode-se dizer que foi o ponto de apoio para a difusão da concepção platônica de linguagem, que caracteriza o Ocidente. (OLIVEIRA, 2006, p. 28)

Assim, podemos afirmar que para Aristóteles, a linguagem é símbolo do real. Neste caso, o símbolo não substitui a coisa, ele pode, no entanto, expressar tanto uma ligação quanto uma distância.

Com o passar do tempo, o termo foi bastante empregado pela filosofia quando esta fazia referência ao conhecimento da realidade. Segundo Soares

(2007), é a partir dos estudos de Kant, no século XVIII que a representação é tomada não mais como *mimesis*, mas a partir da experiência cognitiva.

Ainda segundo Soares (2007), o termo representação tem origem no vocábulo latino *repraesentationis* e significa “imagem ou representação de alguma coisa”, ele refere-se a um termo medieval, apresentado na filosofia escolástica para indicar uma imagem, idéia ou as duas coisas, insinuando uma “semelhança” com o objeto ou coisa representada. Com o passar do tempo, o termo também passou a indicar a significação das palavras. A partir destes conceitos, podemos pensar a representação como uma relação entre a representação e as coisas representadas. Este pensamento também é compartilhado por Peirce, um dos teóricos que norteiam a presente pesquisa. No entanto, para um melhor entendimento do conceito, é interessante observarmos que:

O pós-estruturalismo e a chamada “filosofia da diferença” erguem-se, em parte, como uma reação à idéia clássica de representação. É precisamente por conceber a linguagem – e por extensão, todo sistema de significação – como uma estrutura instável e indeterminada que o pós-estruturalismo questiona a noção clássica de representação. Isso não impediu, entretanto, que teóricos e teóricas ligados sobretudo aos Estudos Culturais como, por exemplo, Stuart Hall, “recuperassem” o conceito de representação, desenvolvendo-o em conexão com uma teorização sobre a identidade e a diferença. (SILVA, 2007, p. 90)

Para Hall (1997), cultura é um conjunto de valores ou significados partilhados e é a partir desse conceito que ele aborda a questão da representação. Para ele, cultura não seria apenas um conjunto de manifestações como literatura, pinturas ou programas de televisão, e sim um processo, um conjunto de práticas que são partilhadas por um grupo de pessoas.

Antes de discorrer sobre a questão da representação, é importante entender como a linguagem é capaz de construir significados. A capacidade da linguagem em produzir significados reside no fato de ela operar tanto em sistemas de representação como funcionar a partir deles. Na linguagem usamos signos e símbolos (sons, palavras escritas, notas musicais, por exemplo). Para Hall:

Dizer que duas pessoas pertencem a uma mesma cultura é dizer que essas pessoas interpretam o mundo aproximadamente da mesma maneira e que essas pessoas podem expressar a si mesmas seus

sentimentos e pensamentos sobre o mundo de forma que esses pensamentos possam ser entendidos. (Tradução nossa, assim como todas as outras apresentadas neste capítulo).” (HALL, 1997, p. 2)³

Estes signos e símbolos têm o papel de apresentar para as outras pessoas nossos conceitos, idéias e sentimentos representados culturalmente, ou seja, a representação através da linguagem é o processo central através do qual os significados são produzidos. Para o autor, a ênfase nas práticas culturais é importante, pois são elas que legitimam a cultura através de pessoas e eventos.

Em parte, nós atribuímos significado às coisas através da forma como nós as representamos - as palavras que usamos para nos referirmos à elas, as histórias que contamos sobre elas, as imagens das mesmas que produzimos, as emoções associadas a elas, as maneiras como classificar e conceituá-las, os valores que colocamos sobre elas. Cultura, podemos afirmar, está envolvida em todas as práticas que não são simplesmente geneticamente programadas em nós, como o solavanco do joelho quando recebe uma pancada, mas que carregam significado e valor para nós, que precisam ser significativamente interpretada por outros, ou que dependem de significado para o seu efetivo entendimento. Cultura, neste sentido, permeia toda a sociedade. É simplesmente o que é biologicamente orientado. Seu estudo sublinha o papel crucial do domínio simbólico no cerne da vida social. (HALL, 1997, p. 3)⁴

Hall investiga também como os significados são produzidos. Para ele, no nosso circuito de cultura, os significados são produzidos através de diferentes processos e práticas. Significados são constantemente produzidos e trocados em cada momento de interação da qual fazemos parte, seja ela pessoal ou social. Os vários veículos midiáticos também corroboram para a criação de novos significados, especialmente hoje em dia com o advento de novas tecnologias que possuem um alcance nunca antes testemunhado em nossa história. Significados também são produzidos sempre que nos manifestarmos através destas novas

³ “to say that two people belong to the same culture is to say that they interpret the world in roughly the same ways and can express themselves, their thoughts and feelings about the world, in ways which will be understood by each other” .(HALL, 1997, p. 2)

⁴ In part, we give things meaning by how we represent them – the words we use about them, the stories we tell about them, the images of them we produce, the emotions we associate with them, the ways we classify and conceptualize them, the values we place on them. Culture, we may say, is involved in all those practices which are not simply genetically programmed into us- like the jerk of the knee when tapped- but which carry meaning and value for us, which need to be meaningfully interpreted by others, or which *depend on meaning* for their effective operation. Culture, in this sense, permeates all of society. It is what is simply biologically driven. Its study underlines the crucial role of the symbolic domain at the very heart of social life.(HALL, 1997, p. 3)

tecnologias ou fizermos uso delas e também quando consumimos cultura, ou seja, sempre que as incorporarmos em diferentes formas para o cotidiano e nas práticas rituais da vida diária. É através destes mecanismos que elas adquirem valor e atribuímos significados.

Em outras palavras a questão do sentido surge em relação a todos os diferentes momentos ou práticas em nosso 'circuito-cultural'- na construção da identidade e da tomada de diferença, na produção e no consumo, bem como na regulação do comportamento social. No entanto, em todas estas instâncias e em todos estes meios institucionais, uma das "mídias" privilegiadas através das quais o significado é produzido é a linguagem. (HALL, 1997, p.04)⁵

Hall procura investigar em sua obra como o significado é construído em no que diz respeito ao conceito de representação. O autor defende que os significados culturais não estão na cabeça, não sendo, portanto, configurados biologicamente e sim que são construídos ao longo da vida e de acordo com a cultura na qual o sujeito está inserido e por isso, tem efeitos reais e regem as práticas sociais. O significado é um diálogo, seja ele total ou parcialmente compreendido.

Ao contrário, eles são os veículos ou meios que carregam significado, porque funcionam como símbolos, que tomam parte ou representam (i. e, simbolizam) os significados que queremos comunicar. Para utilizar outra metáfora, que funcionam como sinais. Signos representam nossos conceitos, idéias e sentimentos de uma forma a permitir que outros decodifiquem ou interpretem seu significado praticamente da mesma forma que fazemos. A língua, neste sentido, significa práticas. Qualquer sistema representacional que funciona desta forma pode trabalhar, em termos gerais, de acordo com os princípios de representação através da linguagem. (HALL, 1997, p. 5)⁶

⁵ In other words, the question of meaning arises in relation to all the different moments or practices in our 'cultural circuit' – in the construction of identity and the marking of difference, in production and consumption, as well as in the regulation of social conduct. However, in all these instances, and at all these different institutional sites, one of the privileged 'media' through which meaning is produced and circulated is language. (HALL, 1997, p. 4)

⁶ Rather, they are the vehicles or media which carry meaning because they operate as symbols, which stand for or represent (i. e symbolize) the meanings we wish to communicate. To use another metaphor, they function as signs. Signs stand for or represent our concepts, ideas and feelings in such a way as to enable others 'to read', decode or interpret their meaning in roughly the same way we do. Language, in this sense, is a signifying practice. Any representational system which functions in this way can be thought of as working, broadly speaking, according to the principles of representation through language. (HALL, 1997, p. 5)

No entanto, a relação entre esses sistemas de representação e os signos e o conceito que representam é inteiramente arbitrário. Ou seja, o significado não é o objeto, a pessoa, nem a palavra. Os significados são construídos em função dos sistemas de representação. Ele é construído e mantido pelo código, que estabelece a relação entre nosso sistema conceitual e a linguagem que utilizamos para expressá-lo. Portanto, é através da cultura e da linguagem neste sentido que a produção e circulação de significados se realizam se reconfiguram.

Assim, podemos concluir que representação é uma parte essencial de um processo através do qual o significado é produzido e negociado entre membros de uma cultura. Este processo também envolve a linguagem, signos e imagens dos quais nos servimos para representar as coisas.

2.1.1 SISTEMAS DE REPRESENTAÇÃO

Para Hall, existem dois processos, dois 'sistemas de representação'. O primeiro, no qual estão inseridos toda sorte de objetos, pessoas e acontecimentos e relaciona-se a um conjunto de *representações mentais* que carregamos conosco. Sem eles, não poderíamos de forma alguma interpretar o mundo significativamente. Isto porque em primeiro lugar, os significados dependem do sistema de conceitos e imagens formados em nossos pensamentos que usamos para representar o mundo, nos capacitando a fazer referências com o que acontece ao nosso redor.

Este processo recebe o nome de 'sistema de representação', pois ele consiste em conceitos coletivos, porém empregados e organizados em diferentes formas. O autor cita o exemplo de quando usamos os conceitos de similitude e diferença para estabelecer relações entre os conceitos ou distingui-los uns dos outros. "*Significados dependem da relação entre as coisas no mundo tal qual ele é concebido pelos homens, objetos e eventos, reais ou fictícios – o sistema*

conceitual, no qual operamos suas representações mentais”. (HALL, 1997, p. 18)

7

O segundo tipo de representação opera através da linguagem. E este tipo de representação reside na nossa capacidade de compartilhar significados e conceitos, e isto só é possível através de uma linguagem comum. A linguagem é, portanto, o segundo sistema de representação envolvido em todos os processos de construção de significado. Através deste sistema, nossos conceitos podem ser expostos através de uma linguagem compartilhada, seja ela escrita, falada ou através de imagens visuais. Neste caso, podemos usar o termo ‘signo’ para designar todos estes termos. Hall define o termo desta forma:

Os signos estão organizados nas línguas e é a existência de línguas comuns que nos permitem traduzir os nossos pensamentos (conceitos) em palavras, sons ou imagens e, em seguida, a utilização destes, funcionando como uma linguagem, para expressar significados e expressar pensamentos a outras pessoas. Lembre-se que o termo ‘língua’, está sendo usado aqui em uma forma muito ampla e exclusiva. O sistema de escrita ou da fala de uma determinada língua são ambos obviamente ‘línguas’. Mas são tanto imagens visuais, manuais, mecânica, eletrônica, digital ou qualquer outro meio, quando são usadas para expressar significado. (Tradução nossa) (HALL, 1997, p. 18)⁸

Para Hall, qualquer som, gesto, palavra ou objeto é considerado como signo e ao juntar-se a outros signos criando significados é tido como linguagem. E nesse aspecto, este modelo de significado também pode ser descrito como lingüístico.

⁷ Meaning depends on the relationship between things in the world-people, objects and events, real or fictional – the conceptual system, which can operate as mental representations of them”. (HALL, 1997, p. 18)

⁸ Signs are organized into languages and it is the existence of common languages which enable us to translate our thoughts (concepts) into words, sounds or images, and then to use these, operating as a language, to express meanings and communicate thoughts to other people. Remember that the term ‘language’, is being used here in a very broad and exclusive way. The writing system or the spoken system of a particular language are both obviously ‘languages’. But so are visual images, wheter produced by hand, mechanical, eletronic, digital or some other means, when they are used to express meaning. (HALL, 1997, p. 18)

2.1.2 TIPOS DE REPRESENTAÇÃO

Neste tópico, veremos os três tipos de teorias que objetivam explicar como a representação funciona. As abordagens são as seguintes: refletiva, intencional e construcional ou construtiva. Aqui veremos suas respectivas definições e funções.

Na abordagem refletiva ou mimética o significado está ligado ao objeto, pessoa, idéia ou acontecimento do mundo real. A linguagem, neste caso, funciona como um espelho. Refletindo o verdadeiro significado tal qual ele existe no mundo. Inicialmente, foram os gregos que empregaram o termo *mimesis* para explicar como a linguagem (e eventualmente, a pintura) pode espelhar ou imitar a Natureza. Esta teoria defende que a linguagem opera por reflexão ou imitação da verdade existente no mundo.

A abordagem intencional trabalha no sentido oposto. Ela advoga que o falante ou o autor (no caso do texto escrito) é quem impõe o único sentido através da linguagem. Aqui a palavra assume o sentido que o autor atribui. Porém, Hall defende que a linguagem não pode ser um jogo privado:

Nossos significados privados, apesar de pessoais, têm de estar de acordo com as regras, códigos e convenções da língua a ser partilhada e compreendida. A língua é um sistema social. Isto significa que os nossos pensamentos privados têm que negociar com todos os outros significados de palavras ou imagens que tenham sido armazenados na língua, que o nosso sistema de uso da linguagem inevitavelmente transforma em ação. (HALL, 1997, p. 25)⁹

A abordagem construcionista reconhece o caráter social e público da linguagem. Para ela, as coisas por si só não significam, somos nós que construímos os significados, ao nos servirmos dos sistemas representacionais – conceitos e signos. Segundo Hall (1997) nós não podemos confundir o mundo material, no qual as pessoas e as coisas existem, com as práticas simbólicas e os processos através dos quais a representação, o significado e a linguagem

⁹ Our private intended meanings, however personal to us, have to enter in to the rules, codes and conventions of language to be shared and understood. Language is a social system through and through. This means that our private thoughts have to negotiate with all the other meanings for words or images wich have been stored in language wich our use of language system will invitably trigger into action. (HALL, 1997, p. 25)

operam. Os construcionistas não negam a existência do mundo material no qual o significado se expressa. Para eles, segundo Hall:

No entanto, não é o mundo material que produz significados, e sim o sistema de linguagem que empregamos para representar nossos conceitos. São os atores sociais que usam os sistemas conceituais de sua cultura e lingüística, além de outros sistemas representacionais para criar significados, para tornar o mundo significativo e para poderem comunicar-se a respeito do mundo uns com os outros. (...) Porém, o significado depende não da qualidade material do signo, mas de sua função simbólica. É justamente porque um som particular ou uma determinada palavra representa um conceito que pode funcionar na linguagem como um sinal e transmitir significado que podem como afirmam os construcionistas, significar. (HALL, 1997, p. 25-26)¹⁰

Para este trabalho, nos basearemos nesta terceira abordagem, a construcionista. É ela que oferecerá subsídios para possamos melhor compreender a questão da transmutação de uma realidade lingüística verbal, criada por Clarice Lispector para a linguagem visual orquestrada por Suzana Amaral.

Um outro teórico que suscita importantes reflexões críticas sobre o tema deste tópico, é Rajagopalan. O autor (2003) analisa o poder da representação da linguagem e a importância que lhe é dada nas relações humanas:

A idéia de que a função principal e imprescindível da linguagem seja a de representar o mundo está fortemente arraigada entre nós e escancaradamente presente em quase todas as teorias lingüísticas. (...) Um esforço de interrogar a noção da representação, ou no mínimo, de compreender a sua importância na história do pensamento sobre a linguagem deverá começar pelo reconhecimento de que a tese do representacionalismo é, ao mesmo tempo, uma lamentação e uma expressão de desejo. Ele é um gesto de lamentação, porque afirma a incapacidade dos seres humanos de apreenderem o mundo numenal tal e qual (em oposição ao mundo fenomenal): a linguagem, diz ela, infelizmente, se coloca como uma barreira entre a mente humana e o mundo, dificultando qualquer apreensão deste de maneira direta (Kant ergueu toda a sua “epistemologia transcendental” a partir daí). Por outro lado, ele também é uma expressão (digamos, até patética) de um desejo, pois elege como condição ideal (embora confessadamente

¹⁰ However, its not the material world world wich conveys meaning: it is the language system or whatever system we are using to represent our concepts. It is social actors who use the conceptual systems of their culture and the linguistic and other representational systems to construct meaning, to make the world meaningful and to communicate about the world meaningfully to others. (...) But the meaning depends, not on the material quality of the sign, but on its symbolic function. It is because a particular sound or word stands for, symbolizes or represents a concept that it can function, in language, as a sign and convey meaning – or, as the construcionists say, signify. (HALL, 1997, p. 25-26)

inatingível) da linguagem a total transparência, qualidade que tornaria praticamente inseqüente o papel intermediador da linguagem. (RAJAGOPALAN, 2003, p. 31)

O autor ressalta que a idéia da representação como um conceito perfeito transcende a própria linguagem. Porém, ele observa que a língua é uma ferramenta imperfeita e que boa parte das teorias lingüísticas são elaboradas no sentido de superar e transcender a própria linguagem. Para ilustrar esse pensamento (da opacidade da linguagem) ele recorre à seguinte comparação:

Há um paralelismo gritante entre o modo como pensamos a linguagem enquanto meio representacional, e o modo como lamentamos com freqüência que a prática democrática dos dias de hoje está muito aquém da “transparência” (qualidade essa que é, supostamente, a sua maior virtude possível, e era, conforme se acredita em larga escala, a sua marca registrada no seu nascedouro, a Atenas da antiguidade). Note-se que as metáforas são as mesmas em ambos os discursos. Exige-se transparência na conduta dos políticos com o mesmo espírito com que procuramos tornar o nosso uso da linguagem claro, cristalino, direto, literal, enfim, transparente. (RAJAGOPALAN, 2003, p. 32)

Portanto, a representação é vista pelo referido autor como uma questão política e lingüística. Ainda segundo ele:

A representação política e a representação lingüística são apenas duas faces da mesma moeda. Ou seja, a tese do representacionalismo é, ao mesmo tempo, uma questão política e lingüística – ou quem sabe, política por ser lingüística e lingüística por ser política. Em outras palavras, segundo essa análise – por sinal a que me parece mais interessante e capaz de explicar uma série de outras questões pendentes – a questão lingüística e a questão política seriam uma só. (RAJAGOPALAN, 2003, p. 32)

Rajagopalan defende a representação como uma questão de escolha e que não se dá automaticamente e ao tomar consciência desse poder, o indivíduo passa a fazer escolhas mais refletidas. Ele afirma, porém, que há uma tentação em pensar que a linguagem representa o mundo e que seus usuários estariam sujeitos às representações que nossa linguagem nos impõe. E nesse contexto, não haveria o poder de escolha.

2.2 IDENTIDADE E A FRAGMENTAÇÃO DO SUJEITO PÓS-MODERNO

Segundo Stam (2006), os estudos culturais originaram-se nos anos 60, sendo considerados os seus fundadores Hoggart, Williams e Hall e outros pesquisadores do Birmingham Centre of Contemporary Cultural Studies (CCCS). Estes pesquisadores desenvolviam projetos de educação para adultos e concentravam-se em pesquisas acerca de aspectos de dominação ideológica ao mesmo tempo em que buscavam novos agentes de mudança social.

Os estudos culturais são baseados em diversas fontes intelectuais, dentre elas podemos citar as teorias de Gramsci, Foucault, Bourdieu e Bakhtin. Num primeiro momento, os teóricos dos estudos culturais apoiaram-se no marxismo e na semiótica e em seguida no feminismo e a teoria crítica racial. Conceitos como “cultura”, “incursão”, “campo cultural”, “identidade” são temas de interesse desta área.

Por não seguir uma metodologia única e fechada, é difícil definir o conceito de estudos culturais, pois para esses teóricos, cultura é ao mesmo tempo, algo antropológico e artístico.

No que diz respeito a seu objeto de estudo, os estudos culturais interessam-se menos pela “especificidade da mídia” e pela “linguagem cinematográfica” do que por sua disseminação na cultura por meio de uma matriz social e produzem conseqüências sobre o mundo. Transformacionistas, os estudos culturais chamam a atenção para as condições sociais e institucionais no interior das quais o sentido é produzido e recebido. Representam uma mudança de interesse pelos textos *per se* para um interesse pelos processos de interação entre textos, espectadores, instituições e o ambiente cultural. Radicalizam o interesse da semiótica clássica por todos os textos – e não apenas os eruditos – demarcando tanto os momentos de manipulação hegemônica quanto de resistência política ou ideológica. (STAM, 2006, p. 250)

Stam (2006) afirma que os estudos culturais, em sua vasta gama de interesses abordados, apresentam-se como uma alternativa tanto do estruturalismo e da psicanálise na investigação da cultura como um campo no qual a subjetividade¹¹ é construída. E essa subjetividade está estreitamente ligada às representações midiáticas de todas as formas.

¹¹ Para um maior esclarecimento do termo subjetividade, tomamos a definição dada por Silva (2007, p. 55): “Subjetividade” sugere a compreensão que temos sobre o nosso eu. O termo envolve os pensamentos e as emoções conscientes e inconscientes que constituem nossas concepções sobre “quem nós somos”. A subjetividade envolve nossos sentimentos e

O sujeito é construído não apenas pela diferença sexual, mas também por muitos outros tipos de diferenças, em uma negociação permanente e multivalente entre condições materiais, discursos ideológicos e eixos sociais de estratificação fundados na classe, na raça, no gênero, na idade, na origem geográfica e na orientação sexual. Nesse sentido, os estudos culturais tentam abrir espaço para vozes marginalizadas e comunidades estigmatizadas, participando do que Cornel West posteriormente denominou “a política cultural da diferença”. (STAM, 2006, p. 250)

Para Hall (1992), um dos temas recorrentes da teoria social é a questão da identidade. Segundo ele, as identidades, que antes eram consideradas constantes e imutáveis, fator este que oferecia sustentação ao mundo social, estão em declínio. Este declínio originou, portanto, a chamada “crise de identidade”. No entanto, devemos observar esta mudança de paradigma como uma questão bem mais ampla, que provoca conseqüências importantes no mundo moderno. É importante esclarecer que para o termo modernidade, tomamos como definição as palavras de Giddens:

O que é modernidade? Como uma primeira aproximação, digamos simplesmente o seguinte: “modernidade” refere-se a estilo, costume de vida ou organização social que emergiram na Europa a partir do século XVII e que ulteriormente se tornaram mais ou menos mundiais em sua influência. Isto associa a modernidade a um período de tempo e a uma localização geográfica inicial, mas por enquanto deixa suas características principais guardadas em segurança em uma caixa preta. (GIDDENS, 1991, p. 11)

Refere-se às instituições e modos de comportamento estabelecidos pela primeira vez na Europa depois do feudalismo, mas que no século XX se tornaram mundiais em seu impacto. A “modernidade” pode ser entendida como aproximadamente equivalente ao “mundo industrializado” desde que se reconheça que o industrialismo não é sua única dimensão institucional. Ele se refere às relações sociais implicadas no uso generalizado da força material e do maquinário nos processos de produção. (GIDDENS, 1999, p. 21)

pensamentos mais pessoais. Entretanto, nós vivemos nossa subjetividade em um contexto social no qual a linguagem e a cultura dão significado à experiência que temos de nós mesmos e no qual nós adotamos uma identidade. Quaisquer que sejam os conjuntos de significados construídos pelos discursos, eles só podem ser eficazes se eles nos recrutam como sujeitos. Os sujeitos são, assim, sujeitos ao discurso e devem, eles próprios, assumi-lo como indivíduos que, dessa forma, se posicionam a si próprios. As posições que assumimos e com as quais nos identificamos constituem nossas identidades. A subjetividade inclui as dimensões inconscientes do eu, o que implica a existência de contradições.

Hall afirma ainda que as identidades modernas são, segundo suas palavras, descentradas e fragmentadas. E é por encontrar-se num momento histórico de impasse, que este tema tornou-se tão em voga, pois para Mercer (apud Silva, 2006, p. 18) a identidade só se torna um problema quando está em crise:

Para aqueles/as teóricos/as que acreditam que as identidades modernas estão entrando em colapso, o argumento se desenvolve da seguinte forma. Um tipo diferente de mudança estrutural está transformando as sociedades modernas no final do século XX. Isso está fragmentando as paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade, que, no passado, nos tinham fornecido sólidas localizações como indivíduos sociais. Estas transformações estão também mudando nossas identidades pessoais, abalando a idéia que temos de nós próprios como sujeitos integrados. Esta perda de um "sentido de si" estável é chamada, algumas vezes, de deslocamento ou descentração do sujeito. Esse duplo deslocamento - descentração dos indivíduos tanto de seu lugar no mundo social e cultural quanto de si mesmos - constitui uma "crise de identidade" para o indivíduo. (HALL, 2002, p. 09)

Para uma melhor compreensão da definição do conceito de identidade, Hall distingue três concepções do termo, a saber:

- sujeito do iluminismo: neste período, a pessoa humana adquiria um status de ser centrado, unificado, munido de razão, consciência e ação. Ele era dotado de um núcleo interior, que o acompanhava desde o nascimento e que seguia o desenvolvimento do sujeito. Segundo esta visão, o ser permanecia o mesmo ao longo de sua existência.
- sujeito sociológico: este tipo de sujeito surge como um reflexo do mundo moderno e toda sua complexidade. Segundo esta definição, a identidade é construída através da relação do sujeito com outras pessoas próximas. Por meio dessas relações, seus conceitos, valores e símbolos eram mediados. Observamos aqui uma relação entre a esfera pessoal e a pública, pois são nas nossas relações sociais que projetamos nosso eu.
- sujeito pós-moderno: neste período, não se admite uma identidade única e imutável, aqui a identidade é vista como uma 'celebração móvel', que se forma e se transforma incessantemente conforme interagimos com os sistemas culturais dos quais fazemos parte. O termo 'contraditório' é aceito com uma forma de definir esse sujeito, uma vez que nossas identificações podem ser

freqüentemente deslocadas. A partir dessa definição mais recente, podemos crer que a idéia de uma identidade plena, permanente, fixa é um conceito utópico, um objetivo inalcançável. Percebemos, neste contexto, que o mais coerente não seria falar de identidade, mas de identidades.

Observar como se constitui o sujeito e sua(s) identidade(s) fruto dessa modernidade é um dos objetivos deste capítulo, pois é através destas observações que analisaremos a construção da personagem Macabéa, foco desta pesquisa. Para Giddens, a modernidade é uma cultura do risco, pois para o autor:

“A modernidade, não se deve esquecer, produz diferença, exclusão e marginalização. Afastando a possibilidade da emancipação, as instituições modernas, ao mesmo tempo criam mecanismos de supressão, e não de realização do eu”. (GIDDENS, 2002, p.13).

A partir dessa idéia podemos abordar também o tema do *deslocamento*. Esse sentimento, segundo Laclos (apud SILVA, 2006) é provocado, sobretudo, pelas crises globais. Para o autor, as sociedades modernas não possuem um núcleo ou centro determinado que possa produzir identidades fixas. No seu lugar, surgem vários núcleos, ou seja, um deslocamento de centros. Por não existir mais uma força totalizante e centralizadora para moldar as relações sociais, o que surge é a multiplicidade de centros. Desse deslocamento, observamos que esses diferentes contextos sociais fazem com que nos envolvamos em diferentes significados sociais. E ao nos inserirmos nesses vários contextos sociais, a identidade vai sendo fragmentada, pois nosso posicionamento é regido de acordo com esses campos sociais nos quais atuamos. Hall corrobora com esse pensamento quando afirma que: “*O sujeito, previamente vivido tendo uma identidade unificada e estável, está se tornando fragmentado; composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias e não resolvidas*”. (HALL, 2006, p. 12). Estas afirmações também são complementadas por Giddens:

Na sociedade moderna, o eu é frágil, quebradiço, fraturado, fragmentado – uma tal concepção é provavelmente a visão predominante nas discussões em curso sobre o eu e a modernidade. Algumas dessas análises estão teóricamente ligadas ao pós-estruturalismo – assim como

o mundo social, o eu também torna-se contextualizado e disperso. De fato, para autores escrevendo numa linha pós-estruturalista, o eu efetivamente deixa de existir- o único sujeito é um sujeito descentrado, que encontra sua identidade nos fragmentos da linguagem ou do discurso. (GIDDENS, 1999, p.158)

Bauman (2005) também contribui com este pensamento quando afirma que as identidades são negociáveis e revogáveis, que elas são constituídas e modificadas a partir das decisões do próprio sujeito, dos caminhos que ele percorre e da maneira como age. Elas são, sobretudo, reveladas ao serem inventadas, não descobertas. Ele adverte que essas diferenças podem causar o sentimento de deslocamento, pois:

Há diferenças a serem atenuadas ou desculpadas ou, pelo contrário, ressaltadas e tornadas mais claras. As “identidades” flutuam no ar, algumas de nossa própria escolha, mas outras infladas e lançadas por pessoas à nossa volta, e é preciso estar em alerta constante para defender as primeiras em relação às últimas. (BAUMAN, 2005, p. 19).

Para o autor, esse interesse pelo termo que, décadas passadas não era discutido, nem problematizado, surgiu da crise do pertencimento e do esforço que esta criou para transpor a brecha entre o “ser” e o “dever”. Porém, ao ser discutida, a idéia de identidade causa conflitos:

O anseio por identidade vem do desejo de segurança, ele próprio um sentimento ambíguo. Embora possa parecer estimulante no curto prazo, cheio de promessas e premonições vagas de uma experiência ainda não vivenciada, flutuar sem o apoio num espaço pouco definido, num lugar teimosamente, perturbadoramente, “nem-um-nem-outro”, torna-se a longo prazo uma condição enervante e produtora de ansiedade. Por outro lado, uma posição fixa dentro de uma infinidade de possibilidades também não é uma perspectiva atraente. Em nossa época líquido-moderna, em que o indivíduo livremente flutuante, desimpedido, é o herói popular, “estar fixo” – ser “identificado” de modo inflexível e sem alternativa é cada vez mais malvisto. (BAUMAN, 2005, p. 35)

O autor discute esse impasse causado por esse conflito de identidades. Ao mesmo tempo em que a sociedade “cobra” uma definição da identidade (tendência esta que fica muito clara principalmente no discurso publicitário), ela estimula a constante transformação, o que provoca um sentimento de angústia nos sujeitos. E quando o sujeito nega-se a assumir estas identidades impostas

e\ou sugeridas, não aceita consumir o que é proposto, surge o sentimento de não-pertencimento.

Esse processo produz o sujeito pós-moderno, conceptualizado como não tendo uma identidade fixa, essencial ou permanente. A identidade torna-se uma “celebração móvel”: formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam. É definida histórica e não biologicamente. O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um “eu” coerente. Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas. (HALL, 2006, p. 12-13)

Questões como deslocamento, não-pertencimento são cruciais para a compreensão da personagem estudada. Macabéa sofre grande influência do discurso publicitário e é a partir dessas identidades valorizadas pela mídia que ela irá tentar criar uma projeção do que gostaria de ser. Estes aspectos porém serão mostrados mais amplamente no capítulo de análise.

2.3 AUTO-IDENTIDADE E REFLEXIVIDADE

Neste tópico abordaremos dois conceitos que serão essenciais para o estudo da personagem Macabéa: auto-identidade e reflexividade.

Se o termo identidade remete a algo cambiante, construído social e historicamente, o termo auto-identidade pressupõe algo mais pessoal, que é sedimentado ao longo das experiências vividas pelo indivíduo ao longo de sua vida. Segundo Giddens:

A “identidade” do eu, ao contrário do eu como fenômeno genérico pressupõe uma consciência relativa. É aquilo “de que” o indivíduo está consciente no termo “autoconsciência”. A auto-identidade, em outras palavras, não é algo simplesmente apresentado, como resultado das continuidades do sistema de ação do indivíduo, mas algo que deve ser criado e sustentado rotineiramente nas atividades reflexivas do indivíduo. (...). A auto-identidade não é um traço distintivo, ou mesmo uma pluralidade de traços, possuído pelo indivíduo. É o *eu compreendido reflexivamente pela pessoa em termos de sua biografia*. A identidade ainda supõe a continuidade reflexivamente interpretada pelo agente. Isso inclui o componente cognitivo da pessoa (*personhood*). Ser uma “pessoa” não é apenas ser um ator reflexivo, mas ter o conceito de uma pessoa (enquanto aplicável ao eu e aos outros). O que se entende por “pessoa” certamente varia nas diferentes culturas, embora haja elementos dessa noção que são comuns a todas elas. A capacidade de usar “eu” em contextos diferentes, característica de toda cultura

conhecida, é o traço mais fundamental das concepções reflexivas da pessoa. (GIDDENS, 2002, p.54)

A partir desses conceitos, podemos perceber que a auto-identidade é uma construção constante do indivíduo que vai se moldando de acordo com as experiências vividas por ele ao longo de sua existência. Segundo Giddens (2002), a apresentação da auto-identidade deve ser desenvolvida de acordo com o quadro geral da constituição psicológica do indivíduo. Assim todo ser humano é capaz de descrever o que está fazendo, como e por quê. Esse monitoramento das atividades normalmente vem acompanhado de características discursivas. No entanto, ao analisarmos a personagem partindo desse conceito, percebemos que Macabéa não possui essa consciência, pois não consegue elaborar discursivamente uma definição de si e de suas vontades.

Se tomarmos novamente uma definição de Giddens para o termo reflexividade, entenderemos que:

A reflexividade da vida social moderna consiste no fato de que as práticas sociais são constantemente examinadas e reformadas à luz da informação renovada sobre estas próprias práticas, alterando assim constitutivamente seu caráter. (...) Em todas as culturas, as práticas sociais são rotineiramente alteradas à luz das descobertas sucessivas que passam a informá-las. Mas somente na era da modernidade a revisão da convenção é radicalizada para se aplicar (em princípio) a todos os aspectos da vida humana, inclusive à intervenção tecnológica no mundo material. Diz-se com frequência que a modernidade é marcada por um apetite pelo novo, mas talvez isto não seja completamente preciso. O que é característico da modernidade não é uma adoção do novo por si só, mas a suposição da reflexividade indiscriminada – que é, claro, inclui a reflexão sobre a natureza da própria reflexão. (GIDDENS, 1991, p. 45-46)

Hall complementa este pensamento de Hall quando afirma:

Em toda a parte estão emergindo identidades culturais que não são fixas, mas que estão suspensas, em transição, entre diferentes posições; que retiram seus recursos, ao mesmo tempo, de diferentes tradições culturais; e que são o produto desses complicados cruzamentos e misturas culturais que são cada vez mais comuns no mundo globalizado. Pode ser tentador pensar na identidade, na era da globalização, como estando destinada a acabar num lugar ou noutro: ou retornando as suas “raízes” ou desaparecendo através da assimilação e da homogeneização. Mas esse pode ser um falso dilema.(...) Pois há uma outra possibilidade: a da Tradução. Este conceito descreve aquelas formações de identidade que atravessam e intersectam as fronteiras naturais, compostas por pessoas que foram dispersadas para sempre de

sua terra natal. Essas pessoas detêm fortes vínculos com seus lugares de origem e suas tradições, mas sem a ilusão de um retorno ao passado. Elas são obrigadas a negociar com as novas culturas em que vivem, sem simplesmente serem assimiladas por elas e sem perder completamente suas identidades. Elas carregam os traços das culturas, das tradições, das linguagens e das histórias particulares pelas quais foram marcadas. A diferença é que elas não são e nunca serão unificadas no velho sentido, porque elas são irrevogavelmente, o produto de várias histórias e culturas interconectadas, pertencem a uma e, ao mesmo tempo, a várias “casas” (e não a uma “casa” particular). As pessoas pertencentes a essas culturas híbridas têm sido obrigadas a renunciar ao sonho ou à ambição de redescobrir qualquer tipo de pureza cultural “perdida” ou de absolutismo étnico. Elas estão irrevogavelmente traduzidas. (HALL, 2006, p. 88-89)

Segundo Giddens, uma das características do mundo moderno é a descontinuidade. Essas descontinuidades podem ser observadas em relação ao tempo e espaço e ao ritmo acelerado de vida. Esse novo dinamismo que a vida moderna adquiriu está presente em todas as esferas da sociedade. Com o surgimento das novas tecnologias, esse dinamismo aumentou ainda mais. O processo de globalização também foi um fator que provocou mudanças significativas nas sociedades modernas, tanto do ponto de vista social quanto político.

A questão da reflexividade é essencial para a compreensão da construção da identidade contemporânea, por isso é um tema bastante discutido pelas ciências humanas. O termo reflexividade ainda não recebeu uma definição completa e definitiva, no entanto, é consensual considerá-lo como sinônimo de razão. Segundo Domingues (2002), historicamente, o termo tem suas origens no idealismo alemão. De maneira geral, autores como Descartes, Kant, Hegel e Husserl são considerados como fundamentais para a elaboração e sentido do termo. Já no século XX, podemos citar Wittgenstein como um filósofo que também contribuiu para a elaboração e reformulação do conceito.

É interessante observar a ausência de estudos sistemáticos sobre o conceito de reflexividade, não obstante ele cumprir um papel decisivo na filosofia ocidental. De uma forma ou de outra, ele se refere ao que Descartes consagrou como o cogito, ou seja, a capacidade da consciência de pensar-se a si mesma; refere-se, assim, ao papel da razão, em geral abstrata, desvinculada da corporalidade e da experiência ou, ao menos, superior a elas. A capacidade de o sujeito encarar a si mesmo e, sistemática e transparentemente, reconhecer-se para além das suas experiências comuns e não controlados pela consciência clara

de si (no caso de Descartes, para além da “dúvida radical”) apresentava-se nessas coordenadas. (DOMINGUES, 2001, p. 58)

Giddens utiliza os termos reflexividade institucional e reflexividade social. Segundo o autor, nas sociedades anteriores à moderna, a tradição era algo valorizado, pois garantia a sobrevivência dos costumes e valores ao longo do tempo. A reflexividade era algo que estava intimamente ligado às tradições. Com o passar do tempo e o surgimento da era moderna, a reflexividade adquire um caráter diferente: *“ela é introduzida na própria base da reprodução do sistema, de forma que o pensamento e a ação estão constantemente refratados entre si”*. (GIDDENS, 1991, p.45).

A modernidade é marcada pelo forte interesse pelo novo e esse novo vai provocando mudanças cada vez mais constantes na sociedade e nos indivíduos que a compõem. Por isso que a reflexividade do eu é considerada como contínua. Para Giddens (2002), a cada momento, ou pelo menos a intervalos regulares, o indivíduo é levado a auto interrogar-se em termos do que está acontecendo ao seu redor e as repercussões desses acontecimentos em sua vida. É a partir dessas respostas que o indivíduo toma decisões que irão guiar sua vida dali em diante.

Como observaremos no capítulo de análise, Macabéa será marcada pela ausência desses questionamentos e veremos como esta falta repercute na construção dessa personagem.

3. O DISCURSO LITERÁRIO DE CLARICE LISPECTOR

As palavras me antecedem e ultrapassam, elas me tentam e me modificam.
Clarice Lispector

Este capítulo pretende traçar um breve panorama da vida e obra de Clarice Lispector. Não pretendemos especificamente escrever uma biografia completa da autora (trabalho este já feito com bastante talento e riqueza de detalhes por Gotlib (1995) e Ferreira (1999), fontes bibliográficas deste capítulo), e sim citar passagens pertinentes de sua trajetória na tentativa de facilitar a compreensão de sua trajetória e temas recorrentes da mesma.

Num segundo momento faremos também a apresentação e breve análise dos principais personagens criados pela autora a fim de contextualizar e melhor compreender a evolução da obra clariceana. Através deste panorama podemos inferir de que meio surgiu *Macabéa* (objeto de nosso estudo), de que tipo de obra ela emergiu, até que ponto ela é fruto e repetição e/ou reconstrução de criações anteriores e se ela representa uma ruptura nesta cadeia de personagens romanescos da autora.

Vale ressaltar que por uma questão metodológica, optamos por analisar apenas as personagens de romances, pois estes nos fornecem maiores elementos que nos permitirão observar a construção das personagens clariceanas. Aqui tomaremos como referencial teórico além das autoras já citadas, os escritos de Nunes (1995).

3.1 AUTORA E OBRA

Como milhares de pessoas dizem (e com razão): “Minha vida é um verdadeiro romance, se eu escrevesse contando ninguém acreditaria”. E é verdade. A vida de cada pessoa é passível de um aprofundamento doloroso e a vida de cada pessoa é “inacreditável”.

Clarice Lispector

A história de Clarice Lispector inicia-se na Ucrânia, onde seus pais, Pinkas e Mania nasceram, cresceram e casaram-se. O casal já contava com duas filhas pequenas quando a Revolução Comunista se instalou no país, criando um clima de apreensão e medo. Nesta época a intolerância aos judeus era crescente,

aumentando ainda mais o desconforto da família Lispector. Foi nesta época que a família resolveu deixar o país em busca de uma possibilidade de um futuro mais promissor. A travessia não foi fácil, pois mesmo aqueles que pertenciam à pequena burguesia tiveram que aprender a conviver com a fome, a miséria e a ameaça de ataques. Segundo Ferreira (1999, p. 25):

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

Nesta época, Mania já apresentava problemas de saúde. Segundo uma crença do povo ucraniano, dizia-se que ao engravidar esses males desapareceriam. Assim, Mania engravidou de sua terceira filha. Foi no período da gestação que o casal e as duas filhas pequenas iniciaram a travessia rumo à fronteira. Em Tchetelnik, muitos quilômetros adiante, fizeram uma pausa para que o bebê nascesse. Assim, em 10 de dezembro de 1920, nascia Haia.

A viagem da Ucrânia até Bucarest havia durado um ano. Em fevereiro de 1922, a família embarca no vapor Cuyabá em Hamburgo rumo ao Brasil. Ao chegar ao Brasil, a família Lispector é recebida pelos Rabin em Maceió.

No novo país que anunciava uma nova vida, Pinkas tornou-se Pedro; Mania passou a chamar-se Marieta; Lea, Elisa; Tania conservou o mesmo nome e Haia veio a ser Clarice.

Após alguns anos em Maceió, a família muda-se para Recife. A mudança, no entanto, não alterou a situação financeira da família. A infância de Clarice Lispector foi marcada pela vida humilde e pela frágil saúde da mãe, que acabou falecendo aos 41 anos, em setembro de 1930, após anos de sofrimento causado pela paralisia e outras complicações, como a tuberculose. A morte precoce de Marieta sempre foi motivo de tristeza e até mesmo remorso por parte de Clarice, que acreditava ser a culpada pelo estado doentio da mãe. Ela relata em uma crônica do dia 15 de junho de 1968 a sensação causada pela perda da mãe:

Fui preparada para ser dada à luz de um modo tão bonito. Minha mãe já estava doente, e, por uma superstição bastante espalhada, acreditava-se que ter um filho curava a mulher de uma doença. Então fui deliberadamente criada: com amor e esperança. Só que não curei minha mãe. E sinto até hoje essa carga de culpa: fizeram-me para uma missão determinada e falhei. Como se contassem comigo nas trincheiras de uma guerra e eu tivesse desertado. Sei que meus pais me perdoaram eu ter nascido em vão e tê-los traído na grande esperança. Mas eu, eu não me perdôo. Queria que simplesmente se tivesse feito um milagre: eu nascer e curar minha mãe. (LISPECTOR apud FERREIRA, 1999, p. 49)

O sentimento de fracasso de Clarice Lispector, que abordaremos mais adiante, começa aí. Nesta missão que segundo ela, falhou.

Quando tinha entre doze e treze anos, Clarice e sua família seguem para o Rio de Janeiro. Embora tivesse produzido pequenos contos, uma pequena peça de teatro em três atos ainda na infância, é no Rio de Janeiro que a autora inicia oficialmente sua carreira literária com o lançamento de *Perto do coração selvagem* em 1943, mesmo ano de seu casamento com o colega do curso de direito e futuro diplomata Maury Gurgel Valente.

A estréia oficial de Clarice Lispector no mundo literário não passou em branco e foi acompanhada de muitas críticas em vários jornais de diversos estados do Brasil. Segundo Lêdo Ivo (apud FERREIRA, 1999), seu amigo de longa data, considerou o livro como “o maior romance que uma mulher jamais escreveu em língua portuguesa”. Ele observou também uma proximidade entre o estilo de Clarice, James Joyce e Virginia Woolf. Esta proximidade era percebida, sobretudo, na forma como a autora constrói o romance: “a ausência de um enredo fixo, a exploração insistente das nuances, o deliberado propósito de conduzir ou realçar o movimento romanesco em pequenas revelações episódicas, em que o poético, a farsa ou o dramático dominam”. Este romance representou, portanto, uma ruptura na literatura brasileira, pois neste período ainda predominava o documentarismo social da década de 30.

Nadia Batella Gotlib (1995) na biografia de Clarice, assim define seu primeiro romance:

Estranho esse primeiro romance de Clarice, com títulos da primeira parte colocados antes, entre ou após reticências. E com capítulos que se seguem alternando os tempos presente e passado na construção da biografia da personagem Joana, acompanhando-a desde a sua infância

até a maturidade, personagem estranha, enfocada sempre a partir de uma procura de verdade interior, ou seja, de uma identidade de mulher e de ser na sua complexidade – como ser humano, vestido com as capas da civilização e delas despido, como ser animal, livre e selvagem. (GOTLIB, 1995, p.167)

Logo após o casamento, Clarice e Maury iniciam uma vida nômade por conta das missões diplomáticas por ele assumidas. O roteiro inclui Belém, Berna, Nápoles e Washington. Segundo GUIDIN (1994, p. 13)

O primeiro romance recebe um prêmio. E seus livros seguintes, até 1960, serão escritos no exterior e de lá enviados a amigos no Brasil, que se encarregam de conseguir publicação. Nesse período, Clarice escreve, em inglês, seu primeiro livro infantil, *O mistério do coelho pensante*. A partir de 1944, acompanha o marido em missão diplomática por vários países da Europa que vivia o clima tenso do fim da Segunda Guerra.

A vida diplomática do marido não interferia na sua produção literária, pois, como é sabido, Clarice não tinha uma rotina de escritora. Escrevia a qualquer hora entre os afazeres de dona de casa, segundo ela (apud GOTLIB, 1995, p. 311): “*eu escrevia, atendia ao telefone no meio, as crianças brincando, o cachorro entrando, saindo. A maçã no escuro foi isso.*”

Boa parte da obra clariceana foi escrita na solidão da vida de esposa de diplomata, longe do Brasil, dos amigos e das irmãs. Clarice só retornaria ao Rio de Janeiro em 1959, logo após o divórcio, acompanhada dos dois filhos. Ironicamente, traz na bagagem o livro de contos *Laços de família*.

Clarice Lispector escreveu romances, contos, crônicas e até literatura infantil. Recentemente foram publicados também os conselhos sentimentais que a autora oferecia diariamente em sua coluna de jornal intitulado *Correio feminino*, assim como entrevistas com personalidades do meio artístico, intelectual e esportivo de sua época. Interessante também observar sua obra epistolar, também publicada postumamente. Nela estão incluídas tanto cartas escritas para as irmãs, *Minhas queridas*, como para os amigos, *Correspondências*.

A autora tinha um temperamento reservado, não participava ativamente do convívio intelectual, era arredia às entrevistas. Um de seus poucos depoimentos é a entrevista ao jornalista Julio Lerner para a tevê Cultura, logo após o término de

A hora da estrela e pouco antes de sua morte. Sobre esta obra, ela dá poucos detalhes e fazendo mistério, afirma que este possui treze títulos e o que a inspirou a escrevê-lo.

É a história de uma moça nordestina, de Alagoas, tão pobre que só comia cachorro-quente. A história não é só isso, não. A história é de uma inocência pisada, de uma miséria anônima. (...) Morei no Recife, (...), me criei no nordeste. E depois, no Rio de Janeiro tem uma feira dos nordestinos no campo do São Cristóvão e uma vez eu fui lá. Daí começou a nascer a idéia. (...) Depois fui a uma cartomante e imaginei... que seria muito engraçado se um taxi me pegasse, me atropelasse e eu morresse depois de ter ouvido todas essas coisas boas.(GUIDIN, 1994, p.19)

Autorizada a exibição apenas depois de sua morte, ao assistirmos a entrevista, podemos perceber uma pessoa desconfiada, tímida e avessa à confissões impactantes. Neste depoimento Clarice tenta refutar a fama de hermética e afirma que só se sente viva quando da preparação de um livro, ao final do processo da escrita, ela diz que se sente morta.

Alguns meses após o lançamento do livro, Clarice adoeceu. Os médicos detectaram um câncer, que devido ao estado avançado, inviabilizava uma cirurgia ou qualquer possibilidade de cura. A autora é internada, porém foi poupada da gravidade do caso. Segundo Ferreira (1999), no dia 08 de dezembro, ela dita o seguinte trecho à inseparável amiga Olga Borelli: *“Súbita falta de ar. Muito antes da metamorfose e meu mal-estar, eu já havia notado num quadro pintado em minha casa um começo. Eu, eu, se não me falha a memória, morrerei”*. Clarice Lispector faleceu dia 09 de dezembro de 1977.

Através deste pequeno resumo acerca da vida da autora, podemos perceber que sua vida foi marcada por turbulências, pela constante mudança. A partida da Ucrânia sem destino certo, a chegada ao Brasil onde também passou por três estados diferentes (Alagoas, Pernambuco e Rio de Janeiro) e já na vida adulta a vida nômade devido à profissão do marido. Durante o casamento, ela foi acompanhar o esposo em sua primeira missão em Belém (onde ficou durante seis meses). Após o período de trabalho em Belém, começa a fase internacional do trabalho de seu marido, antes da partida para Itália, passam por Natal. Clarice e o marido Maury seguem para Nápoles no ano de 1944. Já em 1946 após um mês

de férias no Brasil, retornam à Europa para mais uma missão diplomática, desta vez rumo à pacata e cinzenta Berna na Suíça. É lá que nasce o primeiro filho do casal em 1948. Voltam para o Brasil em 1950. Após um curto período em solo nacional, seguem ainda no mesmo ano para Torquay, na Inglaterra, ficando lá por um período de seis meses. Entre a volta da Inglaterra e o longo período nos Estados Unidos, Clarice retorna ao Brasil e vai trabalhar em um jornal, *O comício*. Clarice parte para os Estados Unidos em setembro de 1952. O período no país é o mais longo, durando quase 8 anos. Durante este tempo nasce em 1953 o segundo filho, em Washington. A autora volta ao Brasil em 1959, já divorciada, e decidida a começar uma nova vida.

Através desta resumida biografia, é possível observar que a autora viveu os anos decisivos do século XX. Sua família fugiu da Europa durante a perseguição aos judeus, Clarice retornou à Europa em plena Segunda Guerra Mundial. Era maio de 1945 e ela morava na Itália de onde escreveu o seguinte relato:

Uma das coisas que eu estou surpreendida e vocês certamente também é que no bilhete de hoje de manhã falei no final da guerra. Eu pensava que quando ela acabasse eu ficaria durante alguns dias zozza. O fato é que o ambiente influi muito nisso. Aposto que no Brasil a alegria foi maior. Aqui não houve comemorações senão feriado ontem, é que veio tão lentamente esse fim, o povo está tão cansado (sem falar que a Itália foi de certo modo vencida) que ninguém se emocionou demais. (LISPECTOR, apud GOTLIB, 1995, p. 211)

No Brasil, Clarice viveu os sufocantes anos da ditadura, tendo participado em 22 de junho de 1968 da passeata dos cem mil ao lado de Oscar Niemeyer, Ziraldo e Milton Nascimento, dentre muitos outros.

Veremos nos tópicos seguintes que a escrita de Clarice Lispector é marcada por essa fragmentação que ela vivenciou por praticamente toda a sua vida, a busca por seu lugar e sua auto-identidade.

3.2 PERSONAGENS FEMININAS RETRATADAS POR CLARICE LISPECTOR

Os perfis femininos traçados por Clarice Lispector retratam, sobretudo mulheres solitárias, instruídas, profissionais bem-sucedidas cujo enfoque é marcado pela subjetividade e solidão.

Por uma questão metodológica, resolvemos desenvolver uma pequena análise das personagens principais de seus romances para que fosse possível melhor observar como Clarice Lispector construía suas personagens.

3.2.1 JOANA DE *PERTO DO CORAÇÃO SELVAGEM*

Entre um instante e outro, entre o passado e as névoas do futuro, a vaguidão branca do intervalo. Vazio como a distância de um minuto a outro no círculo do relógio. O fundo dos acontecimentos erguendo-se calado e morto, um pouco de eternidade.

Clarice Lispector

Em sua primeira publicação *Perto do coração selvagem*, podemos perceber três aspectos: aprofundamento introspectivo, alternância temporal dos episódios e o caráter inacabado da narrativa.

A partir desta obra (*Perto do coração selvagem*), define-se o perfil recorrente das personagens de Clarice. Nos contos, predomina o modelo da dona-de-casa pequeno-burguesa em conflito com sua condição de mãe e esposa, vivendo em um cotidiano institucionalizado e sem solução. Este modelo contrasta com as mulheres dos romances, que vivem em geral sozinhas, não mantêm relações amorosas e não têm filhos. Estas personagens, dilaceradas pela própria subjetividade, vivem em contato com a cultura urbana letrada e não apresentam problemas de ordem financeira. Exercem profissões definidas: professora, pintora, escultora, professora. (GUIDIN, 1994, p. 15)

Joana, a personagem principal do romance, busca sua identidade entre a memória da infância e a vida adulta. A ação concentra-se na experiência interior da protagonista, não identificamos com precisão o enredo e as lembranças fundem-se com percepções momentâneas. O conflito é marcado pela oposição de Joana aos outros personagens (o pai viúvo, a tia que lhe desperta aversão). Segundo Benedito Nunes (1995, p. 20)

Consciência em crise, a introspecção é o fadário de Joana. Por uma espécie de necessidade inelutável, quanto mais ela observa, mais se

distancia do seu próprio ser. A reflexão contínua a que se entrega corta-lhe a espontaneidade dos sentimentos e incompatibiliza-a com a fruição pura e simples da vida. As palavras mesmas que se esforça por dominar agravam esse distanciamento que a torna espectadora de si mesma e das coisas.

Essa luta com as palavras, essa busca pelo âmago das coisas, é uma constante na obra clariceana, como observaremos ao longo deste trabalho. O sentimento de estranhamento, de não fazer parte do meio, também já está presente nesta obra. A inquietação, a busca por um sentido de vida e o despertar de desejos obscuros marcam profundamente a existência dessa personagem. E nesse processo, Joana deixa-se levar por suas percepções e sensações por eles provocadas:

A liberdade que às vezes sentia. Não vinha de reflexões nítidas, mas de um estado como feito de percepções por demais orgânicas para serem formuladas em pensamentos. Às vezes, no fundo da sensação tremulava uma idéia que lhe dava leve consciência de sua espécie e sua cor. O estado para onde deslizava quando murmurava: eternidade. O próprio pensamento adquiria uma qualidade de eternidade. Aprofundava-se magicamente e alargava-se sem propriamente um conteúdo e uma forma, mas sem dimensões também. A impressão de que se conseguisse manter-se na sensação por mais instantes teria uma revelação – facilmente, como enxergar o resto do mundo apenas inclinando-se da terra para o espaço. (LISPECTOR, 1944, p. 43)

Joana encontra dificuldades em relacionar-se. Ao casar-se com Otávio, o encara como um estranho. A vida conjugal não é suficiente para apaziguar suas angústias e passa a viver em oposição ao marido. Diante dessa rejeição, o marido encontra uma amante, criando um triângulo amoroso. Por fim, Joana também encontra uma aventura extraconjugal e acaba sendo abandonada pelos dois. Sem esperança e sem rumo, ela segue sua viagem rumo à infância e à morte. A narrativa inacabada deixa em suspenso o destino da personagem.

3.2.2 VIRGÍNIA DE O LUSTRE

Seu segundo romance, *O lustre* é lançado em 1946, tendo Virginia como personagem principal. Assim como em *Perto do coração selvagem*, Clarice opta por contar a história da protagonista desde a sua infância. Nesta obra, contada

em terceira pessoa, a narradora percebe e sente como a personagem. A protagonista mantém um relacionamento com contornos incestuosos com o irmão, Daniel. Os dois selam um pacto no qual durante reuniões secretas, experimentam certas verdades.

Em *O lustre* desenha-se a figura nítida de uma errância exterior, no espaço, paralela à errância interior no tempo, que prepondera em *Perto do coração selvagem*. Abstraída essa diferença e a já referida, quanto à flexibilidade episódica, os dois romances se ligam entre si quer pela posição absorvente de suas respectivas protagonistas, quer pelo ritmo de procura do curso da ação, em ambos compondo a forma de uma trajetória: a errância das duas personagens centrais, que se perfaz como movimento de evasão e fuga. (NUNES, 1995, p. 27)

No início do livro, a autora relata momentos da infância de ambos, quando moravam na Granja Quieta, na casa da família, acompanhados pela avó, pais e irmã Esmeralda.

Já na idade adulta, Virginia parte para a cidade na companhia do irmão Daniel. Este casa-se tempos depois e Virgínia vai morar com duas tias solteironas. Posteriormente, em uma vida errante, Virgínia vai morar em uma pensão e em seguida em um apartamento. Durante o tempo na cidade, Virginia vivencia experiências amorosas insatisfatórias. São relacionamentos frouxos, sem vínculos.

Ao observarmos a trajetória de Virginia desde sua infância até sua idade adulta, podemos perceber que ela vive sob o signo do estranhamento. Ela é o retrato de uma mulher que vive à procura de si mesma, mas esta busca traduz-se em frustração, pois não consegue realmente chegar a esse objetivo. Sua característica principal seria a fluidez como percebemos na frase: *“Ela seria fluida durante toda a vida”*.

Neste romance percebemos a mulher em busca de seu espaço próprio, um dos *leitmotivs* da obra Clariceana e por que não, também da própria Clarice.

Todo o romance é elaborado nesse tom, um tom nostálgico, de balada sofrida e cheia de reminiscências. Não tem capítulos, é um fluir constante do pensamento de Virginia, através de uma terceira pessoa narrativa, que assume, sob o ponto de vista da técnica literária, a própria condição do personagem. Do isolamento na Granja onde vivia, Virgínia

passa ao isolamento na cidade grande. Não se adapta. Tenta a volta, mas tudo lá no interior já está mudado, só o passado de antiga grandeza do casarão da família ainda lhe manda um apelo de nostalgia, os poucos móveis que escaparam à falência, os muitos quartos vazios, a escadaria de tapete de veludo púrpura, a enorme sala de jantar, os cristais, os frisos, o lustre. Virgínia não encontra mais o que tinha vivido, a infância perdida, o passado morto. (http://www.passeiweb.com/na_ponta_lingua/livros/resumos_comentarios/o_o_lustre \ acesso em 07\04\2009)

Embora traga um título que evoque luz, Virginia vive mergulhada na sombra, esperando a qualquer momento a chegada da morte. Vivendo uma existência de solidão e alheamento, Virginia morre solitária na rua atropelada por um carro (assim como Macabéa).

Observe-se que os itinerários traçados em *Perto do coração selvagem* e *O lustre* variam dentro de uma situação conflitual única, que evolui pela rotação de conflitos intersubjetivos alternados, relativamente aos quais os outros personagens, como simples mediadores, constituem pólos de atração e repulsão da consciência em crise das protagonistas. (...) Dessa forma, as heroínas dos dois romances absorvem os outros personagens, que são menos agentes autônomos concorrendo para configurar uma trajetória comum, de que a rigor ficam excluídos, do que instrumentos a serviço da situação conflitual interior de ambas. (NUNES, 1995, p. 28)

Assim como Joana, Virgínia é como o correr caudaloso de um rio. Não há vínculos, não há paradas. Sempre em busca de si e em conflito com os outros, o destino de ambas as personagens é a solidão. A identidade das personagens é marcada pela inquietação, a angústia causada pela liberdade e uma certa incapacidade de expressão dos verdadeiros desejos e objetivos de vida.

3.2.3 LUCRÉCIA DE A CIDADE SITIADA

Contar sua "história" era ainda mais difícil do que vivê-la. Mesmo porque "viver agora" era somente um carro andando no calor, alguma coisa avançando dia a dia como o que fica maduro, hoje era o navio em alto-mar.
Clarice Lispector

O livro subsequente tem o título de *A cidade sitiada* e é lançado em 1949. Nesta obra, Clarice nos apresenta a história de Lucrecia Neves que vive num clima de isolamento e silêncio, no subúrbio de São Geraldo (uma típica cidade do interior com sua igrejinha, praça e pequenas lojas) na década de 20. Seu objetivo

é encontrar um marido que a leve embora da pequena e monótona cidade, acreditando que assim poderá viver plenamente. Após algumas tentativas frustradas, seu objetivo de arrumar um bom partido concretiza-se ao casar com um comerciante forasteiro, Mateus, que a leva consigo para a metrópole. Porém, nem a vida cosmopolita, regada a visitas a museus, jardins e teatros conseguem diminuir sua nostalgia do subúrbio, o que provoca seu retorno à província. Não conseguindo disfarçar o desprezo que sente pelo marido (assim com a personagem Joana em relação ao marido Otávio), Lucrecia retorna à cidade grande em busca de um novo bom partido.

Neste livro, Clarice introduz um novo cenário: o subúrbio e suas peculiaridades de vida limitada como observa Benedito Nunes:

O primeiro aspecto a ser considerado nesse terceiro romance de Clarice Lispector, e que o diferencia dos anteriores é a presença de um ambiente, o subúrbio, que circunscreve os gestos e atos dos personagens, inclusive e principalmente a protagonista. As mudanças do meio delimitam a ação romanesca, que principia com elas e termina quando se completam. A deserção final de Lucrecia Neves é parte do êxodo dos habitantes, que abandonam a cidade no momento em que ela perde o caráter provinciano e caem os muros de tempo que a cercavam. (NUNES, 1995, p. 33)

Nesta obra, o enredo é simples, assim como a forma de narrar. Composto de doze capítulos, Clarice optou por frases curtas. A história contada em terceira pessoa, não apresenta fluxos de consciência. O que marca a narrativa é o silêncio, a monotonia, a eterna repetição, traduzindo a vida da personagem Lucrecia e a cidade de São Geraldo. A vida de Lucrecia assemelha-se à paisagem quase imutável de São Geraldo.

Nesse romance, em que há uma representação dupla – personagens que representam personagens- ao mesmo tempo abre-se uma brecha entre a vida e sua representação. Acontece com o romance o que acontece com a fotografia da personagem. (GOTLIB, 1995, p. 266)

Apresentado como uma alegoria, o romance causa estranheza, sua narrativa difusa, assim com a visão da própria personagem, além de ser marcado pela repetição.

A personagem que passa pelas experiências de modo aparentemente banal e inconseqüente, simultaneamente acaba construindo-se e destruindo-se criticamente por um olhar de caráter desmistificador, inquieto e perturbado, a constatar que a “aparência era a realidade”: “O que se vê – era a sua única vida interior; e o que se via tornou-se sua vaga história”. (GOTLIB, 1995, p. 265)

Lucrécia age de forma mecânica, assim como os outros habitantes da pequena cidade. Lucrécia é aquilo que vê e sua existência é tradução da vida no subúrbio, a forma como age é espelho do que é ditado pelos costumes provincianos. Esse retrato um tanto caricatural, traz um certo tom humorístico ao romance. “*Maquiniais nos sentimentos e cercados de coisas rígidas, os personagens desse romance aparecem como fantoches numa atmosfera de sonho*” observa Nunes (1995, p. 35).

O marido morre e apesar da transformação causada pelo fato, Lucrécia não se livra da opacidade da vida que leva. Acredita que pode encontrar um outro homem bom e que lhe desperte amor. Mas nesta cidade onde todos se guardam para si, o afeto de Lucrécia é silenciado.

3.2.4 A BUSCA DA LINGUAGEM EM A MAÇÃ NO ESCURO

Repetir lhe era essencial. Cada vez que se repetia algo se acrescentava.

Clarice Lispector

Intitulado de *A maçã no escuro*, Clarice publica em 1961 (embora estivesse pronto cinco anos antes) seu quarto romance. Reescrito várias vezes, contrariando o método de trabalho da autora, sua escritura foi simultânea à preparação do livro de contos *Laços de família*.

A maçã no escuro é narrado em terceira pessoa e pela primeira vez, um homem é protagonista. Acreditando ter cometido um crime, o assassinato da própria esposa, Martim (um engenheiro) foge da punição. Em sua fuga, vive experiências com algumas mulheres que cruzam o seu caminho. O encontro se dá quando ao chegar a uma fazenda, encontra três mulheres e por lá consegue trabalho e moradia. Essas mulheres são: Vitória, a dona da fazenda, pessoa autoritária e fechada; Ermelinda, prima de Vitória, de temperamento mais brando e apaixonado, viúva, que se entrega física e afetivamente a Martim e finalmente, uma mulata, empregada da casa, mulher sensual e ferosa e que tem uma filha.

O enredo começa a partir da fuga de Martim, que após “o crime” deixa para trás o seu passado. Segundo Nunes, podemos observar três etapas na construção do enredo, a saber:

As etapas correspondem às três partes do romance: a primeira “Como se faz um homem” que sucede imediatamente ao divórcio com a sociedade, é a fase de isolamento interior completo, de plena solitarização da consciência, durante a qual o personagem, em meio aos rudes trabalhos do campo, reconhece a singularidade do seu ser individual; a segunda, “Nascimento do herói”, é a fase da reconstrução de Martim como pessoa, quando ele, já ligado afetivamente a Vitória e Ermelinda, se faz herói, capaz de altos sacrifícios e destinado a desempenhar uma missão entre os homens; a terceira, “A maçã no escuro”, no fim do romance, com a chegada dos policiais, em que a sanção, desagregando essa identidade postiça de herói, e anulando os efeitos de ruptura do delito, devolve o suposto criminoso ao convívio dos outros. Temos aí um só movimento em dois tempos, que vai da transgressão como ato de liberdade, do crime como afirmação do indivíduo que alcançou, através da revolta, a consciência de si, ao fracasso dessa rebeldia, diante da ordem social implacável que absorve o fugitivo. (NUNES, 1995, p. 41)

Vale observar que, embora neste romance, os personagens femininos não sejam os principais (Vitória e Ermelinda), repete-se aqui o modelo da mulher frustrada e com conflitos interiores, caracterizadas pela inquietude e pela personalidade reflexiva.

Quanto ao personagem Martim, no processo de fuga ele passa por experiências que levam ao autoconhecimento, ao contato com novas realidades e ao encontro com o seu eu verdadeiro.

Instrumento da paciência de Deus, vítima de seu ardil, porque como ele saberá logo depois, o seu crime tinha sido incompleto (a esposa que julgara ter assassinado, escapara da morte), Martim necessita abdicar de si mesmo – de seu nome e de sua condição – para encontrar, absorvido pela realidade absoluta que o cercava e incluía, como fonte remota e escura dele mesmo, a sua verdadeira identidade no total despojamento do Eu. (NUNES, 1995, p. 45)

Para Martim, o crime que na realidade não cometeu e fuga que ocorreu em seguida, serviram como a oportunidade de um renascimento, pois a partir dos acontecimentos que se apresentaram desde o momento de sua partida, o libertaram de uma vida com a qual não se identificava. A vida na fazenda, o contato com a natureza, propiciou uma nova configuração com sua forma de vida

e de interagir com o mundo e as pessoas. Ao contrário de Macabéa, Martim recusa-se a repetir o discurso alheio e procura legitimar-se através de suas próprias palavras, como veremos nesse trecho:

Sua obscura tarefa seria facilitada se ele se concedesse o uso das palavras já criadas. Mas sua reconstrução tinha de começar pelas próprias palavras, pois palavras eram a voz de um homem. Isso sem falar que havia em Martim uma cautela de ordem meramente prática: do momento em que admitisse as palavras alheias, automaticamente estaria admitindo a palavra crime – e ele se tornaria apenas um criminoso vulgar em fuga. (LISPECTOR, 1970, p. 101)

Outro fato interessante a observar neste romance é a falta de um desfecho claro, deixando em suspenso o destino de Martim. O que, no entanto fica claro ao final da narrativa é o sentimento do fracasso. O fracasso de Martim revela também o fracasso da narrativa, como nos revela Nunes:

Como a existência pessoal de Martim, que fracassa, também fracassa o dizer da narrativa. Todos os temas gerais, de ordem filosófica e religiosa – liberdade e ação, bem e mal, conhecimento e vida, intuição e pensamento, o cotidiano e as coisas, Deus e a existência humana – que aparecem entrelaçados na prática meditativa de *A maçã no escuro* – podem ser reduzidos a um só problema, latente ao itinerário do herói e à trajetória da própria narrativa, e que dá a esse romance uma latitude metafísico-religiosa: *o problema do ser e do dizer*. (NUNES, 1995, p. 57)

Vale ressaltar mais uma vez que neste romance o que fica bem claro é que a trajetória do personagem é marcada pela busca de novas palavras, de uma nova configuração semântica. A existência de Martim é legitimada por esse caminho tortuoso da linguagem. Mesmo refutando o lugar-comum e suas frases elaboradas em silêncio, mesmo tentando construir sua própria gramática, Martim cai na sua armadilha e por fim, perde-se e dessa forma fracassa na constituição de sua própria identidade.

3.2.5 G.H. DE A PAIXÃO SEGUNDO G.H.

Quem sabe eu tive de algum modo pressa de viver logo tudo o que eu tivesse a viver para que me sobrasse tempo de... viver sem fatos? de viver.

Clarice Lispector

A paixão segundo GH é o único romance clariceano em primeira pessoa. Publicado em 1964 (mesmo ano do livro de contos *A legião estrangeira*), o livro é um relato atormentado de uma experiência banal. A personagem-narradora é apresentada por essas iniciais e quanto ao seu nome, nada mais é revelado. Esta personagem de nome misterioso é a única de todo o livro e o enredo é simples: uma escultora, pertencente à classe alta, mora em espaçoso e confortável apartamento de cobertura na cidade do Rio de Janeiro. Um dia, após a partida da empregada doméstica que com ela habitava, resolve ir arrumar o quarto que a mesma ocupava. Acreditando que o quarto da empregada que se fora era o cômodo mais sujo da casa, resolve arrumá-lo. Chegando lá, se dá conta que estava enganada, o lugar é claro e limpo. É nesse ambiente que se dá a experiência reveladora de toda a trama: ao abrir a porta do guarda-roupa e depara-se com uma barata. Após hesitações, ela passa pela experiência repugnante de matá-la e comê-la em seguida. É este fato que dá origem a todo o trajeto místico da personagem. E assim Clarice relata:

Toma o que vi: pois o que eu via com um constrangimento tão penoso e tão espantado e tão inocente, o que eu via era a vida me olhando. Como chamar de outro modo aquilo horrível e cru, matéria prima e plasma seco, que ali estava, enquanto eu recuava para dentro de mim em náusea seca, eu caindo séculos e séculos dentro de uma lama-era lama e nem sequer lama já seca, mas lama ainda úmida e ainda viva, era uma lama onde se remexiam com lentidão insuportável as raízes de minha identidade. (LISPECTOR, 1964, p. 57)

Ao vivenciar esta experiência, a personagem encara sentimentos distintos e opostos como amor e ódio, pureza e sujeira, violência e calma, crueldade e solidariedade, encanto e desencanto. Neste contato de opostos, G. H. passa pelo que Nunes chama de “*conversão radical*”, pois sua auto-identidade é revirada e o sacrifício da renúncia lhe é imposto assim como o processo da despersonalização. A experiência da barata lhe impõe uma metamorfose interior e espiritual. Nesta obra de Clarice Lispector, a barata não assume o sentido metafórico de Kafka e sim, o real, do inseto que habita em ambientes descuidados.

A despersonalização como a destituição do individual inútil – a perda de tudo que se possa perder e ainda assim ser. Pouco a pouco tirar de si com um esforço tão atento que não se sente a dor, tirar de si, como quem se livra da própria pele, as características. Tudo que me caracteriza é o modo como eu sou mais facilmente visível aos outros e como termino sendo superficialmente reconhecida por mim. Assim como o momento em que vi a barata é a barata de todas as baratas, assim como quero de mim mesma encontrar em mim a mulher de todas as mulheres. (LISPECTOR, 1964, p.174)

A experiência leva a personagem a penetrar no mundo das coisas esquecidas, dos tormentos silenciados pela comodidade do cotidiano. A morte da barata é o grito que, amordaçado durante anos, vem à tona com todos os ecos que habitam o subterrâneo do ser.

É uma metamorfose em que eu perco tudo o que eu tinha e o que eu tinha era eu – só tenho o que sou eu e agora o que sou? Sou: estar de pé diante de um susto. Sou: o que vi. Não entendo e tenho medo de entender, o material do mundo me assusta com os seus planetas e baratas. (LISPECTOR, 1963, p. 67)

A experiência assume, portanto, duplo sentido para G. H., pois envolve perdas e ganhos. Ele representa a ruína de toda a sua trajetória, suas crenças, pela primeira vez ela vê face a face a vida que ocultou e nisso sua identidade é desestabilizada. O que ela é e o que ela acreditou durante anos ser G. H. nada mais é do que a representação que ela criou para si. O confronto com a barata e as verdades que ela acarreta marcam a desordem a perda do conforto que ela acreditava possuir. Este pensamento também é partilhado por Nunes quando o mesmo afirma:

Trazendo a desordem e o desequilíbrio, no estreito aposento onde a personagem se sente prisioneira, a aparição da barata vem consumir um processo subterrâneo e fatal de desagregação que já se iniciara. Desse modo, a ruptura com o *sistema* jamais será da inteira responsabilidade da mulher. É uma espécie de *factum* que a obriga a descer no seu interior tumultuado, para encontrar, no mergulho introspectivo do êxtase, uma realidade abismal e incontrolável, sem beleza ou consolo, ao mesmo tempo repulsiva e fascinante, inseparável do grotesco. (NUNES, 1995, p. 62)

Esse contato com o objeto, com o impessoal (representado pelo animalesco) leva G. H. a desligar-se do mundo em que vive, dos sentimentos que guarda em si, das representações criadas e encenadas por ela, o cessamento da vontade e da constituição do eu.

A experiência representa, portanto, um quase renascimento, uma experiência mística. Ainda segundo Nunes: *“Pela repugnância, G.H. saíra de seu mundo e pela repugnância retorna à normalidade do cotidiano”*. Porém, ao retornar ao seu mundo, a personagem percebe que nada ao seu redor havia mudado. A ordem das coisas era a mesma, a vida permanecia organizada, ela, no entanto, era outra e o que lhe resta é a solidão:

Se soubesses da solidão desses meus primeiros passos. Não se parecia com a solidão de uma pessoa. Era como se eu já tivesse morrido e desse sozinha os primeiros passos em outra vida. E era como se a essa solidão chamassem de glória. (LISPECTOR, 1963, p. 63).

A paixão segundo G. H. é um livro que desperta o interesse de vários pesquisadores, sendo tema de vários estudos nas mais diversas áreas. Poderíamos no caso deste romance específico observar vários aspectos marcantes na obra clariceana e analisá-lo mais detalhadamente. Infelizmente por uma questão metodológica e de tempo, optamos por não nos aprofundarmos mais longamente nesta obra.

3.2.6 LORI DE UMA APRENDIZAGEM OU O LIVRO DOS PRAZERES

Porque no Impossível é que está a realidade.

Clarice Lispector

Romance publicado em 1969 pela editora Sabiá, o livro conta a história de amor entre Ulisses e Lori. Ela, uma professora primária, moradora do bairro de Ipanema. Após alguns relacionamentos fracassados, vive só e amargurada. Em um passado mais abastado, fez viagens à Europa patrocinadas pelo pai. Hoje, apesar de condição financeira inferior, ele continua a sustentá-la com uma pequena mesada. Suas amigadas resumem-se à empregada que faz faxina em sua casa e uma cartomante. Já Ulisses é um professor de filosofia morador do bairro da Glória, tem um comportamento centrado e sedutor. O cenário que

permeia a ação é a zona sul (zona nobre) da cidade do Rio de Janeiro. Narrado em terceira pessoa, com alternância entre o discurso direto e o indireto.

O que há de realmente novo em *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, contrastando com os romances anteriores, é que a narrativa está polarizada pelo diálogo e não pelo monólogo. Embora presa do mesmo dilaceramento que afeta Joana e Virgínia, Lori, a personagem de *Uma aprendizagem*, que conhece a extrema solidão desagregadora de G. H. encontra em Ulisses, um professor de filosofia, o interlocutor que a devolve a si mesma e à realidade. Ao contrário de um conflito intersubjetivo da protagonista com o personagem principal mediador, vamos assistir a uma diferente espécie de relacionamento, como já nos mostra o pacto firmado entre eles: Ulisses só possuirá Lori, que já teve cinco amantes eventuais, quando esta puder a ele entregar-se de corpo e alma, numa união amorosa completa e sem reserva. (NUNES, 1995, p. 79)

Neste livro, a descoberta do “eu” não se dá pela solidão, pelo isolamento, e sim pelo processo dialógico. É ao encontrar Ulisses que Lori é iniciada neste processo. Ele tem a função de tutor, aquele que guia, que orienta e analisa suas atitudes. Este processo de descoberta se dá por afastamentos e aproximações e ao mesmo tempo em que se contrariam, eles encontram um no outro a complementaridade. Todo esse processo, porém, é marcado por tensões.

O romance constrói-se a partir do movimento das relações entre as duas pessoas envolvidas nesse jogo amoroso: um homem, Ulisses e uma mulher, Lori. E o enredo mostra uma montagem que guarda certas semelhanças com o romance anterior, *A paixão segundo G.H.* Se Lori encontra-se diante de uma série de outros, mas principalmente diante de um homem, aprendendo a amar e a ser amada, G.H. descobre-se em estado de paixão, enfrentando uma série de “outros”, como Janair, a empregada, e, principalmente, “a barata”. (GOTLIB, 1995, p. 388)

A personagem principal mantém de certo modo o perfil feminino das personagens clariceanas. Personagens estas que buscam pela introspecção e pela palavra encontrar uma direção para os questionamentos acerca da vida, das relações e de si mesmas. Algumas (a maioria) empreendem esta busca de forma solitária, através do isolamento (que pode ser voluntário ou não), outras encontram na figura masculina a mão que guia, que monitora essa busca.

Percebe-se o reflexo, o eco de G.H. sobre Lori: introspecção abismal, sensibilidade para o nada, envolvimento pelo silêncio, sedução pelo indizível e do ser impessoal, conceituações de Deus como pura

identidade e totalidade cósmica. Mas enquanto *A paixão segundo G.H.* foi uma desaprendizagem das coisas humanas, *O livro dos prazeres* é, sem abstrair as verdades trágicas daquela experiência, uma recuperação corajosa do sentido da existência individual. Em Lori, cuja aprendizagem representa uma contestação a G.H. realiza-se, até porque ela também, como a outra, necessita de mãos que a segurem, o efetivo retorno ao mundo e ao cotidiano, que ficara suspenso no romance anterior. E a condição essencial de sua humanidade é a linguagem. Mal pode Lori imaginar como seriam as coisas sem as palavras. (NUNES, 1995, p.81)

A linguagem empregada por Clarice Lispector não é rebuscada e há capítulos de apenas uma palavra como o que tem o seguinte título: “Luminescência”. Os primeiros parágrafos do livro são escritos com letras minúsculas.

O livro começa com a personagem Lori, cuja linguagem segue um confuso fluxo de consciência. Esta experiência do indizível, ela “relata” a Ulisses através de uma folha em branco.

Num segundo momento, Lori descreve a Ulisses suas viagens à Europa, suas lembranças do Velho Mundo, as situações vividas com a família durante os passeios e as impressões acerca de alguns lugares como Paris e a Suíça. A partir destes relatos começa o processo da aprendizagem. Ulisses, por sua vez, escreve poemas e ensaios, discorre longamente sobre sua produção e estilo empregado, muitas vezes incorrendo numa fala monótona e auto-enaltecadora.

A fala de Lori varia da confissão íntima para o discurso didático (uma vez que ela era professora primária). Mais uma vez na obra de Clarice Lispector, a palavra e a linguagem tomam o centro dessa busca. É através delas que a busca se materializa. Neste romance a palavra instrui, direciona e acompanha a personagem durante este percurso.

3.2.7 O “EU FEMININO” DE ÁGUA VIVA

Estou me criando. E andar na escuridão completa à procura de nós mesmos é o que fazemos. Dói.

Clarice Lispector

Água viva, publicado em 1973, segundo a própria autora “*não tinha história, não tinha enredo*”. Escrito em primeira pessoa, trata-se de um monólogo com interlocutor ausente. O feminino “eu” que se dirige a um “tu” masculino. Essa

mulher que fala é uma mulher artista, dedicada à pintura. Ela se expressa através das cores e do seu fluxo de consciência. Esses fluxos se dividem em pequenos capítulos\trechos, pois seu pensamento é fragmentado. A escrita é estilhaçada, feita de procuras, que serpenteia entre a confissão e o delírio.

Água viva é uma continuação e um recomeço: continuação da experiência de esvaziamento consumada em *A paixão segundo G.H.* - esvaziamento do sujeito narrador, que se desagrega, e da narrativa, que conta a errância desse mesmo sujeito - e também recomeço, porquanto o texto parece retomar o “realismo novo” anunciado em *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*, mas como aprendizagem das coisas humanas pelo processo de escrever transformado em busca aleatória, ao mesmo tempo conquista e perda de tempo, criação de sobrevida e aproximação da morte. A escritura autodilacerada, conflitiva, atingida como limite final de uma necessidade perturbadora, é agora a contingência assumida de transgressão das representações do mundo, dos padrões da linguagem, dos gêneros literários e da fantasia protetora, num escrito simplesmente qualificado de ficção, que já não ostenta mais as características formais da novela e do romance. (NUNES, 1995, p.157)

A luta com as palavras se mistura à volatilidade do tempo enquanto a personagem tenta entender a solidão, eternizar o instante.

A arte é vivida, não descrita, não definida, a artista-pintora opta pela pintura abstrata, como na tentativa de fugir de definições ou classificações, segundo BORELLI (apud GOTLIB), esta obra marca “o *prelúdio do fim*” ou a “*anti-sala da desagregação absoluta*”. A construção, portanto, desta personagem não passa pela ação, mas, sobretudo, pelo discurso que ela nos profere, é o imaginário que a constitui. “*E eis que te faço perguntas e muitas serão. Porque eu sou uma pergunta*” afirma a personagem (LISPECTOR, 1973, p. 36). É como se através da personagem que não tem cara, que não possui descrição física, ou seja, que não se materializa fisicamente, Clarice Lispector jorrasse seus medos, pensamentos dispersos, invenções, vivências e delírios em forma de mutações faiscantes.

3.2.8 ÂNGELA PRALINI DE UM SOPRO DE VIDA

Às vezes a sensação de pré-pensar é agônica: é a tortuosa criação que se debate nas trevas e que só se liberta depois de pensar — com palavras.

Em cada palavra pulsa um coração. Escrever é tal procura de íntima veracidade de vida. Vida que me perturba e deixa o meu próprio coração trêmulo sofrendo a incalculável, dor que parece ser necessária ao meu amadurecimento — amadurecimento? Até agora vivi sem ele!

Clarice Lispector

Um sopro de vida foi escrito praticamente ao mesmo tempo em que Clarice preparava *A hora da estrela*. Concluído em 1977 e lançado postumamente (1978) após compilação feita pela amiga Olga Borelli. Este livro foi escrito em forma de “pulsações”, de estilo narrativo indefinido, Clarice repete aqui a fórmula do narrador fragmentado já utilizada em *A hora da estrela*. Segundo Gotlib:

Mas talvez o principal desse livro, que ela chama de “pulsações” seja exatamente esse seu caráter de texto impermeável a qualquer classificação tradicional, em que o narrador, fragmentado ainda em três, tal como em *A hora da estrela*, perde o fio de uma possível lógica inteligível dos fatos e, assim, tal como em *Água viva*, atinge um ponto mais próximo do clímax do sumo da linguagem ou do silêncio, estilhaçadamente. (GOTLIB, 1995, p. 474)

A partir dessa narrativa fragmentada, ela nos apresenta o triângulo de personagens (composto por um homem e duas mulheres). Aqui a literatura não tem a função de explicar, mas de promover uma busca. É através dela que a linguagem toma a função de instrumento de conhecimento e de autoconhecimento. Para Gotlib:

persiste o esquema desdobrável de *A hora da estrela*: um narrador (ou autor fictício) desdobra-se na personagem, que, por sua vez, espelha o seu autor e a autora desse autor: Clarice Lispector. Estabelece-se o círculo vicioso do circuito ficcional-autobiográfico. Assim, o fio do enredo consite na história de um autor (O Autor) que escreve um livro sobre uma autora (Angela Pralini) que escreve um livro sobre... si mesma como autora, ou seja, Clarice Lispector, que é ela mesma (ortônima), enquanto o autor e a autora (personagens e espécie de heterônimos). (GOTLIB, 1995, p. 475)

Assim, a história é contada simultaneamente pelos três autores, ao mesmo tempo em que colocam em jogo a questão da autoria e ficcionalização com o real.

Nesse jogo de identidades intercambiáveis, percebemos o que Benedito Nunes chama de “*impossibilidade de narrar qualquer coisa sem ao mesmo tempo narrar-se*”. Uma história de vida e de morte na qual a autora escreve na tentativa de salvar-se, ao mesmo tempo em que tenta mascarar qualquer traço dito autobiográfico.

Porém no desenrolar da narrativa, as identidades vão tornando-se mais claras e as personagens encontram contornos mais definidos. Ângela

personagem principal de *Um sopro de vida* é uma mulher intuitiva, sensível, sensual, livre, curiosa, questionadora. O Autor é lógico, matemático, representa o controle, o limite.

Neste livro, Clarice Lispector deixa pistas acerca de sua criação feita de sua procura incessante pela palavra salvadora. É o *it* que ela sempre buscou na sua obra e que explicitou em *Água viva*. E nessa luta travada contra a morte e seu silêncio, ela lançou mais uma tentativa de driblar o fim que se aproximava.

Concluimos assim o que acreditamos ser uma breve apresentação da biografia de Clarice Lispector assim como uma análise de suas personagens femininas presentes nos romances. Apoiados em autores como Nunes e Gotlib procuramos oferecer aos leitores deste trabalho uma pequena introdução ao universo clariceano, que, como já dissemos anteriormente, compreende uma gama muito maior de personagens.

4. IDENTIDADE E REPRESENTAÇÃO EM A HORA DA ESTRELA

4.1 METODOLOGIA

4.1.1 CONSTITUIÇÃO DO CORPUS

O *corpus* é constituído pelo livro *A hora da estrela* (1977), de Clarice Lispector, e pela adaptação homônima de Suzana Amaral e Alfredo Oroz para o cinema (1985).

4.1.1.1 A HORA DA ESTRELA DE CLARICE LISPECTOR

A hora da estrela (1977) é considerada a última obra de Clarice Lispector. Vale esclarecer que na realidade trata-se do último texto revisado e publicado em vida. Enquanto escrevia esta novela, Clarice também preparava *Um sopro de vida (pulsações)*, publicado postumamente. Nesta época, Lispector já contava com mais de trinta anos de carreira e construía uma obra com estilo literário marcante, composta por personagens, sobretudo do gênero feminino marcados pelas questões existenciais.

Como já expusemos anteriormente, *A hora da estrela* apresenta a história de Macabéa, uma nordestina pobre, raquítica e semi-analfabeta. Diferente de suas personagens anteriores que inseridas no vazio de um cotidiano pequeno burguês, vivem um tédio confortável, Macabéa é só, sem laços de família e que mal tem forças para lutar pela sua sobrevivência na cidade do Rio de Janeiro. Macabéa, essa personagem de existência insignificante e miserável, é de grande importância no conjunto da obra de Clarice Lispector, pois trata-se de sua última personagem, de seu último livro. Depois de *A hora da estrela*, Clarice retira-se de cena, como que num gesto de desistência de tentar entender-se, de tentar entender a vida e sua dor, cessa sua busca desesperada de seu eu.

Órfã de pai e mãe, Macabéa foi criada por uma tia “muito madrasta má” que também vem a falecer alguns anos depois. Não se sabe de que maneira, mas um dia a jovem chega ao Rio de Janeiro. Lá vai viver em uma pensão na rua do Acre, na região portuária, onde passa a dividir um quarto com mais quatro moças,

todas Marias (da Penha, Aparecida, José e uma quarta que era apenas Maria), que trabalham como balconistas nas Lojas Americanas.

Ao procurar trabalho, Macabéa consegue um emprego de datilógrafa em um pequeno escritório (foi a única que aceitou trabalhar por aquele salário tão baixo). Lá divide o espaço com o chefe, o dono da firma e Glória, uma carioca da gema, fogueira e de cabelos pintados de loiro.

Nas horas vagas, Macabéa dedica-se a escutar a Rádio Relógio Federal que, além de informar as horas, oferece um pouco de saber descontextualizado. É através dessas curiosidades apresentadas no programa que a personagem tenta estabelecer um diálogo com os demais, porém essas tentativas só evidenciam sua incomunicabilidade.

Um dos aspectos importantes e constantemente explorados na literatura e, sobretudo na obra clariceana, é a questão do personagem. Neste caso, sabemos que na escrita de Clarice Lispector, muitas vezes este elemento vem caracterizado pelo fluxo de consciência. No caso de Macabéa, ela é apresentada através de duas vozes: a sua e a do narrador Rodrigo S. M.. Neste romance além da personagem principal, temos outros personagens secundários, porém com maior destaque para: Rodrigo S. M. (o narrador) e Olímpico de Jesus (namorado de Macabéa).

A estrutura narrativa empregada por Lispector em *A hora da estrela* era até então inédita em sua obra. No entanto, ela repete este mesmo modelo em *Um sopro de vida (pulsações)*. Nas duas obras, a autora apresenta escritores-narradores do sexo masculino que contam a história de personagens femininas criadas por eles. Porém, se Macabéa é feia e pobre, Angela Pralini por sua vez, é bonita, rica e articulada. Para Rodrigo S. M., o escritor-narrador de *A hora da estrela*, a obra é considerada como um “relato”, “desabafo”, “literatura de cordel”. Para os críticos, a obra oscila entre o romance e a novela, sem que haja um consenso.

4.1.1.2 A HORA DA ESTRELA DE SUZANA AMARAL

O filme *A hora da estrela* (1985) foi dirigido por Suzana Amaral que também assina o roteiro ao lado de Alfredo Oroz. O filme, colorido, tem duração

de 96 minutos. Os personagens principais são: Macabéa, Olímpico de Jesus, Glória e Madame Carlota, uma cartomante. A direção de fotografia é de Edgar Moura, edição de Idê Lacrete e a música é de Marcus Vinícius. O filme foi distribuído pela Embrafilme. Esta obra foi reconhecida nacional e internacionalmente, tendo recebido vários prêmios como Urso de prata de melhor atriz no festival de Berlim para Marcélia Cartaxo (Macabéa), melhor diretor no festival de Havana, e foi vencedor em várias categorias no Festival de Brasília.

A obra de Suzana Amaral é bem próxima do texto original. A principal diferença que podemos observar no filme foi a supressão do escritor narrador Rodrigo S. M., que com suas observações e hesitações, é também personagem central para a compreensão do livro. No entanto, é compreensível sua ausência no filme. Para proporcionar mais dinamismo à história, sua presença foi substituída por outros elementos tipicamente característicos do meio visual, como a cenografia, o figurino e a música.

Já na abertura do filme, ouvimos a Rádio Relógio enquanto os créditos aparecem. Macabéa é apresentada em seu contexto profissional. É nesse meio que ela vai interagir com alguns personagens da trama. Lá ela convive com o chefe, o diretor da firma e Glória, um personagem secundário, mas que possui mais destaque no filme que no livro.

Os cenários principais da trama são: o escritório, o quarto de pensão e a rua. Macabéa divide seu tempo nesses ambientes. Durante o dia, trabalha no escritório, à noite volta para pensão e escuta a programação da rádio. Nos fins de semana vai ao cinema poeira, pois a entrada é mais barata.

Em uma dessas folgas, ela conhece Olímpico de Jesus, um nordestino que trabalha na construção civil, tão solitário e ignorante quanto ela, porém decidido e com certa altivez, que almeja um dia ser deputado para acabar com a fome no país. O casal começa a namorar, mas a relação é morna e os diálogos entre ambos são marcados pela fragmentação. Macabéa faz perguntas e como Olímpico não sabe responder e se sente humilhado por isso, é grosseiro e destrata a moça. A relação entre os dois acaba quando Glória, a colega de trabalho de Macabéa envolve-se com Olímpico. Este, por sua vez, vê em Glória uma forma de ascensão, pois ela é loira, bem nutrida e o pai é dono de um açougue. Levemente culpada por ter causado a ruptura do namoro da colega,

Glória procura compensar a traição, incentivando Macabéa a procurar uma cartomante acreditando que esta mudará positivamente sua vida. Macabéa alega que este tipo de serviço é caro e que não tem dinheiro para pagá-lo. Glória empresta a quantia. Macabéa vai à casa de Madame Carlota. Lá, a mulher a recebe em tom carinhoso e faz elogios à sua pessoa, fato praticamente inédito na vida da jovem. As previsões são as mais positivas possíveis, segundo a cartomante, a jovem irá encontrar um rapaz loiro, bonito e rico com quem irá casar-se e ser feliz para o resto da vida. Macabéa deixa o lugar maravilhada, inundada por uma esperança nunca antes sentida. Ainda inebriada com as palavras de Madame Carlota, Macabéa não presta atenção ao atravessar a rua e é atropelada por um carro importado, guiado por um rapaz loiro e bonito. Caída no chão, Macabéa morre no asfalto, cercada pelo olhar de curiosos que se aglomeram.

No filme praticamente não há subtramas, todo o enredo é voltado para contar a saga de Macabéa. Os personagens dividem-se em vários núcleos (escritório, pensão, rua e casa da cartomante) e com exceção de Olímpico e Glória, os demais personagens não interagem entre si. Eles servem como pano de fundo na parca história de vida de Macabéa.

4.1.2 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

Esta pesquisa de caráter analítico-descritiva partiu do levantamento bibliográfico acerca do tema proposto. Este material é composto por estudos de tradução, tradução intersemiótica e adaptação cinematográfica, seguido de textos sobre representação (suas teorias e classificações), análise fílmica e teoria literária, incluindo a construção de personagem. Complementando este arcabouço teórico, nos debruçamos sobre a vida e obra de Clarice Lispector.

No primeiro capítulo focalizamos os estudos de tradução e suas teorias. A principal fonte foi Bassnett (2003), seguida de Jakobson (1995), Lefevere (2007) e Stam (2003). Bassnett em sua obra traça um panorama acerca dos estudos da tradução o que nos permitiu ter uma visão mais vasta do tema, além da compreensão da evolução dos principais conceitos ao longo do tempo. Assim, compreendemos que os estudos de tradução em seus primórdios privilegiavam o

produto final em detrimento do processo tradutório em si. Atualmente, os estudiosos do tema seguem na direção contrária, desprezando juízo de valor acerca da tradução e concentrando-se no processo em si. O tradutor, por sua vez, deixou de ser taxado de “usurpador”, “traidor” e hoje é visto como um agente recriador ou um co-autor. Assim, os estudos de tradução adquiriram um novo status e com o desenvolvimento de novas tecnologias e uma maior interação que elas proporcionaram, os estudos de tradução adentraram em uma nova e promissora fase de pesquisas e descobertas. A partir dessas reflexões, elegemos o conceito de tradução como reescritura defendido por Lefevere como norteador de nossa pesquisa.

A partir do pensamento de Jakobson, nos deparamos com vários tipos de tradução, surgindo aí o conceito de tradução intersemiótica, que tempos mais tarde foi trabalhado com maior detalhamento por Plaza (outra importante referência teórica desta pesquisa). Tendo como ponto de partida os textos sobre tradução intersemiótica, partimos para textos que tratassem do diálogo entre literatura e cinema e as particularidades do meio visual. Aumont (1995), Furtado (2003), Stam (2006), Xavier (2001, 2003 e 2005) foram autores fundamentais para a compreensão das técnicas e especificidades do cinema. Através dessas leituras, fica claro compreender que por se tratar de meios semióticos distintos não cabe esperar fidelidade numa adaptação cinematográfica de um livro. Aliás, fidelidade não é um conceito levado em consideração nos nossos estudos. Para o público leigo, é natural que ao assistir um filme baseado em uma obra literária, ele compare as diferenças entre os dois meios e que, em alguns casos, se frustre ao perceber que o diretor e sua equipe optaram por outras soluções para seus personagens, sejam eles de aspecto narrativo ou de caracterização.

Os conceitos sobre identidade e representação complementam o suporte teórico. Para esta etapa de nosso trabalho, elegemos Giddens (1991), (1993), (2002), Hall (1997), (2006) e Bauman (1998), (2004) como principais fontes. Ainda sobre o tema, recorreremos aos escritos de Rajagopalan (2003) e Ferreira (2007) por apresentarem uma visão crítica do tema. Apesar de diferentes em suas abordagens e origens, estes autores abordam o tema representação, sempre relacionando-o às noções de linguagem, ideologia, política e cultura.

A discussão e aplicação do conceito de representação para o cinema é observada na obra de Aumont (1993) e Aumont et al (1995), Vanoye e Goliot-Lété (2006), Metz (2007) e Xavier (2005). Estes autores nos apresentam uma consistente visão do cinema enquanto linguagem, suas formas de representação e nos oferecem elementos para que faça uma acurada observação de seus elementos constituintes.

Complementando o corpus desta pesquisa, nos voltamos para a autora Clarice Lispector. A nossa atenção concentrou-se, sobretudo, na leitura de sua obra romanesca, focalizando a construção de personagens, para uma melhor compreensão do personagem que fecha essa galeria, Macabéa, objeto de nossa análise. Além do contato com a obra clariceana, encontramos em Gotlib (1995), Guidin (1994) e Nunes (1995) análises que nos proporcionaram um vasto e aprofundado panorama da obra da autora estudada.

A leitura e releitura deste acervo bibliográfico (antes e) durante nossa análise nos permitiram uma maior compreensão do tema estudado. Foi o contato com esses textos que definiu a forma de conduzir a escrita desta pesquisa e como organizá-la nos quatro capítulos que compõem essa dissertação.

Por se tratar de dois meios semióticos distintos, tendo ambos suas particularidades com seus recursos e limitações específicos, optamos por trabalhar inicialmente o texto de Clarice Lispector, para, em seguida analisar a adaptação homônima de Suzana Amaral. Ao analisarmos o filme nos servirmos de seqüências que nomeamos de figuras. Estas figuras foram divididas em blocos temáticos. Apresentados desta forma, acreditamos que nosso trabalho ficaria mais organizado e facilitaria o entendimento do pensamento aqui exposto.

4.2 DO LIVRO À TELA: IDENTIDADE E REPRESENTAÇÃO EM *A HORA DA ESTRELA*

4.2.1 *A HORA DA ESTRELA* DE CLARICE LISPECTOR, POR RODRIGO S.M.

4.2.1.1 OS TÍTULOS

Antes de dar início à história, Lispector apresenta os treze títulos da obra. Estes títulos são intercalados pela conjunção “ou”. Entre o quarto (“Direito ao grito”) e o quinto títulos (“Quanto ao futuro”), há o nome da autora: Clarice Lispector em forma de assinatura. Eles nos permitem ter uma idéia do tom em que a história será contada e o seu desenvolvimento. Alguns desses títulos também são citados ao longo do enredo, tomando lugar na narrativa. São eles:

A culpa é minha;
 A hora da estrela,
 Ela que se arranje;
 O direito ao grito;
 Quanto ao futuro;
 Lamento de um blue;
 Ela não sabe gritar;
 Uma sensação de perda;
 Assovio no vento escuro;
 Eu não posso fazer nada;
 Registro dos fatos antecedentes;
 História lacrimogênica de cordel
 Saída discreta pelas portas do fundo.
 (LISPECTOR, 1998, p. 07)

Logo no início do livro, quando o narrador Rodrigo S. M. hesita em contar a história de Macabéa e afirma que a história trata de uma invenção, ele escreve: “*Porque há direito ao grito. Então eu grito*”. (p.13). No entanto, esse direito ao grito não é de Macabéa, mas do escritor que escreve a história, que tem a liberdade de escrever o que quiser, sobre o que quiser.

Na mesma página, ele cita outro título: “*Quanto ao futuro*”, que é repetida ao final da narrativa. Na primeira citação, ele atenta para o fato de que a afirmação é precedido de um ponto final e seguido de outro ponto final, o que nos leva a inferir uma ironia, pois não há presente e futuro nenhum, não há

perspectivas. Assim como a história de Macabéa, que repete a frase “*Quanto ao futuro*” no momento de sua morte.

Outro título presente na narrativa é “ela que se arranje”: “*Penalizava-se com Macabéa, mas ela que se arranjasse, quem mandava ser tola?*” (p.64). Fica claro que por mais que alguém pudesse ser solidário à Macabéa, era ela que deveria tentar mudar o rumo da sua vida. Pois ninguém, nem mesmo Rodrigo S. M. poderia fazer algo por ela.

4.2.1.2 O NARRADOR

Como já afirmamos anteriormente, neste livro Lispector serviu-se de um recurso até então inédito em sua obra, a presença do escritor-narrador que cria e escreve sobre uma personagem feminina, com a qual desenvolve uma relação que vai da indiferença, passando pela ternura, ao ódio.

A autora repete esta mesma estrutura em seu livro *Um sopro de vida* (pulsações) que foi organizado e publicado por Olga Borelli após sua morte. No entanto, se a estrutura narrativa é semelhante, não podemos afirmar o mesmo quanto às características das personagens: Ângela Pralini e Macabéa têm perfis opostos no âmbito social, cultural, psicológico e físico. Ângela é uma escritora (logo tem o dom da palavra, coisa que falta à Macabéa), rica e com algum sucesso. Além do mais, Ângela é elegante, mora na zona sul do Rio de Janeiro (Macabéa mora na zona portuária) e foi casada com um industrial.

Segundo Nunes (1995), estes dois livros nos permitem desvendar o processo criador da escritora “*centrado na experiência interior, na sondagem dos estados da consciência individual*” presente desde o primeiro romance, intitulado *Perto do coração selvagem*, publicado em 1944.

Lispector declarou na época que *A hora da estrela* tratava-se de uma novela (LERNER apud GUIDIN, 1994), porém podemos observar que na realidade o livro situa-se num limiar entre o romance e o conto. Já Rodrigo S. M. afirma tratar-se de “relato”, “literatura de cordel”, “melodrama”.

A autora justifica o fato da escolha desse escritor-narrador, afirmando que “*teria que ser um homem porque escritora-mulher pode lacrimejar piegas*” (1998, p. 14). Assim, após vários momentos de hesitação, Rodrigo S.M. inicia a saga de

Macabéa e suas “fracas aventuras”, esta narração oscilará entre a onisciência e a observação. Segundo o mesmo:

A história – determino com falso livre-arbítrio – vai ter uns sete personagens e eu sou um dos mais importantes, é claro. Eu, Rodrigo S.M. Relato antigo, este, pois não quero ser modernoso e inventar modismos à guisa de originalidade. Assim é que experimentei contra os meus hábitos uma história com começo, meio e “gran finale” seguido de silêncio e de chuva caindo. (LISPECTOR, 1998, p.13)

Como Rodrigo S. M. muitas vezes fala de si mesmo, ele acaba por tornar-se também personagem da história (“*um dos mais importantes*” como ele se auto-denomina). Segundo Guidin:

Rodrigo é narrador de Macabéa, mas protagonista de uma outra história que transcorre cruzada à dela: a história do processo de construção do texto, cuja autoria é em última instância de Clarice Lispector. A partir desse narrador, ao obrigá-lo a se projetar em sua personagem, projeta-se nela também a figura da escritora, identificando-se com ela e com ele simultaneamente. O texto é então um jogo de encaixes narrativos. (GUIDIN, 1994, p.32)

Gotlib (1995) acrescenta que a partir desse desdobramento a história deixa de contar apenas o drama de Macabéa para criar um outro enredo dentro do já existente, com outros protagonistas:

Paralelamente a esta história de violência social e de amor virtual, uma outra acontece: é a história de dois romances, por dois protagonistas: Rodrigo, narrador criado pela autora, aí implícita, para contar a história de Macabéa; Clarice, autora e narradora que cria Rodrigo para justamente contar ele essa história, porque mulher... (pura ironia)... iria “lacrimejar piegas”.(...) As histórias desdobram-se. E a própria Clarice desdobra-se. Ela é a autora, com nome na capa e assinatura na folha de rosto, entre os treze títulos do romance, e também na “Dedicatória do autor (na verdade Clarice Lispector)”, quando, além de evocar tantos músicos, evoca o seu próprio passado. (...) Ela é a autora implícita, a que se coloca no livro que escreve, escolhendo o seu narrador, Rodrigo S. M., que, por sua vez, cria o romance contando a sua própria história – a história do romance que ele está fazendo – e a história de Macabéa. (GOTLIB, 1995, p. 467)

Com a criação deste narrador, ainda segundo Gotlib, Lispector tenta criar “um suposto afastamento crítico”. Nunes também partilha o pensamento de que o

livro é composto de três tramas: a da moça nordestina, a personagem que surpreendeu o narrador e a história da própria narrativa.

Como já afirmamos anteriormente, ao refletir-se em Macabéa, esse narrador interposto também se revela, torna-se personagem. Sua vida é contada a partir da vida de Macabéa. No início, antes mesmo de nos apresentar a personagem, o narrador Rodrigo trava uma luta com as palavras, pois segundo ele, a personagem exige simplicidade na sua descrição:

Sim, mas não esquecer que para escrever não-importa-o-que o meu material básico é a palavra. Assim é que esta história será feita de palavras que se agrupam em frases e destas se evolua um sentido secreto que ultrapassa palavras e frases. É claro que como todo escritor, tenho a tentação de usar termos suculentos: conheço adjetivos esplendorosos, carnudos substantivos e verbos tão esguios que atravessam agudos o ar em vias de ação, já que palavra é ação, concordais? Mas não vou enfeitar a palavra, pois se eu tocar no pão da moça esse pão se tornará ouro – e a jovem não poderá mordê-lo, morrendo de fome. Tenho que falar simples para captar sua delicada e vaga existência. (LISPECTOR, 1998, p. 14-15)

A autora dá a entender que ao criar um autor masculino para contar a história a partir de sua visão masculina, este criará um distanciamento da personagem (fato nunca ocorrido até então em sua obra, denunciando ironicamente as vozes femininas assumidas nos romances anteriores). Não deixa de ser uma ironia o fato de Lispector ceder a esse autor masculino o poder de voz tanto para assumir a “responsabilidade” do texto quanto para dar voz à consciência de Macabéa. Segundo Guidin:

Clarice está discutindo o ponto de vista narrativo em que o olhar do narrador repousa sobre as impressões subjetivas da personagem feminina. Está discutindo, sobretudo, a autoria feminina do texto literário e as condições socioculturais do próprio discurso feminino. (GUIDIN, 1994, p. 33)

Porém esse autor ao longo do texto sofre um deslocamento, perdendo assim sua posição segura e protegida. Sem escudos, ele perde a objetividade e assume a subjetividade que falta à Macabéa. Em certos momentos, além de contar a história, ele também assume a voz da personagem e ao construir a

personagem, também se constrói. E nesse processo de construção da personagem, e de certo modo, uma desconstrução de si mesmo, ele adapta sua linguagem e estilo ao objeto de escrita. Vale observar que, Rodrigo S. M, muitas vezes assume um tom jocoso quando fala de Macabéa e sério ao confrontar a existência da personagem e o ofício de escritor. Segundo Guidin, é essa articulação que dá o tom muitas vezes impiedoso do texto, tanto em relação à personagem, quanto ao ato da escrita:

Essa articulação destrutiva do texto é, por isso, acrescida de um expediente narrativo ainda mais corrosivo. Por entre as falas de Rodrigo e a história de Macabéa se infiltra uma instância que ultrapassa a voz do narrador para, entre parênteses, melhor disseminar a dificuldade e inutilidade do escrever. Essas inserções são muitas. (GUIDIN, 1994, p. 35)

No entanto, ainda conforme Guidin (1994, p. 33), ao assumir as vozes de personagem, narradora e autora, Lispector (ao invés de dissimular-se) dissemina sua identidade nas várias camadas do texto. Também através deste recurso a autora nos deixa pistas sobre os meandros da ficção e de sua criação. Esse gesto nos revela seu processo de esvaziamento identitário, numa quase morte.

Deste modo, a partir deste quadro de simplicidade narrativa imposto mais pela personagem retratada do que por um estilo do autor, é que se inicia a história.

Neste livro, Lispector cria um jogo bastante intrigante entre o masculino e o feminino. Aqui percebemos uma articulação curiosa de identidades e vozes entre Lispector e Rodrigo S.M., Macabéa e Olímpico. Rodrigo 'fala' por Lispector ou apenas serve de instrumento braçal para a voz de outro, no caso a autora? tal qual Macabéa que datilografa os documentos prontos que lhe são entregues? Macabéa é 'construída' por Rodrigo S. M., mas só se apresenta, informa seu nome ao conhecer Olímpico, ou seja, assim como Lispector projeta-se em Rodrigo S. M., Macabéa projeta-se em Olímpico. Como veremos adiante, Macabéa precisa de Olímpico para legitimar seus pensamentos e ajudá-la no entendimento do mundo, assim como Lispector parece delegar essa mesma função a Rodrigo S.M., pois este possui a objetividade masculina que a autora julga faltar-lhe.

Observando a obra de Lispector, percebemos que a necessidade de uma definição acerca do gênero e outras classificações sempre foi motivo de discussões e poucas conclusões definitivas. No livro *Água viva* (também de difícil classificação), a autora chegou a afirmar: “*Gênero não me pega mais*”. Avesa a rótulos, generalizações, na própria dedicatória do autor, ela define *A hora da estrela* como “essa coisa aí”. Fica claro que à autora não interessava enquadrar seus textos em algum tipo específico de narrativa e o ato de escrever é que era o mais importante. Sua obra composta por personagens e temas, construídos pela e através da fragmentação é o que lhe interessava, por isso consideramos sua postura narrativa como híbrida e inclassificável.

4.2.1.3 A PERSONAGEM MACABÉA

Quase tudo que sabemos sobre Macabéa nos é dito pelo seu “criador” Rodrigo S. M., o que evidencia sua identidade precária. Incapaz de falar por si, pois não possui consciência da sua auto-identidade, Macabéa precisa ser definida por e através dos outros.

O perfil traçado por Rodrigo S. M. é impiedoso, mas é justamente essa impiedade que desperta em nós um sentimento de compaixão pela personagem.

Nordestina, feia, miserável, raquítica, solitária, ignorante e tuberculosa. O quadro pintado por Rodrigo S.M. não poderia ser mais cruel e melancólico. Talvez pior do que se deparar com este personagem, é saber que ele não é fictício e se vê multiplicado por aí em milhares de brasileiros espalhados Brasil afora. Afirmamos brasileiros porque ao contrário do que nos é incutido pela mídia, sobretudo a do eixo Rio-São Paulo, a pobreza, a ignorância e o desamparo não são características exclusivamente nordestinas, pelo contrário, elas estão presentes em todo o território nacional.

Como a nordestina, há milhares de moças espalhadas por cortiços, vagas de cama num quarto, atrás de balcões trabalhando até a estafa. Não notam sequer que são facilmente substituíveis e que tanto existiram como não existiram. Poucas se queixam e ao que eu saiba nenhuma reclama por não saber a quem. (LISPECTOR, 1998, p. 14)

Quando se refere à Macabéa, a autora afirma: *“Maca, porém nunca disse frases, em primeiro lugar por ser de parca palavra. E acontece que não tinha consciência de si e não reclamava nada, até pensava que era feliz”*. (LISPECTOR, 1998, p. 69). A autora continua: *O seu diálogo era sempre oco. Dava-se conta longinquamente que nunca dissera uma palavra verdadeira. E “amor” ela não chamava de amor, chamava de não-sei-o-quê*”. (LISPECTOR, 1998, p. 54). Assim, o quadro que nos é apresentado é de uma personagem desprovida de toda e qualquer possibilidade de reflexão.

Embora a frase inicial do romance seja *“Tudo no mundo começou com um sim.”* (LISPECTOR, 1998, p. 11), paradoxalmente a saga de Macabéa é puro “não”. Macabéa é pura negação. O personagem foge à lógica burguesa do “ser” e do “ter”. Macabéa “não tem” e “não é”. E é através da negação que a moça nordestina nos é descrita: ela não é bonita, não é inteligente, não é culta, não tem laços afetivos, não tem saúde, não tem família. E quando algo é afirmado, tem conotação negativa: *“ninguém a quer, ela é virgem e inócua, não faz falta a ninguém”* (p.13), *“ninguém lhe responde ao sorriso, porque nem ao menos a olham”* (p. 16), *“sua cara é estreita e amarela como se ela já tivesse morrido. Talvez tenha.”* (...) *“que ela era incompetente”* (p.24), *“ela nascera com maus antecedentes e agora parecia uma filha de um não-sei-o-quê com ar de se desculpar por ocupar espaço”* (p.27). Macabéa não despertava interesse nem nas colegas de quarto, que a achavam esquisita, com um cheiro estranho. Há apenas um momento de afirmação, quando Macabéa se define:

E quando acordava? 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 de ser. (LISPECTOR, 1998, p. 36)

Para entendermos Macabéa, é interessante analisar também dois outros personagens da trama: Glória e Olímpico. Glória era sua colega de trabalho e Olímpico, o namorado de Macabéa que em seguida a troca por Glória. Ao observarmos estes personagens, suas características e a forma pela qual eles interagem com a protagonista, obtemos uma maior compreensão da personagem.

Glória, por sua vez, representa o oposto de Macabéa. A jovem aqui é dotada dos atributos que faltam à Macabéa, ela tem corpo e discurso. A colega de trabalho de Macabéa possui formosura e exuberância com seu cabelo loiro oxigenado, era bem nutrida (filha de açougueiro), além do nome imperioso, tinha comida farta em casa. Era assediada e colecionava namorados (ainda que homens casados que só buscavam aventuras passageiras). Tinha lábia para justificar suas faltas no trabalho sem causar desconfiança. E como corpo e discurso são valores positivos para a sociedade, Glória encontrava seu lugar ao sol e no coração dos homens (inclusive no de Olímpico, namorado de Macabéa), enquanto Macabéa nem sequer era notada. Glória tinha tudo o que faltava à Macabéa: corpo e comportamentos sedutores, família estruturada e desenvoltura profissional. Podemos perceber através destes trechos a “superioridade” de Glória em relação à Macabéa. Ela nos é apresentada com uma exuberância que nunca Macabéa teria:

Macabéa entendeu uma coisa: Glória era um estardalhaço de existir. E tudo devia ser porque Glória era gorda. A gordura sempre fora o ideal secreto de Macabéa, pois em Maceió havia escutado um rapaz dizer para uma gorda que passava na rua “tua gordura é formosura”. (LISPECTOR, 1998, p. 61)

Pelos quadris adivinhava-se que seria boa parideira, enquanto Macabéa lhe pareceu ter em si mesma o seu próprio fim. (LISPECTOR, 1998, p. 60)

Glória era toda contente consigo mesma: dava-se grande valor. Sabia que tinha o sestro molengole de mulatas, uma pintinha marcada junto da boca, só para dar uma gostosura, e um buço forte que ela oxigenava. (...) Glória tinha um traseiro alegre e fumava cigarro mentolado para manter um hálito bom nos seu beijos intermináveis com Olímpico. Ela era muito satisfatona: tinha tudo o que seu pouco anseio lhe dava e havia nela um desafio em que se resumia: “ninguém manda em mim” (LISPECTOR, 1998, p. 64-65)

Embora guarde semelhanças com Macabéa, o personagem Olímpico surge como seu contraponto. Ele, mesmo ignorante, consegue inserir-se no contexto urbano e sonha em conquistar os postos valorizados por essa sociedade (caracterizando sua reflexividade). Mesmos com poucos recursos e à custa de mentiras, ele consegue legitimar-se nesse meio.

Olímpico não teve educação formal, e desconhece tanto quanto Macabéa as palavras cujo significado, ela indaga, porém ele não se dá por vencido e se auto-afirma pela brutalidade com a qual responde à namorada como “um galinho de briga”, como percebemos no trecho em seguida: “- *É, você não tem solução. Quanto a mim, de tanto me chamarem, eu virei eu. No sertão da Paraíba não há quem não saiba quem é Olímpico. E um dia o mundo todo vai saber de mim*”. (LISPECTOR, 1998, p. 49).

Mesmo sem conhecer seu pai, ele inventa um nome pomposo ao se apresentar para Macabéa: “*Olímpico de Jesus Moreira Chaves*”, possui um dente de ouro e sonha em ser deputado. É somente durante o primeiro encontro entre os dois que a jovem pobre e raquítica informa seu nome. É como se através de Olímpico, Macabéa legitimasse sua existência. Como afirma Guidin:

Tem no nome a referência ao mito e ao épico, mas é filho sem pai, ladrão e assassino. Para Macabéa representa, entretanto, pulsão de vida e noção de identidade. É a partir do ingresso de Olímpico no texto que Macabéa recebe um nome. Seu nome, até então omitido pelo narrador, mesmo balbuciado e esquisito, apresenta-se agora e a identifica. (GUIDIN, 1996, p.43)

É na tentativa de despertar interesse ou até mesmo impressionar Olímpico que surgem as primeiras tentativas de verbalização por parte de Macabéa. Durante os encontros a jovem, que não tem muito assunto, lança mão das curiosidades aleatórias que ela escuta diariamente na Rádio Relógio. No entanto, o efeito obtido, é o inverso. Olímpico irrita-se com a conversa de Macabéa e lhe responde quase sempre de forma grosseira. Já no final do curto namoro dos dois, após mais uma tentativa fracassada de Macabéa em estabelecer um diálogo, vemos o seguinte trecho:

Depois da chuva no Jardim Zoológico, Olímpico não foi mais o mesmo: desembestara. E sem notar que ele próprio era de poucas palavras como convém a um homem sério, disse-lhe:
 - Mas puxa vida! Você não abre o bico e nem tem assunto!
 Então aflita, ela lhe disse:
 - Olhe, o imperador Carlos Magno era chamado de Carolus! E você sabia que a mosca voa tão depressa que se voasse em linha reta ia passar pelo mundo todo em 28 dias?
 - Isso é mentira!
 - Não é não, juro pela minha alma pura que aprendi na Rádio Relógio!
 - Pois eu não acredito.

- Quero cair morta neste instante se estou mentindo. Quero que meu pai e minha mãe fiquem no inferno, se estou lhe enganando.
- Vai ver que cai mesmo morta. Escuta aqui: você está fingindo que é idiota ou é idiota mesmo?
- Não sei bem o que sou, me acho um pouco... de quê?... Quer dizer que não sei bem quem eu sou.(LISPECTOR, 1998, p. 55-56)

Aqui mais uma vez Macabéa confirma seu fracasso. E sua solidão que parecia amenizada depois do encontro com Olímpico, retorna com toda força. Macabéa é a estrela que não cintila.

Macabéa que não sabia o que era futuro, por sugestão (e patrocínio) de Glória vai até uma cartomante. Segundo Guidin (1996, p. 45): “*O definitivo encontro com Madama Carlota é mais uma paródia cruel, desta vez da figura da mãe extremosa que a moça não conheceu*”. A cartomante, uma ex-cafetina que não tem medo das palavras e que é fã de Jesus, vive na periferia. Sua casa colorida é o reflexo de sua aparência exuberante, de muitas cores e palavras. Ao receber a cliente, cria um ambiente acolhedor, oferecendo café e derramando-se em elogios, nem sempre sinceros. Embora cercada de adereços baratos, Macabéa deslumbra-se. Ainda segundo Guidin:

Situada a cena onde se move a cartomante, é impossível não notar a ironia narrativa de Clarice atribuída a Rodrigo, a quem está exposta a personagem. Anteriormente, Macabéa foi chamada por ele de “café frio” e bebera café em excesso de açúcar para aproveitar a oportunidade; também foi comparada a uma flor murcha, por oposição às flores de plástico, eternização vulgar de um dos símbolos de delicadeza e feminilidade. Ao contrário das flores que Macabéa comprava e que morriam em suas mãos, a simbologia do feminino está plastificada nessa casa, aberta à mulheres a cata de futuro. (GUIDIN, 1996,p.46)

É Madama Carlota que, com seu discurso sedutor, convence Macabéa de que ela pode ter um destino, coisa que ela nem sabia que existia. Como aceita e acredita em tudo o que lhe dizem, Macabéa se deslumbra. É através dessa fluência, que Madama Carlota reverte os fracassos de Macabéa em perspectivas de felicidade:

- Macabéa! Tenho grandes notícias para lhe dar! Preste atenção, minha flor, porque é da maior importância o que vou lhe dizer. É uma 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. Fique 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, 1998, p.76)

Inebriada por essas palavras, Macabéa sai da casa de Madama Carlota e ao atravessar a rua, é atropelada por uma Mercedes.

Ao analisarmos a construção de Macabéa, percebemos que a personagem não tem consciência de sua auto-identidade (*“desculpe, mas não acho que sou muito gente”* p. 48) e por ser limitada discursivamente, ela vai vivendo sua trajetória numa espécie de “isolamento existencial”.

Giddens (2002) acredita que a vida humana é mediada pela socialização e pela aquisição da linguagem. Ainda segundo o autor, linguagem e memória estão intrinsecamente ligadas, o que possibilita a lembrança individual e a institucionalização da experiência coletiva. É a partir da consciência desses fatores que o ser se constrói e é capaz de vivenciar as experiências. Macabéa, no entanto, é destituída dessas faculdades, o que a aproxima de um animal, por viver em um eterno presente sem tomar conhecimento do passado e sem perspectiva de futuro.

Seus dezenove anos, não foram vividos, foram existidos. E como percebemos neste trecho a seguir, foi só na hora da morte que ela encontrou sua hora da 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) e Macabéa que até então vivia *“num limbo impessoal, sem alcançar nem o melhor, nem o pior”* (p.23), não se sentia muito gente, e cuja existência era um eterno presente. Macabéa que tinha medo das palavras, apenas pouco antes de seu último suspiro pôde enfim afirmar de um jeito “bem pronunciado e claro”: *“quanto ao futuro”*.

4.2.1.4 IDENTIDADE E REPRESENTAÇÃO DO NORDESTE E DO NORDESTINO EM A HORA DA ESTRELA.

Em uma rara entrevista, Lispector declarou que a idéia da personagem Macabéa surgiu por ocasião de uma de suas habituais idas à feira de São

Cristóvão, no Rio de Janeiro. É importante esclarecer que São Cristóvão é um bairro no subúrbio da cidade e seus freqüentadores são sobretudo, migrantes de baixa renda oriundos do Nordeste do país.

Interessante observar que Lispector desde sua chegada ao Brasil até o início de sua adolescência, viveu no Nordeste, entre Alagoas (coincidência ou não é o estado de origem de Macabéa) e Pernambuco. Irônico e elucidativo, pois não foi no próprio Nordeste que ela encontrou Macabéa e sim no Rio de Janeiro. Isso nos faz pensar que talvez não seja a região que fabrique esses seres miseráveis, mas o olhar do Sudeste que enxergue essa miséria.

As personagens romanescas típicas de Lispector são ricas, em pensamentos, em perspectivas e em angústias. Macabéa é a antípoda deste modelo, pois ela não nos é apresentada pela afirmação. Na obra *A hora da estrela* Lispector repete o discurso hegemônico que alia Sul-Sudeste ao desenvolvimento, à cultura (por isso as personagens burguesas são dotadas de fluxos de consciência, de fluência verbal que as permitem indagar-se sobre si e sobre o mundo) e o Nordeste como berço de seres primitivos e pobres em expressão (como Macabéa e Olímpico).

Ainda nesta referida entrevista, a autora afirma: “*eu vivi no Recife.*” A região Nordeste foi o berço da família Lispector no Brasil. Sua porta de entrada no país e a morada nos primeiros anos foi Alagoas. Segundo alguns relatos, a família chegou a Maceió em fevereiro de 1921:

Chegaram ao Brasil e aportaram no Nordeste: em Maceió, capital de Alagoas, onde tinham parentes. Apesar de ser capital do estado, Maceió era uma cidade muito pequena. Clarice tinha dois meses: era fevereiro de 1921. E lá ficaram três anos e meio. De Alagoas foram para o Recife, onde devem ter chegado por volta de 1924: Clarice tinha quase 4 anos. (GOTLIB, 1995, p. 63)

É no Recife que Lispector desperta para a literatura, tanto como leitora quanto como escritora. É neste cenário que surgem as surpresas das descobertas no campo literário, como a obra de Monteiro Lobato, por exemplo. Sua paixão pelos livros aflora e suas primeiras inspirações são materializadas em pequenos textos. As lembranças deste período serviram de temas para várias de seus contos e suas crônicas como: “Os desastres de Sofia”, “O primeiro livro de cada

uma de minhas vidas”, “Felicidade clandestina”, “As grandes punições”, “Lição de piano”, dentre outros.

Dos doze para os treze anos a família segue para o Rio de Janeiro. O Nordeste foi, portanto, o berço da escritora no Brasil. Assim, ao considerar-se brasileira, poderíamos inferir que ela também seria uma nordestina, pois foi nessa região que ela viveu a infância e o começo da adolescência, anos decisivos para a formação de uma pessoa. No entanto, apesar dessa proximidade com a região, ela parece esquecer essas origens para assumir um discurso tipicamente do Sudeste. Lispector se considerava brasileira, mas não a brasileira de Alagoas ou de Recife. Como a mesma afirma:

Sou brasileira naturalizada, quando, por uma questão de meses, poderia ser brasileira nata. Fiz da língua portuguesa a minha vida interior, o meu pensamento mais íntimo, usei-a para palavras de amor. Comecei a escrever pequenos contos logo que me alfabetizaram e escrevi-os em português, é claro. Criei-me em Recife, e acho que viver no Nordeste ou no Norte do Brasil é viver mais intensamente e de perto a verdadeira vida brasileira que lá, no interior, não recebe influência de costumes de outros países. Minhas crendices foram aprendidas em Pernambuco, as comidas que mais gosto são pernambucanas. E através de empregadas, aprendi o rico folclore de lá. Somente na puberdade vim para o Rio com minha família: era a cidade grande e cosmopolita que, no entanto, em breve se tornara para mim brasileira-carioca. (LISPECTOR apud GOTLIB, 1995, p. 114)

No entanto, ao construir Macabéa, Lispector parece se distanciar dessas origens para assumir o tom do desconhecimento, do estereótipo. Lispector repete o discurso daqueles que enxergam a região apenas pelo viés da pobreza, da ignorância e da passividade. O Nordeste e o nordestino retratados por Clarice em *A hora da estrela* é “o Nordeste do pobre, do pouco, do menos, dos severinos amarelos até na alma”. (ALBUQUERQUE, 2008, p.26). Como vemos nos seguintes trechos:

Sua cara é estreita e amarela como se já tivesse morrido. E talvez tenha. (LISPECTOR, 1998, p. 24)

Até que não seria de todo ruim ser vampiro, pois bem que lhe iria algum rosado de sangue no amarelado do rosto, ela que não parecia ter sangue e a menos que viesse um dia a derramá-lo. (LISPECTOR, 1998, p. 26)

Lispector ao narrar a história de Macabéa, toma emprestado o olhar hegemônico do Sudeste. Nesta novela, há a visão maniqueísta que alia o Nordeste e o nordestino ao atraso, à ignorância e o Sudeste à superioridade.

Segundo Albuquerque (2009), ao observarmos as representações midiáticas produzidas sobre o Nordeste, sobretudo no eixo Rio-São Paulo, observamos que nestes discursos e nas imagens que os ilustram, há a estratégia de estereotipização. Segundo o autor:

O discurso da estereotipia é um discurso assertivo, repetitivo, é uma fala arrogante, uma linguagem que leva à estabilidade acrítica, é fruto de uma voz segura e autossuficiente que se arroga ao direito de dizer o que é o outro em poucas palavras. O estereótipo nasce de uma caracterização grosseira e indiscriminada do grupo estranho, em que as multiplicidades e as diferenças individuais são apagadas, em nome das semelhanças individuais do grupo. (ALBUQUERQUE, 2009, p.30)

É por meio dessa estereotipização que a autora repete os discursos sobre a região e seus habitantes. Ela contribui para a permanência dessa representação que nos tem sido elaborada ao longo de muitos anos. Ainda segundo Albuquerque:

A identidade nacional ou regional é uma construção mental, são conceitos sintéticos e abstratos que procuram dar conta de uma generalização intelectual, de uma enorme variedade de experiências efetivas. Falar e ver a nação ou a região não é, a rigor, espelhar essas realidades, mas criá-las. São espaços que se institucionalizam, que ganham foro de verdade. Essas cristalizações de pretensas realidades objetivas nos fazem falta, porque aprendemos a viver por imagens. Nossos territórios existenciais são imagéticos. Eles nos chegam e são subjetivados por meio da educação, dos contatos sociais, dos hábitos, ou seja, da cultura, que nos fazem pensar o real como totalizações abstratas. Por isso, a história se assemelha ao teatro, onde os atores, agentes da história, só podem criar à condição de se identificarem com figuras do passado, de representarem papéis, de vestirem máscaras, elaboradas permanentemente. (ALBUQUERQUE, 2009, p. 38)

Nesse processo de estereotipização como bem nomeia Albuquerque, o Nordeste passa a ser o lugar de um atraso generalizado. Em sua obra *A invenção do Nordeste e outras artes* (2009), ele analisa ao longo do tempo como o Nordeste e o nordestino são retratados na música, na literatura, na pintura e no cinema. Ao longo do trabalho, percebe-se que existe quase que uma

homogeneidade de discurso, ligando a região sempre aos mesmos temas e cujas personagens repetem as mesmas características. Segundo o autor:

O Nordeste é pesquisado, ensinado, administrado e pronunciado de certos modos a não romper com o feixe imagético e discursivo que o sustenta, realimentando o poder das forças que o introduziu na cultura brasileira, na “consciência nacional” e na própria estrutura intelectual do país. (ALBUQUERQUE, 2009, p. 40)

O Nordeste é sempre o espaço típico ou mitológico, em que a história parece suspensa, dormindo, precisando ser despertada. Espaço que lembra o deserto. Espaço indefinido, indeterminável, a ser conquistado. É um território ainda não marcado de forma permanente e organizado pelo poder. O Nordeste do sertão, do vazio, onde qualquer pegada humana é fugidia, porque o vento a leva, apaga-a. região por onde se perambula, por onde passa o homem nômade a pé ou a cavalo. Homem sem rosto, sem identidade, apenas mais um retirante. A terra do nada. Neste discurso, pois, há toda uma preocupação em enclausurar este espaço, em dar-lhe um sentido, um rosto, um significado. Há uma preocupação em marcá-lo com sonhos e ações humanas, de sedentarizar os homens, para construir uma nova sociedade e uma nova cultura. (...) O Nordeste dos homens que sempre passam pelo território alheio, que ganham o mundo, que são quase bichos, que possuem gestos hereditários, automáticos e só se dá bem com os animais. Animais submissos a Deus, à natureza, ao patrão e ao governo. Homens devorados por uma sociedade, em que eram impotentes para mudá-la. Sociedade em que a idade das mulheres se conta pelo número de filhos. Terra braba, terra de tiro e de morte, onde se faz a aposta para ver de que lado o morto cairá e atira-se para ganhar a aposta. Espaço tecido de aventuras, nas páginas dos a-bê-cês. Nordeste, ficção de pobres. (ALBUQUERQUE, 2009, p. 225)

Lispector não fugiu à essa armadilha de estereotipização em *A hora da estrela*. Ela toma, assim como outros autores, o Nordeste como o exemplo da miséria, da fome do atraso e da alienação. Podemos comprovar essa afirmação a partir de vários textos do romance:

Limito-me a humildemente – mas sem fazer estardalhaço de minha humildade que já não seria humilde – limito-me a contar as fracas aventuras de uma moça numa cidade toda feita contra ela. Ela que deveria ter ficado no sertão de Alagoas com vestido de chita e sem nenhuma caligrafia, já que escrevia tão mal, só tinha até o terceiro ano primário. 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. (LISPECTOR, 1998, p. 15)

A Macabéa construída por Lispector é o retrato do pobre submisso e conformado com seu destino (que ignora). Ao lermos a saga de Macabéa, nos deparamos com a repetição do modelo do “*matuto inadaptado e ridículo que*

provoca risos tal qual nas chanchadas da Atlântida”, como observa Albuquerque (2009, p. 226). Macabéa é incapaz de inserir-se neste contexto onde vive. É o exemplo da ausência de reflexividade postulado por Giddens exposto no capítulo dois deste trabalho. Observemos os seguintes trechos:

Quero nesse instante falar da nordestina. É o seguinte: ela como uma cadela vadia teleguiada exclusivamente por si mesma. Pois reduziu-se a si. (LISPECTOR, 1998, p.18)

Ela nascera com mais antecedentes e agora parecia uma filha de um não-sei-o-quê com ar de se desculpar por ocupar espaço. (...) Nascera inteiramente raquítica, herança do sertão – os maus antecedentes de que falei. 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, 1998, p.27-28)

Aqui o humano é confundido com o animal, pois nem poder de linguagem estas pessoas possuem. São vários os trechos do livro que aludem a essa semelhança. Assim como nas obras de Graciliano Ramos, os nordestinos de *A hora da estrela* apresentam um “déficit discursivo” que é visto como “*mais um índice de sua situação geral de carência: carência de meios de expressão verbal que é ligada diretamente à sua carência econômica e de poder*”. (ALBUQUERQUE, 2009, p. 257). Observemos os seguintes trechos:

O rapaz e ela se olharam por entre a chuva e se reconheceram como dois nordestinos, bichos da mesma espécie que se farejam. (...) Eles não sabiam como se passeia. Andaram sob a chuva grossa e pararam diante da vitrine de uma loja de ferragem. (LISPECTOR, 1998, p.43-44)

Nestes trechos percebemos o homem descrito próximo do animalesco. Pois os dois personagens, como não falam, não são dotados de competência lingüística, apenas se farejam, desconhecem as convenções sociais e nem aprenderam coisas simples como o ato de passear. Segundo Albuquerque:

O nordestino pobre é alguém que teve seu direito à fala apoderada pelos outros; que está às margens do dizer; que traz à tona os próprios limites do dizer, as fronteiras da palavra, a clausura do silêncio em que é obrigado a viver. (...). O Nordeste não é o lugar de fala, mas do lamento, de sofrimento e choro. A palavra “nordestino” parece sempre ser consentida, fala-se já quase já se pedindo desculpa pelo atrevimento. (ALBUQUERQUE, 2009, p. 258)

Macabéa é o retrato deste preconceito, pois ao contrário das personagens anteriores de Lispector, que tinham fluência, se legitimavam através do fluxo de consciência, precisou de um narrador para “traduzir” seus pensamentos, pois Macabéa *“não se trata apenas de narrativa, é antes de tudo vida primária que respira, respira”* (...) um material *“parco e singelo demais”* (p.13-14).

Este discurso do nordestino inadaptado e fora dos padrões também se repete na descrição de Olímpico.

Mas ainda não expliquei bem Olímpico. Vinha do sertão da Paraíba e tinha uma resistência que provinha da paixão por sua terra braba e rachada pela seca. Trouxera consigo, comprada no mercado da Paraíba, uma lata de vaselina perfumada e um pente, como se fosse sua e exclusiva. Besuntava o cabelo preto até encharcá-lo. Não desconfiava que as cariocas tinham nojo daquela meladeira gordurosa. Nascera crestado e duro que nem galho seco de árvore ou pedra ao sol. (LISPECTOR, 1998, p.57)

Já o próprio autor Rodrigo S. M. se põe em posição superior à Macabéa, pois para descrevê-la, compreendê-la, ele necessita despojar-se de todo e qualquer refinamento ou conforto:

Agora não é confortável, pois para falar da moça tenho que não fazer a barba durante dias e adquirir olheiras escuras por dormi pouco, só cochilar de pura exaustão, sou um trabalhador manual. Além de vestirme com roupa velha rasgada. Tudo isso para me pôr ao nível da nordestina. (LISPECTOR, 1998, p.19)

A descrição de Glória constitui um contraponto interessante para que percebamos a caracterização quase maniqueísta dos personagens nordestinos. A carioca é considerada tanto por Macabéa quanto por Olímpico o ideal. Para Macabéa, Glória possui aquilo que lhe falta e o que gostaria de ser e ter. Já para Olímpico, ela representa o elo que o ligaria à ascensão social. Ela seria o passaporte de entrada pela porta da frente à sociedade carioca, pois mesmo fazendo parte da “terceira classe da burguesia” ela já representaria uma ascensão uma vez que ele não fazia parte de classe alguma. Observemos estas descrições a seguir:

Glória possuía no sangue um bom vinho português e também era amaneirada no bamboleio do caminhar por causa do sangue africano escondido. Apesar de branca, tinha em si a força da mulatice. Oxigenava

os cabelos em amarelo-ovo os cabelos crespos cujas raízes estavam sempre pretas. Mas mesmo oxigenada ela era loura, o que significava um degrau a mais para Olímpico. Além de ter uma grande vantagem que nordestino não podia desprezar. É que Glória lhe dissera quando fora apresentada por Macabéa: “sou carioca da gema!” Olímpico não entendeu o que significava “da gema”, pois esta era uma gíria do tempo de juventude do pai de Glória. O fato de ser carioca tornava-a pertencente ao ambicionado clã do sul do país. Vendo-a, ele logo adivinhou que, apesar de ser feia, Glória era alimento de boa qualidade. (...) Posteriormente, de pesquisa em pesquisa, ele soube que Glória tinha mãe, pai e comida quente em hora certa. Isso tornava-a material de primeira qualidade. Olímpico caiu em êxtase quando soube que o pai dela trabalhava num açougue. (LISPECTOR, 1998, p. 59-60)

E agarrou-se em Glória com a força de um zangão, ela lhe daria mel de abelhas e carnes fartas. Não se arrependeu um só instante de ter rompido com Macabéa, pois seu destino era o de subir para um dia entrar no mundo dos outros. Ele tinha fome de ser outro. No mundo de Glória, por exemplo, ele ia se locupletar, o frágil machinho. Deixaria enfim de ser o que sempre fora e que escondia até de si mesmo por vergonha de tal fraqueza: é que desde menino na verdade não passava de um coração solitário pulsando com dificuldade no espaço. O sertanejo é antes de tudo um paciente. Eu o perdôo. (LISPECTOR, 1998, p. 66)

Neste tópico procuramos demonstrar como Lispector retratou Macabéa sob o viés do preconceito. A autora encerra a saga da personagem atestando o fracasso da existência de Macabéa. Sua tentativa em viver na cidade grande, em busca de uma existência mais digna fracassa. A personagem que só respirava e ocupava espaço, que não sabia o que era cultura, que não era capaz de verbalizar o que era, o que queria ou que sentia, só conseguiu ver-se na hora da morte.

Prestou de repente um pouco de atenção para si mesma. O que estava acontecendo era um surdo terremoto? Tinha-se aberto em fendas a terra de Alagoas. Fixava, só por fixar, o capim. Capim na grande Cidade do Rio de Janeiro. À toa. Quem sabe se Macabéa já teria alguma vez sentido que também ela era à-toa na cidade inconquistável. (LISPECTOR, 1998, p.81)

A morte atesta sua vida inconquistável, a cidade grande inconquistável e um futuro impossível. Mais um nordestino que é engolido pela máquina do desenvolvimento e da modernidade e de onde pode-se tirar a lição, segundo Lispector, de que o melhor era Macabéa não ter saído de seu sertão, pois foi justamente um dos símbolos da modernidade e da industrialização (o carro importado) que a destruiu.

No entanto, vale observar que em se tratando de Lispector, devemos levar em consideração a identificação da própria autora com essa miséria existencial de Macabéa e sua relação com a linguagem.

4.2.2 A HORA DA ESTRELA EM CENA

4.2.2.1 A CONSTRUÇÃO DE MACABÉA

Ao lermos um romance, cada um de nós enquanto leitores, criamos nossa própria projeção dos personagens que compõem a trama. Imaginamos um rosto, um corpo, seus trejeitos. Imaginamos (e adequamos) os figurinos de acordo com a época, o lugar e a condição financeira dos mesmos.

Quando esse universo é transportado para o cinema são feitas adaptações de acordo com os recursos e limitações orçamentários e temporais com os quais os produtores e diretores trabalham no momento da produção do filme.

Além da perspectiva e sensibilidade do diretor, fica claro também, que a caracterização de um personagem no cinema está estreitamente ligada aos recursos disponíveis na época de sua produção. Para que esta afirmação fique bem clara para os leitores em geral e principalmente aquele não-especializado, tomaremos um exemplo de caracterização de personagem dado por Arrojo (2007) intitulado “Cleópatra Melindrosa”:

Para entendermos um pouco melhor essa relação entre história e realidade, vamos imaginar a seguinte situação: um concurso de fantasias realizado em São Paulo, em meados da década de 20, durante uma festa, à qual daremos o título de Cleópatra, a rainha do Nilo. Todos os convidados deverão comparecer vestidos a caráter. E o ponto máximo da festa deverá ser a escolha daquela que apresentar a versão mais “fiel” à Cleópatra original, que viveu no Egito cerca de um século antes de Cristo. (...) Se tivéssemos a oportunidade de examinar a foto da vencedora, o que veríamos? Certamente, reconheceríamos na foto várias características do que consideramos os usos e costumes da década de 20. O penteado, a maquiagem, o traje e até a expressão facial e corporal dessa “Cleópatra” vencedora estariam inevitavelmente marcados pelo estilo e pela moda dos anos 20, revelando, na verdade, um parentesco muito maior com sua própria época do que com a verdadeira Cleópatra. Embora possamos imaginar que a confecção do traje tenha se baseado em descrições sobre os trajes egípcios da época de Cleópatra, eventualmente encontradas em livros de história, o traje que essa Cleópatra dos anos 20 conseguiu “produzir” foi feito com tecidos, com as técnicas de corte e costura, e por alguém que viveu nos anos 20. Se tivéssemos a oportunidade de comparar atentamente essa foto com outras que documentassem eventos semelhantes realizados na mesma época, mas em cidades diferentes, como Nova York, Paris, ou quem sabe, até mesmo Rio de Janeiro, poderíamos registrar diferenças locais e características específicas dos usos e costumes dessas cidades, expressas através das candidatas vencedoras. (ARROJO, 2007, p. 38-39)

A partir desse exemplo, podemos compreender de forma clara, que esse anseio por fidelidade que o público tanto clama, não passa de uma utopia. No caso específico desta pesquisa, podemos observar que existe uma diferença de oito anos entre o lançamento do livro e a exibição do filme. Há também uma diferença de cenário. No livro, a história se passa no Rio de Janeiro, no filme, em São Paulo.

A caracterização de Macabéa no cinema é, portanto, diretamente afetada por essas variáveis. Ao analisarmos uma personagem cinematográfica, devemos levar em consideração aspectos específicos do cinema como fotografia, ritmo da montagem, trilha sonora, cenografia, etc.

Quanto ao figurino, observamos que as roupas de Macabéa vão dos tons de cinza aos terrosos, suas vestimentas passam distante das cores vibrantes e alegres. As roupas são discretas e comportadas, compostas, sobretudo por saias ou vestidos e acompanhadas por um único par de sapatos com meias azul-marinho. Essas peças nos passam um efeito de camuflagem no cinza da paisagem. Através do emprego dessas cores neutras, a diretora consegue nos transmitir o apagamento de Macabéa. Não há acessórios como brincos, colares ou pulseiras. Seus gestos são contidos, seu rosto é quase sem expressão.

Do ponto de vista sensorial, Macabéa não era associada a nada de positivo, segundo as pessoas que com ela conviviam. Sua cor (“a cara amarela”), seu cheiro (que as colegas afirmavam ser estranho) e seu gosto (“Macabéa, você é um cabelo na sopa, não dá vontade de comer” como afirmou Olímpico) motivavam a rejeição. Esses aspectos também serviam para evidenciar o isolamento de Macabéa em relação ao meio em que vivia.

Sua postura é de submissão com os ombros curvados e o olhar voltado para o chão. Essa forma de se portar se repete independentemente de qual contexto ela se apresente (casa, trabalho, rua). Observando a caracterização da personagem, não há nada que a destaque como podemos conferir nas seqüências que mostramos a seguir:

Figura 1: A postura e as cores neutras de Macabéa



a) Macabéa e seu chefe.



b) Macabéa funde-se ao cenário.



c) Macabéa demonstra submissão.



d) Macabéa é ignorada pelas colegas.



e) Macabéa e sua postura submissa.



f) O encontro com Olímpico.

A partir dessa caracterização, fica evidente observar que Macabéa se confunde com a escuridão da pensão onde vive, com o cinza da estação do metrô por onde passa todos os dias (inclusive aos domingos), com a poluição das ruas por onde anda e com a chuva que cai durante os encontros com Olímpico. É o “tal do mimetismo” cujo significado ela tenta descobrir (e cujo sentido é tão pertinente na obra clariceana).

Porém, ao perguntar o significado desta palavra a Olímpico, apenas recebe uma resposta indelicada. É ao se mimetizar no meio da cidade e seus recantos que Macabéa garante sua sobrevivência.

Macabéa pergunta: Na rádio Relógio falaram um negócio de jacaré que se chama mi-me-tismo. O quer dizer mimetismo, hein?

Olímpico: (cabisbaixo) Isso não é coisa pra moça donzela saber não. A zona tá cheia de rapariga porque perguntaram demais.

Macabéa: Onde é a zona, hein?

Olímpico: É um lugar ruim onde só vai homem. Você não vai entender... Mas eu vou te dizer uma coisa: você me custou muito pouco. Mas eu não vou gastar mais nada com você.

Irônico é observar que ao se libertar das roupas sem cor e vestir-se de azul, ela morre. Duplamente irônico, pois também no momento em que tenta se destacar, ela não consegue ser notada pelo motorista da Mercedes que por não percebê-la, a atropela.

Ao longo do filme, quando decide chamar atenção, Macabéa se mune de adereços na cor vermelha, como o esmalte que passa nos “cotocos das unhas roídas”, no vermelho do batom que ela compra em uma loja de cosméticos ou na flor que ela segura no dia em que conhece Olímpico. O vermelho aqui confirma a idéia que relaciona esta cor à feminilidade, à sedução. Ligado à vaidade, como no caso dos cosméticos e da flor, esse sentido fica ainda mais evidente. O emprego da cor está diretamente ligado à conquista e à afirmação da feminilidade, ao sangue e à vida.

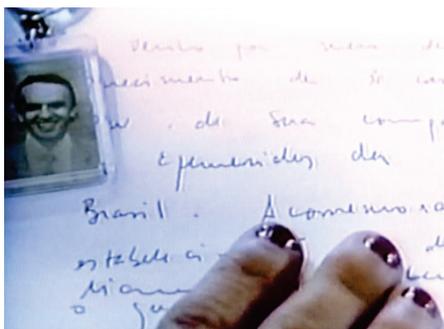
Figura 2: O vermelho e a feminilidade de Macabéa



a) Macabéa segura uma flor vermelha.



b) Macabéa compra um batom vermelho.



c) As unhas vermelhas de Macabéa.

Porém, se ao longo do filme, o vermelho simboliza a vida e suas pulsações, essa cor reaparece no final manifestando outros sentidos. Ainda inebriada pelas palavras de Madame Carlota, Macabéa ignora o sinal vermelho, que indica proibição e atravessa a rua. O carro surge e a atropela. Ela é lançada para o alto e em seguida a vemos, logo após o acidente, deitada no calçamento com um filete de sangue saindo pela boca, simbolizando a violência, o trágico e a vida que se esvai.

Figura 3: A tragicidade do vermelho



a) Macabéa ignora o sinal vermelho e atravessa a rua.



b) Macabéa é atropelada e lançada para a morte.



c) Macabéa agoniza enquanto um filete de sangue sai pela boca.



d) Macabéa morre na rua.

Ainda sobre a caracterização da personagem, vemos que Macabéa durante todo o filme está de cabelos presos. Apenas na última seqüência ela os solta. Percebemos isso como uma metáfora, pois é apenas depois das ilusórias revelações feitas por Madama Carlota que ela parece se libertar de sua opressão, de seu apagamento, que esboça um sorriso, que anda de forma ativa e confiante. Ela parece enfim, livrar-se de sua submissão para viver sua hora de estrela.

Figura 4: O sorriso de Macabéa



a) O discurso envolvente de madama Carlota seduz Macabéa.



b) Ela anima-se ao ouvir as palavras da vidente.



c) Macabéa ouve atentamente as palavras de Madama Carlota.



d) Macabéa sorri para o futuro.



e) Macabéa sai da casa da vidente.



f) Ela solta os cabelos e segue confiante.

4.2.2.2 OS OBJETOS DE MACABÉA

Quanto aos objetos que fazem parte do universo cotidiano de Macabéa, destacam-se: o aparelho de rádio, o espelho, a máquina de datilografia, as revistas e seus anúncios e a garrafa de coca-cola. Inclusive, alguns desses elementos estão presentes na definição que a personagem faz de si mesma. Em uma cena, ela dança e rodopia pelo quarto, em seguida pára em frente ao espelho e sua voz *em off* afirma: “*Sou datilógrafa, sou virgem e gosto de coca-cola*”. Na ausência de discurso de Macabéa e do narrador Rodrigo S. M., são esses elementos visuais que nos permitem obter uma caracterização da personagem.

Figura 5: Os objetos de Macabéa



a) O rádio e a garrafa de coca-cola.



b) Os anúncios publicitários.

A máquina de datilografar representa a profissão. Sua função na pequena empresa onde trabalha é bater à máquina o que está escrito nos documentos que lhe são entregues. Aqui não há espaço para a reflexão ou a criatividade. Há apenas o gesto mecânico de reproduzir o discurso dos outros. A única marca pessoal que Macabéa deixa neste trabalho é a sujeira da gordura dos cachorros-quentes que ela come enquanto datilografa. A profissão nos revela também que Macabéa ocupa-se apenas em reproduzir as palavras dos outros, sem questioná-las, ainda que não as compreenda muito bem. Este aspecto é importantíssimo na construção de Macabéa, sendo inclusive a cena de abertura do filme como veremos a seguir.

O aparelho de rádio, eternamente sintonizado na Rádio Relógio Federal reforça a incomunicabilidade da personagem. Mais uma vez percebemos a

constante repetição do discurso alheio. No trabalho, ela repete esse discurso na forma escrita. Na fala, ela repete conteúdo da Rádio Relógio. Como não tem o que dizer, Macabéa reproduz o que escuta na Rádio Relógio, mesmo ignorando o significado de que é lido pelos locutores. Este hábito reforça a influência das vozes masculinas presentes no romance, pois a voz que informa as horas e as curiosidades também são de um locutor. É mais uma voz masculina a guiar a existência de Macabéa, além do chefe e do namorado. Essa fala da rádio representava sua tentativa de constituição de si, pois era ela que a jovem utilizava para tentar estabelecer contato com Olímpico. Há inclusive uma cena na qual Macabéa parece tomar nota do que o locutor fala para posteriormente inserir em sua conversa com Olímpico.

Macabéa também coleciona anúncios de revistas e jornais. As imagens de artistas e anúncios de produtos cosméticos faziam Macabéa sonhar. Ela queria ser artista de cinema. Segundo Barros:

Os reclames faziam parte de seu mundo de fantasia, do seu imaginário. E se deleitava com as fotografias dos produtos de beleza estampados nas páginas dos jornais como as jóias, os perfumes e os cremes. Sentia apetite pelos cremes. Desejava comê-los, degustá-los e não passar na pele. Sabia que nunca seria bonita como as moças que usavam tais produtos. Mais do que pela fantasia da beleza, a publicidade lhe atingia pelo estômago, pelo desejo de comida. (www.intercom.org.br/papers/xxiii-ci/gt16/gt16a8.pdf) (Acesso em 22\08\2008)

Outro elemento importante na constituição de Macabéa é o espelho. Há vários momentos no filme em que Macabéa recorre ao espelho. Ao todo são cinco seqüências. Na primeira, ao olhar-se no espelho do escritório, sujo e manchado, Macabéa parece tomar conhecimento de si, quase como uma descoberta da própria identidade. Ela olha para a imagem refletida e toca delicadamente em seu rosto. Na segunda cena, vemos Macabéa que, influenciada pelo comportamento de Glória, inventa como desculpa, uma ida ao dentista afim de extrair um dente, para faltar ao trabalho. Na pensão, ela diz às colegas e à proprietária que está de folga. Na realidade, pela primeira vez na vida ela consegue ficar sozinha. Com a privacidade provisória alcançada à custa de uma mentira, ela escuta música e dança com um lençol. Macabéa rodopia,

inebriada. Após ser interrompida por batidas na porta, ela senta em frente ao espelho e improvisa um véu de noiva com o lençol encardido. Uma voz em *off* diz: “*Sou datilógrafa, sou virgem e gosto de coca-cola*”. Esta parece ser uma tentativa de afirmação de sua identidade. No terceiro momento, Macabéa está em casa e pela janela observa a chuva que cai torrencialmente, ao mesmo tempo em que admira o próprio reflexo. É o reconhecimento de sua solidão. No quarto momento, Macabéa desiludida com o fim do namoro com Olímpico, tranca-se no banheiro da firma e tenta reproduzir em seu rosto as cores das mulheres desejadas (como Glória). Desajeitada, ela passa o batom que acabara de comprar e borra o rosto. No último momento, Macabéa logo após sair da casa de Madama Carlota, vê um lindo vestido azul em uma vitrine. Ela entra na loja e já na cabine, de paredes espelhadas, ela admira-se maravilhada. Ela rodopia e sai deixando as roupas velhas e sem cor penduradas no cabide. É a descoberta da vida.

Figura 6: Os reflexos de Macabéa: a importância do espelho

Cena 1: A descoberta da identidade



a) No escritório, Macabéa olha-se no espelho imundo.



b) Ela parece tentar reconhecer-se.

Cena 2: A tentativa de afirmação da identidade



c) Após dançar, Maca vê seu reflexo.



d) “Sou datilógrafa, virgem e gosto de coca-cola.”

Cena 3: O reconhecimento da solidão



e) Sozinha, Macabéa observa seu reflexo enquanto chove lá fora.

Cena 4: A descoberta da feminilidade



f) Mesmo sem jeito, Macabéa tenta enfeitar-se.

Cena 5: A descoberta da vida



g) Macabéa para diante da vitrine.



h) Ela observa um vestido azul.



i) Macabéa experimenta o vestido.



j) Feliz, ela admira sua própria imagem.



k) Ela sai da cabine rumo ao futuro.

Estes elementos por si só não seriam capazes de definir Macabéa, mas em conjunto com os cenários, com as falas, com a interação entre os outros personagens, e principalmente, através da interpretação da atriz Marcélia Cartaxo, podemos obter uma boa definição desta personagem.

É importante informar que apesar de colorido, o filme é quase monocromático. Isto fica evidente nas cenas já exibidas neste trabalho. Suzana Amaral, a diretora, optou por trocar o amarelo de Lispector, pelo azul. Assim, a personagem durante o filme passa por ambientes que possuem essa cor de forma predominante. As roupas usadas pelos outros personagens como Glória e Olímpico, também são nesse tom, variando do mais claro ao mais escuro.

4.2.2.3 A APRESENTAÇÃO DE MACABÉA

A cena de abertura de um filme nos diz muito a respeito do enredo que iremos acompanhar. É ela que tem a responsabilidade de informar o tom do filme, de chamar a atenção do público ou mesmo de desinteressá-lo. Neste caso específico, trata-se mais de uma tentativa de trajetória do que propriamente uma história de vida.

O que vemos é um cenário com fundo azul. O ambiente é feio, fechado, sujo e bagunçado, com várias caixas empilhadas, e onde há um gato cinzento que come algo diretamente do chão. Logo em seguida surge Macabéa misturada a essa desordem. Cabisbaixa e concentrada, ela veste uma roupa de tons acinzentados, está sentada em uma cadeira que fica em frente a uma escrivaninha. Em cima da escrivaninha, uma máquina de datilografia azul ao lado

de uma pasta da mesma cor. Enquanto bate a máquina, Macabéa se assoa na gola da camisa denotando falta de higiene. O gato ronda pelo ambiente enquanto a câmera faz um *travelling* mostrando o cenário, com suas paredes azuladas e cheias de infiltrações.

O retrato que temos da personagem não é nada refinado, ao contrário, é, sobretudo, desleixado e sem higiene. O que Macabéa desperta no espectador é nojo e repugnância.

Figura 7: A apresentação de Macabéa



a) Macabéa em seu ambiente de trabalho.



b) Macabéa é datilógrafa.



c) Enquanto trabalha, ela se assoa.

Para reforçar essa imagem, logo em seguida, em outra cena, o dono da firma chama o chefe de Macabéa e lhe mostra um papel datilografado cheio de erros e manchas de gordura. O empregado fala que foi a secretária quem fez o serviço e que foi a única que aceitou aquele emprego, cujo salário é menor que o mínimo. Isso reforça a idéia da personagem como alguém que se conforma com pouco, com menos que o básico, que só tem algo porque ninguém o quis. É uma pessoa de sobras.

Ao ser repreendida, Macabéa solta sua primeira e mais recorrente frase: “*O senhor me desculpe!*”. Veremos ao longo do filme que Macabéa pede desculpas o tempo inteiro, ainda que não tenha feito nada errado. Macabéa faz questão de reafirmar sua submissão para todos que a cercam.

O aspecto primitivo, caracterizado pela falta de higiene, nos mostra Macabéa próxima do animalesco. Em outra seqüência do início do filme, Macabéa aparece mais uma vez saboreando seu prato mais constante: cachorro quente com coca-cola. Ignorando as convenções sociais, ela está mais uma vez em seu ambiente de trabalho diante da máquina de datilografar. Ela come com as mãos, lambuzando-se toda, derramando gotas de gordura sobre as folhas digitadas.

Figura 8: A falta de higiene de Macabéa



a) Macabéa lambuzando-se com um cachorro-quente enquanto trabalha.



b) Ela é repreendida pelo chefe.

Em seguida, em outra seqüência, vemos Macabéa acordando no meio da noite, enquanto as colegas de quarto dormem. A jovem então tira um urinol debaixo da cama e enquanto faz suas necessidades, pega uma quentinha e come restos de frango com as mãos. Em seguida, apenas levanta-se e vai dormir, sem limpar-se. Macabéa é física e intelectualmente primitivizada. Estas cenas reforçam a idéia de que a personagem, embora inserida em um ambiente urbano e industrializado, não consegue identificar-se com esse contexto, nem experimentar a reflexividade, o que a possibilitaria rever seus comportamentos e adotá-los de acordo com as convenções do contexto social em que vivia.

Figura 9: Macabéa primitiva



a) Macabéa levanta-se no meio da noite. b) Enquanto urina, come uma coxa de frango com as mãos.



c) Alheia às noções de higiene...

d) Macabéa parece agir movida somente pelo instinto.

Ainda para reforçar a falta de higiene de Macabéa, ao amanhecer, as jovens colegas de quarto revezam-se na hora do banho, enquanto Macabéa apenas troca de roupa embaixo dos lençóis antes de ir para o trabalho.

4.2.2.4 MACABÉA E O DESEJO

Macabéa é uma personagem sexualizada e sente desejo (que é instintivo, reforçando o caráter animalesco da personagem). Algumas vezes imagina que desperta o interesse dos homens, quando na realidade apenas se equivoca. Existem pelos menos quatro seqüências em que podemos confirmar esta idéia. Não por acaso, essas cenas são quase que consecutivas, o que reforça mais ainda este pensamento.

Na primeira seqüência, Macabéa vai até a estação de metrô, ironicamente chamada “Estação da Luz”. Como é domingo, quase não há movimento. A cena mostra a jovem na plataforma como quem espera pela condução. Distraída e sem noção do perigo, ela ultrapassa a linha amarela de segurança. Enquanto isso, o agente de segurança a observa atentamente, esperando que ela perceba o risco iminente. Ao perceber que está sendo olhada com insistência, ela pensa que o rapaz está interessado e até ensaia um olhar encabulado, porém o segurança aproxima-se apenas para lhe advertir de que ela não deve ultrapassar a linha amarela. Após a bronca, ela apenas responde desiludida: “O *senhor me desculpe!*”.

Em um segundo momento, Macabéa está na lanchonete comendo seu cachorro-quente com coca-cola. À sua frente está um homem que parece olhar fixamente em sua direção. Mais uma vez Macabéa demonstra satisfação em ser notada. No entanto, logo em seguida, o rapaz se levanta, pega uma bengala e ela se dá conta que ele é cego.

A penúltima seqüência acontece em um metrô lotado. Macabéa aparece espremida ao lado de dois rapazes que conversam animadamente sobre futebol. Enquanto, distraídos, eles debatem sobre futebol, Macabéa parece inebriada pela proximidade dos homens e pelo cheiro masculino exalado por eles. Envolvidos com a conversa, os dois homens, nada percebem.

A última seqüência mostra que no mesmo dia, à noite, Macabéa se toca na cama.

Figura 10: Macabéa e o desejo

Cena 1: Na estação de metrô



a) Macabéa é observada pelo agente de segurança.



b) Pensa estar sendo paquerada, mas na realidade leva uma bronca.

Cena 2: Na lanchonete



c) Um rapaz olha fixamente na direção de Macabéa.



d) Mais uma vez ela pensa estar sendo paquerada.



e) O rapaz pega a bengala e sai.



f) Macabéa decepciona-se ao perceber que o rapaz é cego.

Cena 3: No vagão do metrô



g) Macabéa está no metrô.



h) Dois rapazes conversam animadamente.



i) Ela parece encantada com a proximidade. j) A moça inebria-se com o cheiro dos rapazes.

Cena 4: Na cama



k) À noite, Macabéa está em sua cama. l) Ela toca-se.

4.2.2.5 MACABÉA E A INCOMUNICABILIDADE

Além das características já apresentadas, um aspecto importante a ser analisado é a incomunicabilidade da personagem Macabéa. Sua falta de habilidade com as palavras a impede de estabelecer um verdadeiro contato com as pessoas com as quais convive.

Isto é evidente no escritório onde a personagem trabalha e na pensão onde mora e divide o quarto com mais três garotas. Porém, ao se aproximar de Olímpico essa deficiência fica ainda mais óbvia e adquire contornos dramáticos. Olímpico valoriza a realidade e as coisas concretas. Ele busca falar de coisas palpáveis. Por isso, ele se irrita quando Macabéa começa a reproduzir as curiosidades que ela escuta na Rádio Relógio.

Para ele, essas palavras são “baboseiras” e de nada servem para sua vida. Macabéa, então, desconcerta-se, pois não sabe falar nada além disso. Ela não

possui idéias próprias. É incapaz de falar de si ou do que busca (e como veremos, o que busca vagamente é algo impossível, que é ser artista de cinema), o que deseja, por “*não sentir-se muito gente*”. É essa falha, essa fragmentação que provoca a ruptura dos dois. Isto fica bem claro na cena em que durante um dos encontros do casal em um parque, Olímpico tenta iniciar uma conversa simples. Ambos, Macabéa e Olímpico, estão sentados em um banco do parque.

Olímpico: Pois é...

Macabéa: Pois é o quê?

Olímpico parece irritado e cansado do jeito desajeitado de Macabéa, de suas falas sem sentido e a falta de diálogo. Ele tenta mudar de assunto, pede para ela falar de si mesma e a moça se espanta.

Macabéa: Falar de quê?

Olímpico: Gente fala de gente

Macabéa: Ah, mas eu acho que não sou muito gente.

Olímpico: Você não é gente. E o que você é então?

Macabéa: É que eu ainda não to acostumada...

Olímpico: Com o quê? Não se acostumou com o quê?

Macabéa: Essa eu não sei explicar. Será que eu não sou eu?

Olímpico: Olha, eu vou embora. Eu vou-me embora porque você não tem jeito.

Ainda mais irritado, ele parte.

Em um lugar meio deserto que parece uma praça, Olímpico anda apressado enquanto Macabéa o segue.

Olímpico: Veja eu, eu já sou eu mesmo. Você reparou que tudo o que você fala não tem resposta? Você não pensa no futuro? Você não tem vontade de nada?

Macabéa: Sabe o que eu queria ser? Eu queria ser artista de cinema!

Olímpico ri com desdém.

Olímpico: Você não se enxerga não, é? Você não tem corpo, não tem cara. Não tem nada pra ser artista de cinema, menina. Tá com febre?

Silêncio.

Macabéa: Eu queria lhe pedir uma coisa... Lá na firma o telefone só toca pra Glória.

Olímpico: Quem é Glória?

Macabéa: É a minha coleguinha lá da firma. Eu queria que você telefonasse pra mim. Só uma vez (ela lhe entrega uma ficha telefônica). Toma... toma essa ficha.

Olímpico: Telefonar pra quê? Só pra ouvir suas besteiras?

Macabéa: Só pra gente conversar um pouquinho.

Ele pega a ficha e diz: Tchau.

Ele sai e Macabéa pega o primeiro ônibus que passa. O fracasso ao tentar estabelecer diálogos repete-se praticamente durante todos os encontros com Olímpico, que acaba trocando-a por sua colega Glória. Ao perceber-se sozinha mais uma vez, Macabéa cai em manso desespero e começa a doer-se toda, o que a leva a pedir aspirina à colega de trabalho. Na tentativa de redimir-se da traição cometida, Glória lhe empresta dinheiro para uma consulta com a vidente Madama Carlota. Durante a consulta, Macabéa admite que tem medo das palavras e apenas escuta o discurso da vidente. Como de costume, a personagem repete a postura passiva diante do discurso alheio, por não ter sua própria voz e anima-se com o que lhe é dito. Ingênua, mais uma vez, deixa-se levar pelas palavras alheias que inicialmente influenciam seu comportamento, mas de forma cruel, acabam por destruí-la.

Embora tenha feito algumas tentativas, todas elas fracassaram. A personagem morre sem absorver os costumes da vida na metrópole. Observando-a de vários ângulos, o elemento que encontraremos em comum, é a exclusão, a idéia do não-lugar. Macabéa durante todo o enredo pairou no desconforto, na sensação de deslocamento e inadaptação. E diante dessa aporia, só lhe sobrou a morte.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho partiu inicialmente do romance *A hora da estrela* de Clarice Lispector. Nesta obra percebemos duas tramas que correm em paralelo: o ato da escrita e a saga da Macabéa. Assim Rodrigo S.M. assume dupla função: a primeira, de narrar o processo de escrita, descrita através de sua luta consigo mesmo e as palavras que possam traduzir a simplicidade do parco material a ser explorado, deixando de lado a pieguice da escrita dita feminina e uma segunda, que é assumir a voz e compensar a falta do fluxo de consciência da personagem Macabéa. Ao tomar para si este duplo papel, o narrador acaba por tornar-se também personagem da história e por nos apontar pistas para uma melhor compreensão da escrita clariceana.

O conflito da linguagem que permeia toda a obra clariceana aqui chega ao ápice, porém não ao seu fim, pois a autora repete a mesma fórmula do autor interposto em seu livro póstumo *Um sopro de vida*.

Tendo sido escrito no último ano de vida da escritora Clarice Lispector, *A hora da estrela* representa uma ruptura na vasta e intrigante obra clariceana. O perfil da personagem Macabéa, foge ao modelo já conhecido da autora. Porém ao escolher nos contar a história de uma nordestina feia, raquítica e semi-analfabeta repete a fórmula da estereotipização do Nordeste e seu povo. O Nordeste e o nordestino apresentados por Lispector nessa obra reproduzem os clichês que os relacionam ao primitivismo, à ignorância e à submissão. Macabéa é tão parca e oca que nem é capaz de falar sobre si e nem se acha muito gente, daí a necessidade de uma voz alheia que possa traduzi-la. Olímpico, seu namorado, por sua vez, tem o dom da palavra, porém, quando discursa é para ninguém. No livro, são as vozes masculinas que comandam: Rodrigo S.M., Olímpico e os locutores da Rádio Relógio é que legitimam a existência de Macabéa, que é incapaz de impôr-se tamanha sua precariedade.

Adaptado para o cinema, *A hora da estrela* perde o narrador-personagem e cabe aos sons e imagens nos apresentar Macabéa. A Macabéa do filme age de modo de direto, pois não há a mediação desse narrador. Nas telas Macabéa adquire uma certa voz, porém não tem vez. Sem interferências, observamos a existência da personagem, com sua precariedade e sua passividade diante da

vida. No entanto, transformadas em imagens, sua opacidade e sua incompetência adquirem contorno que vão do tom poético ao jocoso através do olhar de Suzana Amaral. Há cenas plenas de ironia e pequenas crueldades. Revelados em imagens, os sonhos de Macabéa parecem mais reais, porém como vimos, são ilusórios. No cinema, os impasses da linguagem e da existência se repetem. O pessimismo de Lispector triunfa na aferição do fracasso da personagem e quem sabe, da escrita.

A questão da adaptação literária para o cinema pode ser discutida a partir de vários aspectos. Analisar como se dão as ressignificações entre meios semióticos tão distintos foi um dos objetivos deste trabalho que procurou nos Estudos da tradução, nos Estudos culturais e no aprofundamento da vida e obra clariceana, suportes teóricos consistentes para o desenvolvimento deste trabalho.

As relações entre a literatura e o cinema são antigas. Se num primeiro momento a literatura serviu de fonte para o cinema, hoje esta ligação não corre apenas em sentido único. A literatura nos últimos anos também tem compreendido o cinema como um criador de novas linguagens e tem reproduzido seu dinamismo em obras mais recentes. Por isso, devemos perceber a obra original como um ponto de partida, não de chegada.

O diálogo próximo entre as diversas formas artísticas também tem proporcionado uma maior divulgação de obras e autores. É o que Lefevere chama de rescritura.

O livro e o filme apesar de apontarem para o mesmo enredo e apresentarem os mesmos títulos, conservam peculiaridades que os tornam obras únicas e distintas. Como já afirmamos anteriormente, essas distinções são o resultado de diversos fatores como a singularidade de cada meio de produção e a época da execução de cada uma das obras. Também devemos levar em consideração o que podemos denominar de “modo de fazer”. Não podemos esperar que dois autores, que trabalham com materiais distintos, como a literatura e o cinema, tenham o mesmo estilo. Embora Suzana Amaral tenha em sua cinebiografia um histórico de obras adaptadas (ela também é autora de *Uma vida em segredo* baseada na obra de Aufran Dourado, *Hotel Atlântico* de João Gilberto Noll e no momento prepara uma transmutação para o cinema de *Perto do coração*

selvagem, de Clarice Lispector), a cineasta possui um estilo pessoal que se faz presente e notório nessas adaptações.

A hora da estrela marca o fim da obra de Clarice Lispector, pois assim como *Macabéa*, a autora também vivia seus últimos meses. A idéia de morte permeia todo o livro assim como o sentimento de impotência diante do fim eminente e inevitável.

Já a obra de Suzana Amaral nos traz uma perspectiva menos pessimista. Importante observar que na época de sua produção (1985) o Brasil havia a pouco saído de uma ditadura extremamente opressora e clamava por “Diretas já!”. Mesmo que não seja tão evidente essa relação com o período político brasileiro, o desfecho da história nas telas traz uma mensagem de alguma esperança que a última cena insinua.

É próprio da obra artística despertar inúmeras interpretações, muitas vezes opostas umas das outras. Uma mesma obra pode suscitar diferentes leituras e interpretações também subordinadas a fatores de tempo e espaço. A tradução para o cinema não foge a esta constatação. Por isso, neste trabalho não coube atribuir nenhum julgamento de valor em relação à adaptação da obra literária para os cinemas. Nossa preocupação foi interpretar e mostrar como cada meio semiótico trabalhou a construção da personagem *Macabéa*, sua identidade e seu conflito.

A partir desse estudo e de outros que versam sobre o tema da adaptação literária para o cinema, podemos concluir que o cinema, assim como a literatura, continua a nos oferecer um inesgotável material para que possamos entender a vida e a arte em suas mais infinitas emoções e possibilidades. Cabe a nós, público leitor e espectador atentarmos para estes diálogos cada vez mais constantes entre as mais diversas formas artísticas e apre(e)ndermos o que de positivo eles nos oferecem.

6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz. **A invenção do Nordeste e outras artes**. São Paulo: Cortez, 2009.

_____. **Nos destinos de fronteira**. Recife, Edições Bagaço, 2008.

ARISTÓTELES. **Poética**. Coleção Os pensadores. São Paulo, Editora Nova Cultural, 2000.

ARROJO, Rosemary. **Oficina de tradução: a teoria na prática**. São Paulo; Editora Ática, 2007.

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

BARBOSA, Heloísa Gonçalves. **Procedimentos técnicos da tradução**. Campinas: Pontes, 2007.

BARROS, Antonio Teixeira. **O rádio e a publicidade no cotidiano de Macabéa: Clarice Lispector e algumas observações sobre a recepção de mensagens radiofônicas e publicitárias**. www.intercom.org.br/papers/xxiii-ci/gt16/gt16a8.pdf (Acesso em 22\08\2008)

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

BAUMAN, Zygmunt. **Identidade**. Tradução Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

_____. **O mal-estar de pós-modernidade**. Tradução Mauro Gama e Claudia Gama. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

BRAIT, Beth. **A personagem**. São Paulo: Ática, 2004.

CANDIDO, Antonio et al. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

DOMINGUES, José Maurício. **Reflexividade, individualismo e modernidade**. In Revista Brasileira de Ciências Sociais. Vol. 17, no 49. Junho, 2002.

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

FIELD, Syd. **Caracterização do personagem**. Disponível em: <http://www.cinemanet.com.br/caracterizacao.asp>. Acesso 26\07\07

_____. **Manual do roteiro**. Tradução de Álvaro Ramos. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

FURTADO, Jorge. **A adaptação literária para cinema e televisão**. Palestra apresentada na 10ª Jornada Nacional de Literatura, Passo Fundo-RS. Disponível em:

(<http://www.casacinepoa.com.br/as-conex%C3%B5es/textos-sobre-cinema/adapta%C3%A7%C3%A3o-liter%C3%A1ria-para-cinema-e-televis%C3%A3o>). Acesso em 15\06\2009.

GIDDENS, Anthony. **Modernidade e identidade**. Tradução de Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

_____. **A transformação da intimidade**. Tradução: Magda Lopes. São Paulo: Unesp, 1993.

_____. **As conseqüências da modernidade**. Tradução: Raul Fiker. São Paulo: Unesp, 1991.

GOTLIB, Nadia Batella. **Clarice: uma vida que se conta**. São Paulo: Editora Ática, 1995.

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

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: D&P, 2006.

_____. **Representation: Cultural representations and signifying practices**. Londres: Sage Publications, 1997.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação**. São Paulo: Cultrix (trad. de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes), 1995.

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

LISPECTOR, Clarice. **Água viva**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1980.

_____. **A hora da estrela**. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1998.

_____. **A paixão segundo G.H.** Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1974.

_____. **A maçã no escuro**. Rio de Janeiro: Editora José Álvaro, 1970.

_____. **Cidade sitiada**. Rio de Janeiro: Editora José Álvaro, 1964.

_____. **Correspondências**. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

_____. **Minhas queridas**. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

_____. **O lustre**. Rio de Janeiro: Agir, 1946.

_____. **Perto do coração selvagem**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____. **Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1974.

_____. **Um sopro de vida**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

MAINGUENEAU, Dominique. **Discurso literário**. Tradução: Adail Sobral. São Paulo: Contexto, 2006.

_____. **Elementos de lingüística para o texto literário**. Tradução: Maria Augusta Bastos. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

_____. **O contexto da obra literária**. Tradução: Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

NUNES, Benedito. **O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector**. São Paulo; Editora Ática, 1995.

OLIVEIRA, Manfredo Araújo. **Reviravolta lingüístico-pragmática na filosofia contemporânea**. São Paulo: Editora Loyola, 2006.

PAULIUKONIS, Maria aparecida e GAVAZZI, Sidrid (org.). **Texto e discurso: mídia, literatura e ensino**. Rio de Janeiro: Lucerna, 2003.

PELLEGRINI, Tânia. Narrativa verbal e narrativa visual: possíveis aproximações. In: PELLEGRINI, Tânia et al. **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Senac, 2003.

PLAZA, Julio. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

RIBEIRO, Emílio Soares. **A relação cinema-literatura na construção da simbologia do anel na obra *Senhor dos anéis*: uma análise intersemiótica.** Fortaleza: UECE, dissertação de mestrado não-publicada, 2007.

RODRIGUES, Cristina Carneiro. **Tradução e diferença.** São Paulo: Editora Unesp, 2000.

SANTAELLA, Lucia. **O que é semiótica.** São Paulo: Brasiliense, 2008.

_____. **Semiótica Aplicada.** São Paulo: Cengage Learning, 2008.

SANTANA, S. R. L. **Olhares sobre a adaptação cinematográfica de *O jogo de Ripley* em *O amigo americano*.** Salvador: UFBA, dissertação de mestrado não-publicada, 2005.

SILVA, Tomaz Tadeu (org. e trad.), HALL, Stuart e WOODWARD, Kathryn. **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais.** Petrópolis: Vozes, 2007.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema.** Tradução de Fernando Mascarello. São Paulo: Papyrus Editora, 2003.

TRUFFAUT, François. **O prazer dos olhos.** Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

VANOYE, Francis e Goliot-Lété, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica.** Campinas: Papyrus Editora, 2006.

7. BIBLIOGRAFIA

ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz. **A invenção do Nordeste e outras artes**. São Paulo: Cortez, 2009.

ALENCAR, Claudiana Nogueira. **Identidade e representação camponesa: por uma análise crítica do discurso literário**. In: Pinheiro et al. *Literatura e formação de leitores*. Campina Grande: Bagagem, 2008.

ALVES, Soraya F. **A tradução intersemiótica do romance *The hours* de Michael Cunningham para o cinema**. In: *Transcrições: teorias e práticas*. Porto Alegre: Evangraf, 2004.

AMORIM, Lauro Maia. **Tradução e adaptação**. São Paulo: UNESP, 2005.

ARAÚJO, Adriana. **Migrantes na literatura brasileira**. Teses de doutorado. Rio de Janeiro, 2006.

ARROJO, Rosemary. **Oficina de tradução: a teoria na prática**. São Paulo; Editora Ática, 2007.

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

AUERBACH, Eric. **Mimesis: A representação da realidade na literatura Ocidental**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

AUMONT, Jacques e outros. **A estética do filme**. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas: Papyrus Editora, 1995.

_____. **A imagem**. Tradução de Estela dos Santos Abreu e Claudio Cesar Santoro. Campinas: Papyrus, 1993.

BARBOSA, Heloísa Gonçalves. **Procedimentos técnicos da tradução**. Campinas: Pontes, 2007.

BARROS, Antonio Teixeira de. **O rádio e a publicidade no cotidiano de Macabéa: Clarice Lispector e algumas observações sobre a recepção de mensagens radiofônicas e publicitárias**. www.intercom.org.br/papers/xxiii-ci/gt16/gt16a8.pdf (acesso em 29\04\2008)

BASSNETT, Susan. **Estudos de Tradução**. Trad. de Vivina de Campos Figueiredo. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2003.

BRAIT, Beth. **A personagem**. São Paulo: Ática, 2004.

BRILHANTE, Lucyana. **Eqquus e Amadeus: a tradução dos personagens apolíneos e dionisíacos de Peter Shaffer para o cinema**. Fortaleza, UECE, tradução de mestrado não-publicada, 2007.

CANDIDO, Antonio et al. **A personagem de ficção**. São Paulo : Perspectiva, 2007.

CARRIÈRE, Jean-Claude. **A linguagem secreta do cinema**. Tradução de Fernando Albagli e Benjamin Albagli. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2006.

DINIZ, Thaís Flores. **Tradução intersemiótica: do texto para a tela**. Florianópolis: Cadernos de Tradução no 3, GT de Tradução, 1998.

ECO, Umberto. **Tratado de semiótica**. São Paulo; Perspectiva, 2005.

EINSENSTEIN, Sergei. **O sentido do filme**. São Paulo: Jorge Zahar Editor, 2002.

FERREIRA, Ruberval. **Guerra na língua: mídia, poder e terrorismo**. Fortaleza: EDUECE, 2007.

FIELD, Syd. **Manual do roteiro**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

GOMES, André Luis (org.). **Clarice em cena: 20 anos depois. Anais**. Brasília: Universidade Brasília, 2008.

GOTLIB, Nádia Batella. **Clarice: uma vida que se conta**. São Paulo: Ática, 1995.

GIDDENS, Anthony. **As conseqüências da modernidade**. Tradução de Raul Fliker. São Paulo: Editora Unesp, 1991.

_____. **A transformação da intimidade: sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas**. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Editora Unesp, 1993.

_____. **Modernidade e identidade**. Tradução: Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar, 2002.

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

GUIMARÃES, Luciano. **A cor como informação**. São Paulo: Annablume, 2004.

HEATH, Stephen. **Questions of cinema**. Bloomington: Indiana University Press, 1981.

JAKOBSON, Roman. **Lingüística e comunicação**. São Paulo: Cultrix (trad. de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes), 1995.

JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem**. Campinas: Papyrus Editora,

LAGES, Susana Kampff. **Walter Benjamin: tradução e melancolia**. São Paulo: Edusp, 1996.

LAZARINI, Luciana. **Identidades e representações das periferias no cinema brasileiro atual: notas para uma reflexão a partir dos estudos Culturais.** Santa Maria, Revista Animus, V. 2, n.2, 2003

LEFEVERE, André. **Translation, rewriting & manipulation of literary fame.** London and New York: Routledge, 1992.

LIMA, Elaine Aparecida. **A inserção da realidade no texto de Clarice Lispector.** Ponta Grossa: Publicação UEPG, 2006.

LISPECTOR, Clarice. **A Hora da Estrela.** Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

MACFARLANE, Brian. **Novel to film.** New York: Oxford University Press, 1996.

MAINGUENEAU, Dominique. **Discurso literário.** Tradução: Adail Sobral. São Paulo: Contexto, 2006.

_____. **Elementos de lingüística para o texto literário.** Tradução: Maria Augusta Bastos. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

_____. **O contexto da obra literária.** Tradução: Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

METZ, Christian. **A significação no cinema.** Tradução de Jean-Claude Bernadet. São Paulo; Perspectiva, 2007.

NUNES, Benedito. **O dorso do tigre.** São Paulo: Perspectiva, 1976.

_____. **O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector.** São Paulo; Editora Ática, 1995.

OLIVEIRA, Manfredo Araújo. **Reviravolta lingüístico-pragmática na filosofia contemporânea.** São Paulo: Editora Loyola, 2006.

PAIXÃO, H. et al. **Modernidade e reflexividade: uma leitura da obra de Anthony Giddens**. Revista de Iniciação Científica da FFC. V. 4 n.1. 2004.

PARENTE, André. **Narrativa e modernidade: os cinemas não-narrativos do pós-guerra**. Campinas: Papyrus, 2000.

PEIRCE, Charles S. **Semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PELLEGRINI, Tânia. **Narrativa verbal e narrativa visual: possíveis aproximações**. In: PELLEGRINI, Tânia et al. Literatura, cinema e televisão. São Paulo: Senac: Instituto Itaú Cultural, 2003. p 15-36.

PIGNATARI, Décio. **Semiótica e literatura**. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

PLAZA, Julio. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

PONTIERI, Regina. **Clarice Lispector: uma poética do olhar**. Cotia: Ateliê Editorial, 2001.

RAJAGOPALAN, Kanavilil. **Por uma lingüística crítica: linguagem, identidade e a questão ética**. São Paulo: Parábola editorial, 2003.

RIBEIRO, Emílio Soares. **A relação cinema-literatura na construção da simbologia do anel na obra *Senhor dos anéis*: uma análise intersemiótica**. Fortaleza: UECE, dissertação de mestrado não-publicada, 2007.

RODRIGUES, Cristina Carneiro. **Tradução e diferença**. São Paulo: Unesp, 1999.

ROSENBAUM, Yudith. **Clarice Lispector**. São Paulo: Publifolha, 2002.

SANTAELLA, Lucia e NOTH, Winfried. **Imagem: cognição, semiótica, mídia**. São Paulo: Iluminuras, 1997.

SANTAELLA, Lucia. **O que é semiótica**. São Paulo: Brasiliense, 2008.

SANTANA, S. R. L. **Olhares sobre a adaptação cinematográfica de O jogo de Ripley em O amigo americano**. Salvador: UFBA, dissertação de mestrado não-publicada, 2005.

SANTI, Heloise e SANTI Vilson. **Stuart Hall e o trabalho das representações**. Revista Anagrama. Ano 2 Edição 1. São Paulo, 2008.

SILVA, Tomaz Tadeu (org. e trad.), HALL, Stuart e WOODWARD, Kathryn. **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis: Vozes, 2007.

TRUFFAUT, François. **O prazer dos olhos: escritos sobre cinema**. Tradução: André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Tradução de Fernando Mascarello. Campinas: Papyrus, 2003.

VANOYE, Francis e Goliot-Lété, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas: Papyrus Editora, 2006.

XAVIER, Ismail. **A opacidade e a transparência**. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

_____. **Cinema brasileiro moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

_____. **O olhar e a cena**. São Paulo: Cosac &Naif, 2003.

ZILBERMAN et al. **Clarice Lispector: a narração do indizível**. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1998.

8. FILMOGRAFIA

A Hora da estrela. Direção Suzana Amaral. Roteiro: Alfredo Oroz. São Paulo. Produtora Rais Filmes. Embrafilme. 1985. Color. 1 fita em VHS. 96 min. Son. 35 mm.

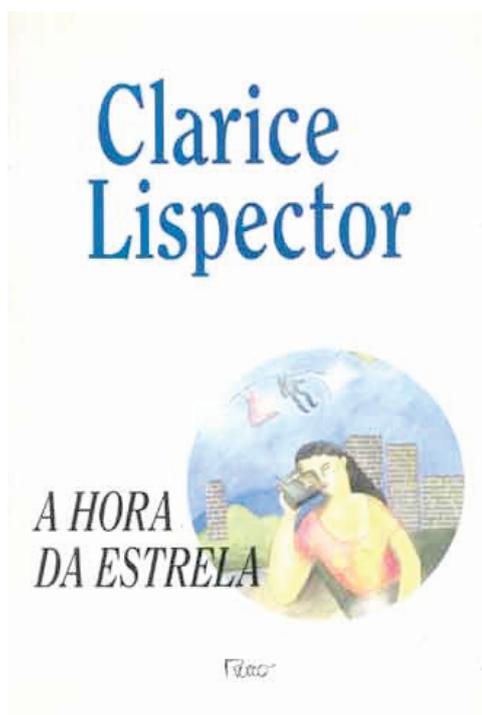
À la folie... pas du tout. Direção Laetitia Colombani. Roteiro: Caroline Thivel. Paris. Produtora Anedoctes. 2001. Color. DVD. 92 minutos. Son.

Rebecca. Direção: Alfred Hitchcock. Roteiro: Robert Sherwood. Estados Unidos. Produtora Selznick International Pictures. 1940. p&b. DVD. 130 min.

The curious case of Benjamin Button. Direção: David Fincher. Estados Unidos. Produtora: Paramount Pictures e Warner Bros. Pictures. 2008. Color. DVD. 166 min. Son.

ANEXOS

Capa do livro e do filme



A hora da estrela em cena: as cores de Suzana Amaral



A predominância da cor azul do filme é percebida a partir da abertura.

Macabéa e Olímpico x Glória e Madama Carlota

As cores e o figurino como elementos importantes na construção dos personagens.



A timidez de Macabéa em oposição à exuberância de Glória. O olhar vivo e atento em oposição ao olhar cabisbaixo de Macabéa.



O colorido de Madama Carlota contrastando com a opacidade de Macabéa.



“Bichos da mesma espécie que se farejam” compartilham a mesma falta de cor.



Olímpico e Macabéa misturados ao cinza da paisagem.



O leão enjaulado possui mais cor e imponência que o casal de nordestinos.

ENTREVISTA COM SUZANA AMARAL, POR TATA AMARAL

Fonte: <http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/1768,1.shl> (Acesso em 12\07\2009)

De lugar algum para lugar nenhum

Suzana Amaral fala de seu próximo filme, “Hotel Atlântico”, uma co-produção Brasil-Argentina.

Suzana Amaral dispensa apresentações. Seu nome está ligado à história do cinema brasileiro. Em 1982, Marcélia Cartaxo conquista o Urso de Prata em Berlim por sua interpretação em “A Hora da Estrela”. No mesmo ano, o filme conquista o Grande Coral do Festival de Havana. Os dois longas-metragens de Suzana, “A Hora da Estrelas” e “Uma Vida em Segredo” são premiadíssimos e consagrados em todo o mundo.

Diretora original, sempre me chamou atenção pela sensibilidade com que constrói seus personagens, suas histórias e o impressionante trabalho que realiza com seus atores. Conversei longamente com Suzana sobre seus filmes anteriores e seus próximos projetos. Parte desta conversa reproduzo aqui.

Você está trabalhando em dois projetos simultaneamente, não é?

Suzana Amaral: A primeira "bala na agulha" é o “Hotel Atlântico”, que já está em captação (de verbas). O roteiro está pronto mas à medida em que as locações forem sendo definidas e a possibilidade das filmagens se concretizarem, outras idéias vão surgir.

Como está a produção de “Hotel Atlântico”?

Suzana: Estamos à espera de algumas verbas e já assinamos uma co-produção com a Matanza Cine, produtora do diretor argentino Pablo Trapero (“Mundo Grua” e “El Buonarense”) e com uma produtora espanhola da Galícia, ambos bem entusiasmados com o projeto. O filme será parcialmente filmado na Argentina e terá dupla nacionalidade: Brasil/Argentina. Iremos trabalhar com alguns técnicos argentinos na equipe. No elenco, teremos também atores argentinos e espanhóis, além dos brasileiros. O terço final de “Hotel Atlântico” (baseado em livro de João Gilberto Noll) será filmado na Argentina, a partir de uma cidade da fronteira, no sul do Brasil. A ação se desenvolve e os personagens se deslocam até uma praia decadente ao sul de Mar del Plata.

E o outro projeto?

Suzana: Terminei a primeira versão de “Perto do Coração Selvagem”, baseado em Clarice Lispector.

Que idéias você tem sobre este filme?

Suzana: Gostaria de filmá-lo em Lisboa ou Santiago do Chile. Clarice Lispector, com exceção de “A Hora da Estrela”, preservou suas raízes européias, estrangeiras e internacionais em suas obras. Esse livro foi o primeiro que ela escreveu e acho que tem um clima bem universal.

“Perto do Coração Selvagem” é o livro mais importante da Clarice, você não acha?

Suzana: Eu não digo que seja o mais importante, eu acho que tem outros mais importantes, mas foi o primeiro livro dela que eu li. Tive uma grande empatia com a personagem. Ela rompe com

todos os homens da sua vida e vai em direção ao mundo, em busca de sua identidade, perto do coração selvagem da vida...

Você penetra no universo da Clarice com profundidade e tem muita sensibilidade para adaptá-la. Fico imaginando...

Suzana: Vou tentar, estou tentando...

Quais são os desafios da adaptação de “Perto do Coração Selvagem”?

Suzana: É um obra muito hermética, muito centrada nela mesmo. A verdadeira história está por trás das palavras, quase não há fatos concretos. O subtexto é seu conteúdo. Não digo que eu vá penetrar no subtexto de Clarice, mas no meu subtexto ao interpretar sua obra.

Clarice te oferece uma chave?

Suzana: O subtexto dela é a chave para eu ir atrás do meu subtexto. O que está atrás das palavras, para mim, é diferente do que está atrás destas palavras para Clarice.

Você encara o trabalho de adaptação como uma recriação?

Suzana: Adaptar um livro é partir da obra original para criar outra obra. Não é transcrever página por página. “Hotel Atlântico”, por exemplo, tem bastante fatos concretos. Eu senti maior dificuldade em adaptá-lo do que Clarice: lá não há subtexto, nem espaço para isto. É preciso criar este espaço e este subtexto.

Quando você fala em criar o subtexto quer dizer criar a sua interpretação dos personagens e das suas ações?

Suzana: Não é tão simples assim...

Você pode ser mais explícita?

Suzana: Este personagem tem um significado que ultrapassa os acontecimentos a que ele está sujeito na história. Ele tem um significado enquanto personagem. Ele é um personagem que representa o homem de hoje, ele é o vazio do homem de hoje. A expressão do homem de hoje é a de um homem que não tem vida interior, que não tem passado, que não quer futuro. Ele se extingue no presente porque tudo é consumismo, tudo é consumo. O homem de hoje não se olha, a psicanálise está falindo porque as pessoas não estão muito preocupadas com elas mesmas. A vida é tão tumultuada, tudo é tão eminente, tão imediato que as pessoas estão jogadas no aqui e agora: vão agindo, vão agindo, sem ter momentos de reflexão... Não se perguntam "Quem sou eu?", "Para onde eu estou indo?", "O que eu quero?", "O que eu não quero?". Ninguém pensa nisso. As pessoas vão de cotidiano em cotidiano... “Hotel Atlântico” é isso: o personagem executa ações estanques, sem relação entre uma e outra. Não há causa e efeito. Ele empreende uma viagem sem objetivos.

E sem significado.

Suzana: O personagem sai de lugar algum para lugar nenhum.

E sua trajetória não lhe traz nenhuma conquista, do ponto de vista do personagem tradicional.

Suzana: Não. Ele não busca nada, apenas segue seguindo... Parafrazeando Antonio Machado, o poeta espanhol: "Caminante son tus huellas el camino... Caminante no hay camino se hace el camino al andar..." O filme é isso.

Assim é o personagem contemporâneo, na tua opinião?

Suzana: É o homem de hoje. Quem fez uma análise muito boa sobre isso é Edu Teruki Otsuka em seu livro "Marcas da Catástrofe". Ele fala do homem contemporâneo e suas "marcas de catástrofe" quando analisa "Estorvo" (de Chico Buarque), "O Caso Morel" (de Rubem Fonseca) e um dos livros de João Gilberto Noll. "Os personagens de Noll, em sua maioria, são personagens peripatéticos, sempre em movimento. As andanças sem rumo sugerem certa disposição interna dos personagens ligada a um conjunto de sentimentos (...) Caminha e não quer compromissos com o mundo, quer caminhar como quem se alheia no sono". É o andarilho potencial!

E este deambulador não chega, de fato, a interagir com o entorno. Não há encontros possíveis.

Suzana: "Tudo se passa como se só existisse o momento presente, já que não há vínculos causais entre os diversos momentos da narrativa. O passado não tem peso sobre o presente e tampouco o futuro parece depender de alguma coisa... A noção de processo é perdida e a temporalidade apresenta-se fragmentada como mera sucessão de diversos instantes independentes. Só importa o aqui e agora. Ele se fixa no instante atual por falta de opção, não se empenha em aproveitar o dia, mas apenas deixa-se levar por qualquer coisa que venha ocorrer." Por exemplo, o personagem está aqui e de repente tem um casal de pombos. Eu faço um close do casal de pombos e volto para o personagem. Este vai fazer alguma outra coisa. A cena do casal de pombos não tem significado nenhum dentro da trama. O espectador vai se perguntar: "O que isso significa?". Nada. Não significa nada.

No filme o personagem não vai ter nome, como no livro?

Suzana: No começo era assim que eu queria, mas depois o produtor achou importante darmos um nome por razões práticas de produção. Por exemplo: "Este figurino de quem é?". Um figurino de "X" iria confundir a equipe. Então ele ganhou um nome.

Você é uma diretora que tem trabalhado com adaptações literárias. Você está se especializando...

Suzana: Não acho essa observação pertinente... Oitenta por cento dos filmes são adaptados de peças de teatro, novelas, ou livros. "Cidade de Deus": livro. "O Invasor": livro. "Desmundo": livro. E assim vai. "Um Céu de Estrelas": livro também! São poucos os roteiros originais.

Talvez as suas adaptações sejam mais memoráveis... Que elementos do livro "A Hora da Estrela" você manteve para o filme?

Suzana: O eixo central foi mantido: "As tristes aventuras de uma moça na cidade grande, toda voltada contra ela". No livro, o narrador é o personagem principal, que na verdade é a própria Clarice. Eliminei o narrador porque eu queria que o personagem principal fosse a Macabéia, personagem que não age, é "agida" pelas circunstâncias.

Os diálogos de Clarice não são coloquiais. Como você trabalhou isto?

Suzana: Não são, de fato. Seus diálogos são a linguagem da sua alma. Eu preservei o tom destes e os mudava quando o ator não se sentia bem com eles. Muita coisa os atores criaram, outras eu criei. Não é porque o diálogo está no roteiro que ele não deve ser mudado. Se o ator estiver sendo

coerente com a própria cena, eu os deixo deitar e rolar. Cada cena tem um objetivo, ela está lá para dizer alguma coisa. E tem que significar algo no conjunto do roteiro.

Em “Uma Vida em Segredo” você também usou os diálogos do livro?

Suzana: Poucos diálogos do livro foram preservados. Muitos foram modificados, outros criados.

Você uma vez me disse que não gosta de dar o roteiro para os atores.

Suzana: Eu não dou o roteiro. A primeira coisa que apresento é o livro e indico o personagem para cada ator. Eles começam a fazer suas conjecturas, sonham, visualizam seu trabalho. Os atores precisam ter uma visão própria da história. Não devemos enclausurar a idéia, é preciso deixar furos no telhado para eles verem a luz, saírem voando. Eu dou o caminho e o tema. Eles fazem a melodia. Eu quero que os atores se coloquem antes de conhecer o roteiro.

Tata Amaral

É diretora de cinema, realizadora de "Céu de Estrelas", entre outros.

A Hora da Estrela de Cinema

Composição: Caetano Veloso

Embora minha pele cáqui
Sem rosa ou verde, sem destaque
E minha condição mofina, jururu, panema
Embora, embora
Há uma certeza em mim, uma indecência:
Que toda fêmea é bela
Toda mulher tem sua hora
Tem sua hora da estrela
Sua hora da estrela de cinema
Capibaribe, Beberibe, Subaé, Francisco
Tudo é um risco só, e o mar é o mar
E eu quase, quase não existo e sei
Eu não sou cega
O mundo me navega e eu não sei navegar
Existe um homem que há nos homens
Um diamante em minhas fomes
Rosa claríssima na minha prosa sem poema
E fora, e fora de mim
De dentro afora uma ciência:
Que toda fêmea é bela
Toda mulher tem sua hora
Tem sua hora da estrela
Sua hora da estrela de cinema