



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PIAUÍ (UESPI)  
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO (PROP)  
MESTRADO ACADÊMICO EM LETRAS**

**MARIA FÁTIMA PAULA DOS SANTOS**

**TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA: “A HORA DA ESTRELA”, NOVELA DE CLARICE  
LISPECTOR E FILME DE SUZANA AMARAL**

**MARIA FÁTIMA PAULA DOS SANTOS**

**TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA: “A HORA DA ESTRELA”, NOVELA DE CLARICE  
LISPECTOR E FILME DE SUZANA AMARAL**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação / Mestrado Acadêmico em Letras do Centro de Ciências Humanas e Letras da Universidade Estadual do Piauí (UESPI), como requisito final para obtenção do título de Mestra em Letras.

Área de Concentração: Literatura, Memória e Cultura.

Linha de Pesquisa: Literatura e Outros Sistemas Semióticos.

Orientador: Professor Doutor Feliciano José Bezerra Filho

Teresina-PI  
2020

S237t Santos, Maria Fátima Paula dos.

Tradução intersemiótica: "A hora da estrela", novela de Clarice Lispector e filme de Suzane Amaral / Maria Fátima Paula dos Santos. – 2020.  
102 f. : il.

Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual do Piauí - UESPI, Programa de Mestrado Acadêmico em Letras, Teresina - PI, 2020.

"Linha de pesquisa: Literatura e Outros Sistemas Semióticos."

"Orientador: Prof. Dr. Feliciano José Bezerra Filho."

1. A hora da estrela – Tradução intersemiótica. 2. A hora da estrela – Novela - Clarice Lispector. 3. A hora da estrela – Filme – Suzane Amaral. I. Título.

CDD: 469.02



GOVERNO DO ESTADO DO PIAUÍ  
UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PIAUÍ-UESPI  
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO  
COORDENAÇÃO DO CURSO DE MESTRADO ACADÊMICO EM LETRAS

**TERMO DE APROVAÇÃO**

**TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA: “A HORA DA ESTRELA”, NOVELA DE CLARICE LISPECTOR E FILME DE SUZANA AMARAL.**

**MARIA DE FÁTIMA PAULA DOS SANTOS**

Esta dissertação foi defendida às 15h, do dia 28 de maio de 2020, como requisito parcial para a obtenção do título de **Mestre em Letras** pela Universidade Estadual do Piauí. A candidata apresentou o trabalho para a Banca Examinadora composta pelos professores abaixo assinados. Após a deliberação, a Banca Examinadora considerou o trabalho **aprovado** (Aprovado, não aprovado).

Professor Dr. Feliciano José Bezerra Filho – UESPI  
Orientador

Professor Dr. Douglas Rodrigues de Sousa – UEMA  
Membro externo

Professora Dra. Margareth Torres de Alencar Costa – UESPI  
Membro interno

---

Professora Dra. Maria Suely de Oliveira Lopes – UESPI  
Suplente

Visto da Coordenação:

---

Profa. Dra. Algemira de Macêdo Mendes  
Coordenadora do Mestrado Acadêmico em Letras da  
UESPI

**Rua João Cabral, Nº 2231 - Pirajá – CEP: 64.002-150 Teresina -PI**  
**Telefone (86) 3213-2547 /3213 – 7942**

*A Deus, que com sua infinita  
sabedoria, foi importante guia em  
minha trajetória.*

*A Maria das Graças de Paula Almeida,  
quem me alimenta com sua doçura  
maternal.*

## AGRADECIMENTOS

A **Deus**, por ter me dado saúde e força para superar as dificuldades durante a trajetória da vida e a quem sempre recorri em momentos difíceis e felizes de minha vida. ELE sempre me inspirou e me iluminou para fazer minhas escolhas.

Aos **meus pais**, a quem devo o dom da vida, Maria das Graças de Paula Almeida e Francisco Almeida dos Santos (*in memoriam*), o qual continua eternamente em nossos corações.

Ao **meu esposo**, Francisco de Assis, pelo apoio incondicional em todos os momentos de minha vida.

Aos **meus irmãos**, por sua paciência e compreensão, em momentos de angústia e alegria.

Ao Programa de Pós-Graduação / **Mestrado Acadêmico em Letras da Universidade Estadual do Piauí**, pela oportunidade de cursar um Mestrado público de qualidade.

Ao Professor Orientador Doutor **Feliciano José Bezerra Filho**, por suas palavras sábias, ao mesmo tempo, duras e dóceis, que me ajudaram na formatação da pesquisa.

Ao Professor Doutor **Wanderson Lima Torres**, por suas aulas no campo da Literatura e Cinema e de Literatura Comparada, que muito contribuiu para minha pesquisa.

Aos professores Doutor **Douglas Rodrigues de Sousa**, Doutora **Raimunda Celestina Mendes da Silva**, Doutora **Silvana Maria Pantoja dos Santos**, por me colocarem em contato com o conhecimento acadêmico e científico.

Às professoras Doutora **Stela Maria Viana Lima Brito** e Doutora **Raimunda Celestina Mendes da Silva**, por compartilharem seus conhecimentos na etapa de qualificação da pesquisa.

A todos os **professores do Programa de Pós-Graduação / Mestrado Acadêmico** em Letras da Universidade Estadual do Piauí, por sua contribuição em meu processo de formação acadêmica, em especial, à Coordenadora do Programa, Doutora **Algemira Macêdo Mendes**.

Aos **amigos e colegas de jornada acadêmica** da oitava turma de Mestrado em Letras da Universidade Estadual do Piauí: Alody, Leane, Eliene, Camila, Vilma, Érika, Carmelinda, Douglas, Milayne, Sayara, Vilani e Claudionor.

Às **amigas e companheiras** Sandra, Naira, Leane e Eliene, obrigada por compartilhar conhecimento e integrar grupo de estudo para seleção do Mestrado.

À Professora Doutora **Margareth Torres de Alencar Costa** e ao professor Doutor **Luizir de Oliveira**, pela oportunidade de cursar disciplinas na Universidade Federal do Piauí, como aluna especial, as quais foram fundamentais para minha base de formação acadêmica.

À amiga **Maria das Graças Targino**, que sempre esteve ao meu lado, apoiando e incentivando minha jornada acadêmica.

Aos **meus livros**, fontes de inspiração para que eu pudesse escrever linha a linha desta dissertação.

**MUITO OBRIGADA A TODOS!**

*Como irei dizer agora, esta história será o resultado de uma visão gradual - há dois anos e meio venho aos poucos descobrindo os porquês. É visão de eminência de quê? Quem sabe se mais tarde saberei. Como que estou escrevendo na hora mesma que sou lido. Só não início pelo fim que justificaria o começo - como a morte parece dizer sobre a vida - porque preciso registrar os fatos antessentes.*

*Clarice Lispector*

## RESUMO

Analisa-se o processo de tradução intersemiótica do texto literário para o fílmico em “A hora da estrela”, respectivamente, de Clarice Lispector e Suzana Amaral, a partir da premissa de que as duas linguagens estéticas são distintas, ainda que se assemelhem enquanto resultados semântico-narrativos. Tal investida permite o estudo de variáveis que viabilizem processos de comunicação entre elas. Em termos metodológicos, a investigação privilegia três matrizes de tradução: icônica, indicial e simbólica, apresentadas por Júlio Plaza à luz da semiótica de Charles Sanders Peirce. Para o estudo no domínio da obra literária, o diálogo se dá com autores do campo analítico como Antonio Candido [de Mello e Souza]; Walter [Benedix Schönflies] Benjamin; James Wood, dentre outros. Quanto ao filme, discorre-se sobre a arte do cinema, com destaque para “A hora da estrela” de Suzana Amaral, tendo como fundamento a teoria de Jacques Aumont; José Carlos Avellar; David [Jay] Bordwell; Kristin Thompson; Gilles Deleuze e outros. Cada esforço teórico aponta singularidades e especificidades das respectivas linguagens, culminado em resultados de cruzamento intersemiótico possível, apontado na travessia da personagem Macabéa da obra literária para o cinema, que dá vida à personagem homônima, interpretada pela atriz Marcélia de Souza Cartaxo. Após discussão dos dados referenciais devidamente analisados e confrontados, infere-se que o processo de tradução intersemiótica do texto escrito para o audiovisual constata, como pressuposto antes enunciado, que as duas linguagens estéticas comportam cada um valor estético próprio.

**Palavras-chave:** A hora da estrela. Tradução intersemiótica. Novela. Filme. Clarice Lispector/Suzana Amaral.

## ***ABSTRACT***

The paper analyzes the process of intersemiotic translation of the literary text into the film in “A hora da estrela”, respectively, by Clarice Lispector and Suzana Amaral, based on the premise that the two esthetic languages are distinct, even though they are similar as results semantic-narratives. Such measure allows the study of variables that enable communication processes between them – the literary text into the film. In methodological terms, the research privileges three translation matrices: iconic, indexical and symbolic, presented by Júlio Plaza referenced in the Charles Sanders Peirce's semiotics. For the study in the field of literary work, the dialogue takes place with authors from the analytical field such as Antonio Candido [de Mello e Souza]; Walter [Benedix Schönflies] Benjamin; James Wood, among others. As for the film, the art of cinema is discussed with emphasis on “A hora da estrela” by Suzana Amaral, based on the theory of Jacques Aumont; José Carlos Avellar; David [Jay] Bordwell; Kristin Thompson; Gilles Deleuze and others. Each theoretical effort points out the singularities and specificities of the respective languages, culminating in results of possible intersemiotic crossing, pointed out in the crossing of the character Macabéa from the literary work to the cinema, which gives life to the homonymous character, played by actress Marcélia de Souza Cartaxo. After discussing the referenced data properly analyzed and compared, it appears that the process of intersemiotic translation of the written text into the audiovisual finds, as a previously stated assumption, that the two esthetic languages each one has its own esthetic value.

**Keywords:** A hora da estrela. Intersemiotic translation. Soap opera. Movie. Clarice Lispector / Suzana Amaral.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

|                  |   |    |
|------------------|---|----|
| <b>Quadro 1</b>  | Tricotomias / Categorias                              | 21 |
| <b>Figura 1</b>  | Reflexo de Macabéa no espelho                         | 23 |
| <b>Figura 2</b>  | Créditos do filme                                     | 30 |
| <b>Figura 3</b>  | Macabéa caminhando sobre o viaduto                    | 52 |
| <b>Figura 4</b>  | Macabéa na estação de metrô                           | 53 |
| <b>Figura 5</b>  | Macabéa pintando as unhas                             | 54 |
| <b>Figura 6</b>  | A flor de hibisco vermelha dentro do copo             | 55 |
| <b>Figura 7</b>  | O batom vermelho nos lábios de Macabéa                | 55 |
| <b>Figura 8</b>  | Apresentação do filme em fundo azul                   | 56 |
| <b>Figura 9</b>  | A cor azul nos figurinos dos personagens              | 56 |
| <b>Figura 10</b> | A presença do azul no cenário                         | 56 |
| <b>Figura 11</b> | A Mercedes-Benz azul                                  | 56 |
| <b>Figura 12</b> | Macabéa e o espelho                                   | 57 |
| <b>Figura 13</b> | Macabéa de frente para o espelho                      | 57 |
| <b>Figura 14</b> | Macabéa e o manequim vestido de noiva                 | 58 |
| <b>Figura 15</b> | Reflexo de Olímpico no espelho                        | 59 |
| <b>Figura 16</b> | O batom vermelho nos lábios de Macabéa                | 60 |
| <b>Figura 17</b> | Macabéa entre espelhos                                | 60 |
| <b>Figura 18</b> | Macabéa e as três Marias                              | 65 |
| <b>Figura 19</b> | Saciando a fome sentada no urinol                     | 65 |
| <b>Figura 20</b> | Macabéa sonhando                                      | 67 |
| <b>Figura 21</b> | Macabéa rezando três Ave-Marias                       | 67 |
| <b>Figura 22</b> | O quinto encontro de Macabéa e Olímpico               | 69 |
| <b>Figura 23</b> | Macabéa cantando “ <i>Una furtiva lagrima</i> ”       | 69 |
| <b>Figura 24</b> | Olímpico levantando Macabéa para o ar                 | 70 |
| <b>Figura 25</b> | Glória consultando a cartomante Madame Carlota        | 71 |
| <b>Figura 26</b> | Madame Carlota, fazendo previsão do futuro de Macabéa | 72 |
| <b>Figura 27</b> | Macabéa em posição fetal                              | 73 |
| <b>Figura 28</b> | O gringo ao encontro com Macabéa                      | 74 |
| <b>Figura 29</b> | Macabéa ao encontro com o gringo                      | 74 |

|                  |   |    |
|------------------|---|----|
| <b>Quadro 2</b>  | Resumo das 10 classes de signos                     | 76 |
| <b>Figura 30</b> | Primeiro encontro de Macabéa e Olímpico             | 77 |
| <b>Figura 31</b> | O gato comendo alguma coisa                         | 78 |
| <b>Figura 32</b> | O gato em busca de sua presa                        | 78 |
| <b>Figura 33</b> | O gato lambeando-se                                 | 78 |
| <b>Figura 34</b> | O gato devorando o rato                             | 78 |
| <b>Figura 35</b> | Macabéa batendo, datilografando, escrevendo...      | 80 |
| <b>Figura 36</b> | O rádio e a Coca-Cola                               | 81 |
| <b>Figura 37</b> | Símbolo místico                                     | 82 |
| <b>Figura 38</b> | A magia de Madame Carlota                           | 82 |
| <b>Figura 39</b> | Cavalo branco correndo                              | 83 |
| <b>Figura 40</b> | Símbolo da Mercedes Benz                            | 83 |
| <b>Figura 41</b> | Sangue saindo da boca de Macabéa                    | 84 |
| <b>Figura 42</b> | Falta de higiene de Macabéa                         | 87 |
| <b>Figura 43</b> | Cara de espanto de Macabéa                          | 87 |
| <b>Figura 44</b> | Macabéa e seus anúncios de revistas                 | 87 |
| <b>Figura 45</b> | Macabéa inebria-se com o cheiro da axila do rapaz   | 88 |
| <b>Figura 46</b> | Macabéa dançando ao som da valsa “Danúbio Azul”     | 88 |
| <b>Figura 47</b> | Macabéa em êxtase                                   | 88 |
| <b>Figura 48</b> | Olímpico sorrindo para exibir o canino de ouro      | 89 |
| <b>Figura 49</b> | Olímpico furtando o relógio de um colega            | 90 |
| <b>Figura 50</b> | Olímpico discursando em praça pública               | 90 |
| <b>Figura 51</b> | Olímpico telefonando para Glória                    | 91 |
| <b>Figura 52</b> | Olímpico: último guerreiro da grande Nação Tabajara | 91 |
| <b>Figura 53</b> | Olímpico: sentado solitário em um banco             | 92 |
| <b>Figura 54</b> | Glória falando no telefone                          | 93 |
| <b>Figura 55</b> | Glória falando de seus abortos                      | 93 |
| <b>Figura 56</b> | De saída para encontrar o namorado                  | 93 |
| <b>Figura 57</b> | Glória de olho no namorado de Macabéa               | 93 |
| <b>Figura 58</b> | Subgerente insatisfeito com Macabéa                 | 94 |
| <b>Figura 59</b> | A despedida pode ser adiada                         | 94 |
| <b>Figura 60</b> | Dona Joana, abrindo a porta para sua hóspede        | 95 |
| <b>Figura 61</b> | As hóspedes de Dona Joana                           | 95 |
| <b>Figura 62</b> | Macabéa na cidade grande                            | 97 |
| <b>Figura 63</b> | Pensão de Dona Joana                                | 97 |

|                  |                                      |    |
|------------------|--------------------------------------|----|
| <b>Figura 64</b> | Na lanchonete, a decepção de Macabéa | 97 |
| <b>Figura 65</b> | Macabéa no metrô                     | 97 |

## LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

|            |   |
|------------|---|
| ABRACCINE  | Associação Brasileira de Críticos de Cinema           |
| CCHL       | Centro de Ciências Humanas e Letras                   |
| Embrafilme | Empresa Brasileira de Filmes S.A.                     |
| EUA        | Estados Unidos da América                             |
| ILM        | <i>Light and Magic</i>                                |
| NYU        | <i>Tisch School of the Arts / New York University</i> |
| PE         | Pernambuco  |
| RJ         | Rio de Janeiro  |
| SP         | São Paulo   |
| TV         | Televisão   |
| UESPI      | Universidade Estadual do Piauí                        |
| UFA        | <i>Universum Film Aktien Gesellschaft</i>             |
| UFPE       | Universidade Federal de Pernambuco                    |

## SUMÁRIO

|              |   |            |
|--------------|---|------------|
| <b>1</b>     | <b>TOMADA INICIAL: TUDO NO MUNDO COMEÇOU COM UM SIM....</b>                           | <b>15</b>  |
| <b>2</b>     | <b>INTERSEMIOSE: DIÁLOGO ENTRE SIGNOS.....</b>  | <b>20</b>  |
| <b>2.1</b>   | <b>Matrizes de tradução: ícone, índice e símbolo.....</b>                             | <b>22</b>  |
| <b>2.2</b>   | <b>Os signos no percurso da narrativa.....</b>  | <b>27</b>  |
| <b>3</b>     | <b>ELEMENTOS ESTÉTICOS NOS TEXTOS LITERÁRIO E FÍLMICO EM “A HORA DA ESTRELA”.....</b> | <b>33</b>  |
| <b>3.1</b>   | <b>Construção da narrativa literária na novela “A hora da estrela”.....</b>           | <b>33</b>  |
| <b>3.2</b>   | <b>Concepção estética do cinema.....</b>  | <b>40</b>  |
| <b>3.3</b>   | <b>Construção estética do filme “A hora da estrela” .....</b>                         | <b>51</b>  |
| <b>4</b>     | <b>ANÁLISE INTERSEMIÓTICA: “A HORA DA ESTRELA”.....</b>                               | <b>62</b>  |
| <b>4.1</b>   | <b>Do texto literário para o fílmico .....</b>  | <b>63</b>  |
| <b>4.2</b>   | <b>Transcodificação cinematográfica.....</b>  | <b>76</b>  |
| <b>4.2.1</b> | <b>Elementos cinematográficos .....</b>   | <b>78</b>  |
| <b>4.2.2</b> | <b>A personagem fílmica .....</b>   | <b>84</b>  |
| <b>4.2.3</b> | <b>Cenário fílmico.....</b>   | <b>96</b>  |
| <b>5</b>     | <b>TOMADA FINAL: SIM.....</b>   | <b>98</b>  |
|              | <b>REFERÊNCIAS .....</b>  | <b>101</b> |

## 1 TOMADA INICIAL: TUDO NO MUNDO COMEÇOU COM UM SIM

Não, não é fácil escrever. É duro como quebrar rochas. Mas, voam faíscas e lascam como aços espelhados.

Clarice Lispector, 1998a

Talvez seja difícil especificar com precisão o porquê da escolha da obra “A hora da estrela”, de Clarice Lispector, edição original do ano de 1977, como objeto de estudo da Dissertação de Mestrado Acadêmico em Letras do Centro de Ciências Humanas e Letras (CCHL) junto à Universidade Estadual do Piauí (UESPI). Poderíamos listar uma série de motivações, mas nada comportaria a complexidade de nossa escolha. Portanto, decidimos fazer alusão ao encantamento da sentença de que tudo na vida possui início e, possivelmente, um fim, a qual encontra respaldo na assertiva de Lispector (1998a, p. 11), quando diz: “Tudo no mundo começou com um sim. ”

A partir de então, decidimos estudar o processo de tradução intersemiótica nos textos literário e fílmico de “A hora da estrela”, respectivamente, de Clarice Lispector e Suzana Amaral. Amante da literatura desde muito jovem, ainda aos 20 anos, Lispector torna-se escritora e jornalista. Nesse percurso escritural, publica seu primeiro livro intitulado “Perto de coração selvagem”, 1942. Segundo seus contemporâneos, mulher além do seu tempo e dotada de estilo misterioso, aproxima-se, em alguns aspectos, do estilo narrativo de Machado de Assis e Guimarães Rosa.

Nascida na Ucrânia, mas naturalizada brasileira desde sempre, considerando-se pernambucana de coração, às vezes, seus críticos a consideravam estrangeira. Decorrencia não do fato de ter nascido fora do território brasileiro, mas por sua introspecção, aliada ao fato de sério problema de dicção, dizia-se por ter a língua presa e, então, se posicionar com sotaque “estranho. ” Para Moser (2017), embora Lispector tentasse sistematicamente esquecer sua origem, esta vinha à tona em escritos e entrevistas, às vezes, de forma não intencional; às vezes, paradoxalmente, de forma intencional, o que agravava a aura de escritora e mulher enigmática.

Clarice escrevia contos, crônicas, poemas, novelas e romances. Dentre sua farta obra, destaque para “A hora da estrela”, edição ano 1977 e de sua última publicação “Um Sopro de vida: pulsações” (1978), romance editado após sua morte, graças ao esforço da amiga Olga Borelli de coletar e organizar os fragmentos deixados. Para estruturá-lo, ainda segundo Moser (2017), a organizadora Borelli suprimiu trechos que poderiam desagradar à família da escritora.

Ainda para o autor ora referendado, em última entrevista concedida ao jornalista judeu Júlio Lenner à TV Cultura de São Paulo, fevereiro de 1977, Lispector responde ao jornalista

como se tivesse preanunciando sua morte. “Bom [ela respira fundo antes de erguer finalmente os olhos], agora eu morri. Vamos ver se renasço de novo. Por enquanto eu estou morta. Estou falando de meu túmulo.” E mais, segundo o estudioso da obra de Clarice, ela ainda pediu que a entrevista só fosse exibida após sua morte. Seu pedido foi respeitado. De fato, nesse percurso enigmático, Clarice lança mão de uma escrita filosófica e poética que, nas últimas décadas, vem conquistado o mundo, de tal forma que alguns de seus escritos foram traduzidos para o inglês, elevando-a como escritora internacional e conquistando leitores lispectianos mundo afora.

Por essas e outras razões é que, resolvemos estudar a novela “A hora da estrela”. A história é contada por Rodrigo S. M., na condição não só de narrador, mas também de escritor, que reflete sobre o papel da escrita e da palavra. Lança mão de questionamentos existenciais sobre si mesmo e sobre as personagens. Macabéa é a personagem principal da narrativa. Virgem, gosta de cachorro-quente e Coca-Cola. Migrante nordestina, 19 anos, órfã de pai e mãe, consegue emprego como datilógrafa em São Paulo (SP) e vai morar num quarto de pensão com quatro outras garotas. Sonhadora e romântica, almeja se casar e ser feliz. Porém, o desfecho de sua vida não é este. O namoro com Olímpico de Jesus (interpretado por José Dumont), seu primeiro e único namorado, termina em fracasso, pois, como no livro, Glória (Tamara Taxman, atriz estadunidense radicada no Brasil), amiga de trabalho, além de conquistar o namorado da jovem, como possível consolo, lhe indica consulta à cartomante Madame Carlota. Esta, em suas cartas, prevê boas notícias para a ingênua migrante. Ao sair à rua, Macabéa é atropelada por seu possível príncipe numa Mercedes-Benz. Esta é a grande cena de “A hora da estrela.”

Quase uma década depois de a novela ser lançada, a cineasta e roteirista Suzana Amaral assina a direção do filme homônimo “A hora da estrela”, em 1985. Trata-se de longa-metragem de 96 minutos, que transpõe o texto escrito para a linguagem fílmica, mesclando comédia e drama. No filme, a cineasta abandona o narrador Rodrigo S. M. e se detém em contar tão somente a história de Macabéa, interpretada pela paraibana Marcélia Cartaxo. Além do mais, mantém os protagonistas secundários Olímpico de Jesus, interpretado por José Dumont; a cartomante Madame Carlota, sob encargo da atriz Fernando Montenegro; e, ainda, Tamara Taxman, no papel de Glória.

O primeiro longa-metragem produzido e dirigido pela paulistana Suzana Amaral foi indicado, à época, a uma série de premiações nacionais e internacionais. Entre elas, destacam-se as ocorridas no Festival de Brasília, ano 1985: agraciado como o melhor filme; José Dumont conquista o prêmio de melhor ator; Marcélia Cartaxo, melhor atriz; Edgar Moura, melhor fotografia e Idê Lacrete, melhor edição. No Festival de Berlim (1986), no Prêmio da Crítica, Suzana é indicada ao Urso de Ouro e Marcélia Cartaxo, ao Urso de Prata de melhor atriz.

Prosseguindo, ano de 1986, Suzana Amaral conquista a láurea de Melhor Diretora no Festival de Havana – Cuba. Assim, a exibição do longa-metragem alcança total sucesso, o que conduz à diretora a acompanhar exhibições em vários países. Posteriormente, 2015, passa a integrar o rol da Associação Brasileira de Críticos de Cinema (ABRACCINE) na categoria de responsável por um dos 100 melhores filmes brasileiros de todos os tempos.

Antes de “A hora da estrela”, no decorrer da década de 70, Suzana Amaral produziu documentários de curta-metragem, todos, para o antigo programa “Câmara Aberta” da TV Cultura. Entre eles, citamos “Minha vida, nossa luta”, premiado em 1979 no Festival de Brasília, com o qual finaliza seu Mestrado em Direção de Cinema, em 1979, vinculado à *Tisch School of the Arts / New York University* (NYU), em Nova York, Estados Unidos da América (EUA).

Depois do grande êxito de “A hora da estrela”, Suzana investiu em outras produções, a exemplo da minissérie “Procura-se” (1992); a interpretação em “O regresso do homem que não gostava de sair de casa” (1996); o filme “Uma vida em segredo” (2001), fundamentado no livro homônimo do escritor e jornalista brasileiro Waldomiro Freitas Autran Dourado ou, simplesmente, Autran Dourado. No mesmo ano, o filme “Uma vida em segredo” foi exibida pela primeira vez no Festival de Brasília, em que Sabrina Greve foi agraciada com o prêmio de melhor atriz. E mais, no Cine Ceará, recebeu premiação de melhor filme, melhor atriz (Sabrina Greve), melhor fotografia e melhor direção de arte. Por fim, na premiação do Grande Prêmio Cinema Brasil, foi indicado como melhor roteiro adaptado, melhor figurino, melhor maquiagem, melhor direção de arte e fotografia.

A incansável Suzana Amaral filma adiante, ano 2009, seu último longa-metragem “Hotel Atlântico”, novamente, homônimo do livro, agora, de João Gilberto Noll, escritor brasileiro vencedor de cinco prêmios Jabuti. De acordo com palavras de Rezende *et al.* (2018, p. 3), em entrevista, a cineasta afirma: “Cada filme é cada filme. Todos eles guardam uma coerência interna estética-cinematográfica particular. Desde o início, o meu fazer cinema com ‘A hora da estrela’, ‘Hotel Atlântico’, passando por ‘Uma vida em segredo’ são transmutações.” Ainda para Suzana Amaral, seus três longas-metragens são marcados pela técnica a serviço da emoção, resultado de um trabalho moldado a uma forma própria de fazer cinema. Ela cria seu próprio estilo cinematográfico. Seus filmes buscam caracterizar as personagens a partir de atmosfera intimista, reveladora dos sentimentos, a exemplo das personagens Macabéa, em “A hora da estrela” e Biela em “Uma vida em segredo.”

Em termos metodológicos, a investigação privilegia três matrizes de tradução – ícone, índice e símbolo – definidas por Júlio Plaza (2013) à luz da semiótica de Charles Sanders Peirce (1839-1914), filósofo, cientista, linguista e matemático norte-americano, cujos trabalhos muito

contribuíram para áreas, como lógica, matemática, filosofia e, em especial, para a semiótica. Apesar de considerado “o pai da semiótica”, Peirce (1995, 2000) não deixou às gerações futuras nenhum tratado sistematizado de semiótica, destacando-se, ainda, como um dos fundadores do pragmatismo, ao lado de William James e John Dewey. Para o estudo da obra literária, o diálogo se dá com autores do campo analítico como Antonio Candido [de Mello e Souza] *et al.* (2018); Walter [Benedix Schönflies] Benjamin (1987a, 1987b); James Wood (2017) e outros. Aliados à semiótica peirciana, contemplamos a composição estética do cinema de Jacques Aumont *et al.* (2012); José Carlos Avellar (2007); o estilo cinematográfico de David [Jay] Bordwell em trabalho conjunto com Kristin Thompson (2013); e o talento de Gilles Deleuze (2018a, 2018b).

Afinal, toda e qualquer linguagem consiste em sistema de signos, que integra o processo amplo e complexo de comunicação. Por conseguinte, pode ser visualizada sob diferentes óticas. Em termos genéricos, acontece com base na percepção dos órgãos dos sentidos (olfato, paladar, visão, audição e tato), responsáveis por diferentes sensações que experimentamos no cotidiano, o que se dá de forma particularizada por cada cidadão, às vezes, diante de um mesmo tipo de linguagem.

Em estudos recentes, a transposição da escrita para o cinema configura-se como intertextualidade, na acepção de influência de um texto sobre outro que o toma como modelo ou ponto de partida, com inevitáveis mudanças no texto original. No caso, o texto literário de Clarice Lispector conquista esfera audiovisual no filme de Suzana Amaral e, assim sendo, integra novas camadas de linguagens e novas possibilidades de leitura ao texto fonte.

Acrescemos que a tradução em pauta constitui processo de comunicação e possibilita o estudo de diversos tipos de linguagens presentes, sobretudo, no cinema: “[...] tornando linguagem graças a uma escrita própria, que se encarna em cada realizador sob forma de um estilo, o cinema transformou-se, por esse motivo num meio de comunicação, de informação, de propaganda [...]”, nas palavras literais de Martin (2005, p. 22). Eis, pois, duas artes distintas na forma e com similaridade de conteúdo, que nos instigou a escrever e a discuti-las como tal.

No que se refere à estrutura da dissertação, indo adiante, o capítulo dois, “Intersemiose: diálogo entre signos” trata, exatamente, da inter-relação entre signos no percurso da narrativa, partindo do princípio das três citadas matrizes de tradução – icônica, indicial e simbólica – fundamentais ao processo de tradução da obra literária para o filme, visto que cada tipo de matriz diz respeito à parte do processo. O ícone é a obra em si; o índice, o processo de tradução *per se*; o símbolo, por fim, é a tradução efetivada.

O capítulo seguinte, “Elementos estéticos nos textos literário e fílmico”, discute “A hora da estrela”, à luz das teorias do estilo da narrativa e da arte do cinema. Para tal, consideramos o

texto literário de Clarice Lispector sob o ponto de vista estilístico, principalmente, no que confere à linguagem e à criação da narrativa, partindo da teoria de Candido *et al.* (2018) e Wood (2017). Quanto ao filme, discorreremos sobre a arte do cinema a partir das premissas de Aumont *et al.* (2012), de Bordwell e Thompson (2013), dentre outros. Assim, centramos nossa análise explorando elementos estéticos do filme sob o olhar de algumas imagens.

O quarto capítulo, intitulado “Análise intersemiótica: ‘A hora da estrela’” discute o filme, objeto de estudo da dissertação, sem perder de vista a novela. Realizamos leitura do signo cinematográfico e de suas formas de criação a começar pela temática, elementos cinematográficos, personagem fílmica e cenário fílmico. A crítica se dá com base na descrição das sequências / cenas / fotografias, evidenciando a tradução intersemiótica sob a perspectiva das matrizes de Plaza (2013), tomando como referência a semiótica peirciana.

Por fim, o capítulo cinco “Tomada final: sim” traz as considerações finais da pesquisa empreendida envolvendo “A hora da estrela”, novela de Clarice Lispector e filme de Suzana Amaral. Reafirmamos a trajetória do estudo, qual seja, demonstrar a efetivação da tradução intersemiótica da novela para o filme fundamentado na construção de sentido dentro do aspecto semiótico. Ao final, segue listagem das fontes consultadas, incluindo impressos e eletrônicos.

## 2 INTERSEMIOSE: DIÁLOGO ENTRE SIGNOS

A literatura, para existir, pressupõe que um homem escreve primeiro um livro, ato especial e penoso que não se deixa dissolver na cotidianidade. O filme, quer seja “utilitário” ou “artístico”, é sempre como um livro, nunca como uma conversa. É sempre necessário fazê-lo. Semelhante ao livro ainda e diferente da frase falada, o filme não pressupõe resposta direta por parte de um interlocutor...

Christian Metz

A tradução intersemiótica consiste na transposição de um sistema de signos para outro. Trata-se de movimento e processo que, paradoxalmente, geram equivalência de significados através de um sistema de diferentes signos, perceptíveis via órgãos dos sentidos. Entre as traduções, por exemplo, o texto verbal passa a uma linguagem visual associada a outras, que vão configurar a exibição completa de um filme.

A definição do signo peirciano é como uma lógica explicativa que emerge com base na representação do pensamento, ou seja, signo é aquilo que representa alguma coisa para alguém, segundo prescrição de Charles Sanders Peirce. Em sua ampla literatura filosófica, a semiótica aparece como elo que põe em contato diferentes teorias por ele desenvolvidas, nos campos da lógica, matemática e metafísica, o que o faz adaptar a terminologia semiótica à terminologia de cada uma desses campos de conhecimento.

Na visão de Coelho Netto (2014), a compreensão filosófica da semiótica como lógica está atrelada à linha de pensamento de Peirce, a qual denominou de pragmatismo. Tal lógica consiste em estabelecer uma verdade a começar do campo de interpretação do signo. De qualquer forma, tomando como referência a obra peirciana, visualizamos a semiose como “[...] uma relação de momentos num processo sequencial sucessivo e ininterrupto”, segundo palavras literais de Júlio Plaza (2013, p. 17). Esse processo sequencial apresenta um sentido interpretado a partir de um objeto, constituindo um signo. A este respeito, Peirce (1995, p. 46, grifos do autor) afirma, com convicção:

Um signo ou *representamen* é aquilo que, sob certo aspecto ou modo, representa algo para alguém. Dirige-se a alguém, isto é, cria, na mente dessa pessoa, um signo equivalente, ou talvez um signo mais desenvolvido. Ao signo assim criado denomino **interpretante** do primeiro signo. O signo representa alguma coisa, seu objeto. Representa esse objeto não em todos seus aspectos, mas com referência a um tipo de ideia que eu, por vezes, denominei **fundamento** do *representamen*.

Endossando as palavras de Peirce, o signo é constituído por relação triádica entre signo, objeto e interpretante. O signo ou *representamen*, como a própria terminologia sugere, é o que

representa alguma coisa. O interpretante é criado na mente do receptor. O objeto é a coisa representada. Desde a definição de signo, a semiótica é compreendida como ciência ou lógica, através da qual é possível buscar a verdade, visto que a lógica está ancorada no pensamento, o qual constitui o principal modo de representação. Para esse teórico, os signos são divisíveis em três tricotomias:

[...] a primeira, conforme o signo em si mesmo for uma mera qualidade, um existente concreto ou uma lei geral; a segunda conforme a relação do signo para com seu objeto constituir no fato de um signo ter algum caráter em si mesmo, ou manter alguma relação existencial com esse objeto ou em sua relação com um interpretante; a terceira, conforme seu interpretante representá-lo como um signo de possibilidade ou com um signo de fato ou com um signo de razão (PEIRCE, 1995, p. 51).

Na primeira tricotomia, temos: o qualissigno, a qualidade, mas que ainda não representa um signo; o sinsigno refere-se a várias qualidades envolvidas na constituição do signo; o legissigno, uma lei, que é o signo convencionado. Na segunda tricotomia, estão: o ícone, que diz respeito ao objeto e com ele se assemelha; o índice, que mantém relação direta com o objeto, com suas qualidades; o símbolo, que consiste numa convenção. Na terceira e última tricotomia aparecem: o rema, que figura como possibilidade de qualidade de um signo; o dicente ou dicissigno ou signo real, que pode ser interpretado; o argumento, que consiste num signo de lei. Essa classificação está representada no **Quadro 1**, síntese de Coelho Netto (2014, p. 62).

**Quadro 1 – Tricotomias / Categorias**

| DIVISÃO DOS SIGNOS |                                     |                                    |   |
|--------------------|-------------------------------------|------------------------------------|---|
| CATEGORIA          | O SIGNO EM<br>RELAÇÃO A<br>SI MESMO | O SIGNO EM<br>RELAÇÃO AO<br>OBJETO | O SIGNO EM<br>RELAÇÃO AO<br>INTERPRETANTE |
|                    |                                     |                                    |   |
| Primeiridade       | Qualissigno                         | Ícone                              | Rema                                      |
| Secundidade        | Sinsigno                            | Índice                             | Dicissigno                                |
| Terceiridade       | Legissigno                          | Símbolo                            | Argumento                                 |

Fonte: Coelho Netto, 2014

O **Quadro 1** traz a representação das três tricotomias e das três categorias reunidas por Peirce. O conhecimento dessa classificação é fundamental para compreensão deste estudo, de forma especial, no que trata do signo em relação ao objeto (ícone, índice, símbolo) na leitura das duas artes – literatura e cinema –, partindo da construção de significados em “A hora da estrela”, nessa ordem, Clarice Lispector e Suzana Amaral.

## 2.1 Matrizes de tradução: ícone, índice e símbolo

Quando pensamos, traduzimos aquilo que temos presente à consciência, sejam imagens, sentimentos ou concepções (que aliás, já são signos ou quase-signos) em outras representações que também servem como signos. Todo pensamento é uma tradução de outro pensamento, pois qualquer pensamento requer ter havido outro pensamento para o qual ele funciona como interpretante.

Júlio Plaza

A semiótica estuda os signos e sua representação em diversas linguagens, como visual, gestual, acústica, verbal etc. Para Lúcia Santaella e Winfried Nöth (2012), na perspectiva do pensamento ocidental, a representação da imagem ocorre de duas formas: imagem direta perceptível e imagem mental simples. E mais, dentre as concepções atuais de conceito de imagem, compreendemos a imagem verbal e a imagem mental, difundidas por intermédio do universo cultural em suas diversas polaridades.

Na obra literária “A hora da estrela”, a linguagem verbal beneficia a compreensão, e, portanto, é um signo, do qual é possível abstrair um significado. A linguagem verbal é interpretada mediante o entendimento do leitor. Abstrair um entendimento demanda que o leitor esteja na terceiridade, passando antes pela síntese intelectual da primeiridade e da secundidade até chegar à terceiridade. Essas são as três categorias dos signos da semiótica de Peirce, em que cada uma abrange um nível de compreensão do signo: a primeiridade refere-se ao nível sensível e corresponde ao ícone, ao qualissigno e ao rema; a secundidade, por sua vez, alude ao nível da experiência e abrange o índice, o sinsigno e o dicente; por fim, a terceiridade, refere-se ao pensamento. Corresponde ao símbolo, ao legissigno e ao argumento (COELHO NETTO, 2014).

O pensamento é representado pelo signo, reafirmando o pensamento de Santaella (1993, p. 32), para quem “[...] compreender, interpretar é traduzir um pensamento em outro pensamento num movimento ininterrupto, pois só podemos pensar um pensamento em outro pensamento. ” Vejamos um trecho de “A hora da estrela”:

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

O pensamento aqui é representado pelo signo, isto é, corresponde a reproduções de imagens que precisam ser compreendidas tomando como referência o entendimento sobre o

reflexo que Macabéa enxerga no espelho. Eis uma imagem sem brilho, sem luz, porquanto era assim como a mulher se sentia naquele momento. A tradução desses sentimentos é bastante perceptível no filme, em que o espectador vislumbra tais linguagens.

**Figura 1 – Reflexo de Macabéa no espelho (00:08:36)**



Fonte: Filme “A hora da estrela”, 1985

Conforme a **Figura 1**, reafirmamos os sentimentos de Macabéa no reflexo do espelho de uma mulher sem brilho. Nesse sentido, a tradução cinematográfica põe em cena a diversidade de recursos audiovisuais exclusivos do cinema, como figurino, movimento, ação, iluminação, palavra oral, ambientação e trilha sonora. Diferentemente do texto escrito que se centra na palavra, como função eminentemente da linguagem poética, o texto fílmico permite ao leitor a construção de significados graças à capacidade de exercitar a imaginação.

Noutro trecho, em que o pretenso namorado diz: “Você me custou pouco, um cafezinho. Não vou gastar mais nada com você, está bem? ”, Macabéa silenciosamente diz para si mesma: “eu não mereço que ele me pague nada porque me mijeí. ” (LISPECTOR, 1998a, p. 55). Eis uma das evidências da ingenuidade da nordestina, ao se mostrar indefesa e sem maldade. De fato, a fragilidade da personagem Macabéa está explícita tanto na obra escrita quanto no filme. São representações interiorizadas pela escritora Clarice Lispector e devidamente traduzidas pela cineasta Suzana Amaral. Ora, se os signos se distribuem em categorias, conforme sua natureza, tomando como essência os signos que mais interessam à tradução, afirmamos que o signo frente ao “seu” objeto pode ser ícone, índice ou símbolo. Segundo Plaza (2013), na tradução, cada um desses signos estabelece certa compreensão em relação ao objeto.

A tradução intersemiótica, como transcrição de formas entrelaçadas por diferentes signos, tem como propósito relacionar as estruturas de um processo que define a tradução.

Traduzir é transformar uma forma em outra, fazendo com que ambas obedeçam às conversações e às convenções do signo. Na visão de Peirce (2000), norma e forma partem da noção do legissigno semiótico – vide a divisibilidade dos signos (**Quadro 1**). No caso, este se apresenta numa estrutura em que a forma emite um significado:

É na noção do legissigno semiótico que pode ser encontrado o conceito-chave para se entender o papel exercido pela norma na forma. São os legissignos que exercem a função de norma e estrutura ao mesmo tempo em que emprestam significado a essa forma [e] fazem dela uma forma significante (PLAZA, 2013, p. 72).

Sob tal ótica, o legissigno é responsável pela relação invariável entre dois signos ou mais. Para tal composição, o autor supracitado apresenta três referências: transductor, paramorfismo e otimização. Legissignos transductores exercem a função de tradutores ao converterem uma forma em outra. Enquanto isto, o paraformismo apresenta estruturas diversas, mas com o mesmo significado. Por fim, legissigno, como otimização, é o signo de lei, que estabelece relação com outro signo. Na tradução intersemiótica, tais referências são indispensáveis à apreensão do significado do signo em sua forma. Acrescentamos que a tipologia na tradução concerne a uma espécie de mapa orientador para os processos de tradutores do signo.

A tradução intersemiótica como transcrição de forma, em conformidade com Plaza (2013, p. 84) revela que o “[...] sentimento é a forma mais imediata de conhecimento.” Os estímulos despertados durante o pensamento trazem inferências – o signo. As estruturas desenvolvem-se a começar das qualidades materiais de um signo, passando para êxtase, conseqüentemente, para o pensamento e a forma.

Logo, a tradução consiste na transcrição da forma, representada por meio da arte, a qual se estrutura através de vários estímulos expressos pelo pensamento. Do ponto de partida, a tipologia das traduções é definida a partir de três matrizes essenciais de tradução: icônica, indicial e simbólica, como antes mencionado. A primeira delas mantém estrutura correspondente ao objeto imediato sob forma estabelecida por conversões normatizadas num signo. As traduções icônicas ainda assumem caráter isomórfico e paramórfico: na tradução icônica isomórfica, registramos equivalência entre real e parecido, e na paramórfica, a transformação de um signo em outro ocorre sem alterar o significado (PLAZA, 2013).

A segunda das matrizes fundamentais para a tradução – indicial – pauta-se pela determinação do signo em relação a elementos naturais. A operação de translação do signo apresenta-se em dois movimentos: o topológico-homeomórfico, que se dá via correspondência de um signo com outro; o topológico-metonímico, no qual a equivalência se faz de partes para o

todo, em dimensão fixada entre original e tradução. Então, dentre as matrizes essenciais para a tradução, a simbólica é constituída por metáforas, símbolos ou outros signos que mantêm equivalência.

Confrontando os tipos de tradução, percebemos as especificidades que cada uma representa na semiótica, reiterando que a tradução icônica produz significados sob a forma de qualidade e de aparência entre ela própria e seu original, a exemplo da transposição do texto literário para o fílmico, como em “A hora da estrela.” A tradução indicial interpreta através da experiência concreta. Neste caso, temos a transposição, o filme. Para Plaza (2013), na tradução simbólica, relaciona-se o objeto por força de convenção constituída de regras que determinam uma significação, no caso, a transcodificação do texto literário para o fílmico.

A tradução intersemiótica, na condição de intercurso dos sentidos, abrange elementos perceptíveis gerados pelos órgãos dos sentidos como meio de produção da linguagem. Os cinco sentidos possibilitam ao ser humano interagir com o mundo exterior e, portanto, são responsáveis pela concretização da comunicação entre as espécies humanas. Na tradução, a linguagem pode ser mista na diversidade de transposição:

[...] nos comunicamos e nos orientamos através de imagens, gráficos, sinais, setas, números, luzes [...] Através de objetos, sons musicais, gestos, expressões, cheiro e tato, através do olhar, do sentir e do apalpar. Somos uma espécie animal tão complexa quanto são complexas e plurais as linguagens que nos constituem como seres simbólicos, isto é, seres de linguagem (SANTAELLA, 1993, p. 7).

No contexto comunicacional, o uso das linguagens é indispensável ao processo de compreensão. As diversas linguagens permitem a realização comunicacional com o outro, na esfera das possibilidades de apreensão, haja vista que os sentidos são essenciais à interação entre os seres humanos. Logo, o pensamento materializa-se mediante o signo, permitindo produzir novos / outros signos.

O homem para sobreviver começa a transmutar o mundo em signos, em palavras e imagens, tomando posicionamento e delineando as fronteiras da realidade em nosso entendimento. Ao representar, o homem esquematiza o real e materializa seu pensamento em signos os quais são pensados por outros signos em série infinita, pois o próprio “homem é signo.” Essa atividade de cristalização em signos (a partir de possibilidades e sentimentos), em formas significativas e simbólicas, é o que caracteriza a comunicação social e humana (PLAZA, 2013, p. 46).

Dentre as especificidades dos órgãos dos sentidos dentro da tradução, a visão define relação com o objeto imediato mediante a focalização centrada, permitindo a transposição da linguagem. Como exemplo, no cinema, focamos mais na área central da visão. Como Plaza,

(2013) disserta com propriedade, o olho é a síntese de três olhos. Isso decorre da existência de, pelo menos, três áreas bem definidas e diferentes: a fóvea, área central e a região periférica. Destaca-se a importância da visão fóvica na localização de objetos, pois é através dela que percebemos os detalhes das coisas / dos objetos, o que corresponde a afirmar que o homem consegue, então, enxergar com precisão. O mesmo autor reforça: “se a fóvea funciona em ‘alta definição’, a mácula e a periférica funcionam em ‘baixa definição’, tendendo ao paratático, ao icônico, à participação sensorial e sinestésica” (p. 55). Assim, é possível traçar relação entre as regiões oculares e os caracteres semióticos dos signos peircianos: a mácula, a visão periférica e a fóvea correspondem às categorias do ícone, do índice e do símbolo. A mácula forma caracteres de percepção em relação ao objeto imediato, abrangendo as capturas de qualidades. A visão periférica estabelece relação com o contexto, mediante a captura de qualidades. A fóvea, por sua vez, corresponde ao símbolo, materializado ou midiaticizado por meio da fotografia ou do cinema.

No universo de tradução, o tato é o primeiro sentido que se manifesta na orientação espacial, uma vez que se associa à visão pelo sentido de ver para sentir o tátil no momento de produção de significados, repetindo as palavras literais de Plaza (2013, p. 57), quando diz: “pela própria complexidade do mundo perceptivo, do qual o canal visual é apenas uma parte, as experiências espaciais tornam-se tão interligadas ao sentido tátil que dois sentidos não podem ser separados: olho e tato se contêm mutuamente.” Relacionar o tato com o visual corresponde a fronteiras interligadas por impressores sensoriais, que respondem aos estímulos do corpo. Nesse sentido, a pele é a fronteira, em que memória e experiências táteis possibilitam o tocar. O espaço tátil separa o espectador dos objetos, enquanto o espaço visual separa os objetos uns dos outros.

Indo além, afirmamos que o acústico é representado por sinais temporais, como música e fala em sequência. Este sentido também mantém conexão com os sinais táteis e com a visão, à medida em que se encontra em determinadas ações.

[...] os sinais temporais como a música e a fala são sucessivos. Mas há uma diferença mais fundamental entre o canal visual e o acústico: o primeiro pode escolher e selecionar a informação, isto é, pode eliminar informação de seu campo de amostragem. Já o canal acústico é obrigado a perceber em simultaneidade várias sucessividades (PLAZA, 2013, p. 58-59).

Reforçando a diferença entre o canal visual e o acústico, acrescentamos que o canal visual pode escolher sua fonte de informação, ao passo que, no acústico, as informações são simultâneas. Isto é, o espaço acústico é um espaço sem fronteiras, fluente e ambíguo, o que justifica a posição de Plaza (2013, p. 59), para quem o espaço acústico assume “[...] caráter mais qualitativo e analógico do que o sentido visual. O som suscita em nós a imagem acústica

correspondente como mera qualidade analógica. ” Então, o canal visual é representado de forma unívoca, sendo limitado a partir do ponto fixo, enquanto o acústico é equívoco e simultâneo.

Reforçamos, portanto, a fala de Plaza (2013, p. 60), para quem “a relação entre som e sentido é uma relação externa, por contiguidade: não é arbitrária, é necessária. ” Tal relação também pode acontecer desde os aspectos de semelhanças, levando em conta sua relação com o objeto imediato sonoro. Embora o canal acústico seja equívoco, é ele que produz o som. Ainda quanto ao som e à sua qualidade, tomemos o fonema como a unidade mínima de material sonoro, traçando um paralelo com a melodia da música. Nessa conjuntura, percebemos que os sons são simultâneos. Tanto na fala quanto na música, podemos extrair sons, sendo um fonema e um acorde musical.

Portanto, as contribuições à luz dos teóricos são necessárias para a compreensão da tradução intersemiótica dos textos literário e fílmico em “A hora da estrela”, a cargo de Clarice Lispector e de Suzana Amaral. Cada texto possui sua camada de especificidade, permeando a construção de significados a partir da transposição. Tal construção se dá pela presença dos signos, que são elementos cruciais para a compreensão dos leitores e/ou dos espectadores. Então, cabe aqui, referendar que os signos se fazem presentes dentro do percurso da narrativa.

## **2.2 Os signos no percurso da narrativa**

A narrativa, que durante tanto tempo floresceu num meio de artesão – no campo, no mar e na cidade – é ela própria, num certo sentido, uma forma artesanal de comunicação.

Walter Benjamin

A narrativa constitui uma sequência de acontecimentos que se desenrolam no decorrer de ações, em determinado tempo e espaço. A princípio, a narrativa não estava centrada em transmitir o puro em si de uma coisa narrada, mas contar experiências vivenciadas e transformadas em histórias. A este respeito, Benjamin (1987a, 1987b) relembra que, com a invenção da imprensa, no início da modernidade, as narrativas orais caíram em desuso, e o romance começa a ganhar espaço no mundo. Nas narrativas orais, o narrador relata suas experiências a partir de outras vividas, não importa por quem, como também, pouco importam as finalidades, desde que assumam a função de dar um mero conselho. O romance, por seu turno, não alimenta tal preocupação. O autor vivencia um momento de isolamento ideal (parcial ou total), o que o impede de tratar de preocupações corriqueiras ou emitir simples opiniões.

O primeiro grande livro do gênero, Dom Quixote [de la Mancha, escrito pelo espanhol Miguel de Cervantes] mostra a grandeza e alma, da coragem e a generosidade de um dos mais nobres heróis da literatura são totalmente refratárias ao conselho e não contêm a menor centelha de sabedoria. Quando no correr dos séculos se tentou ocasionalmente incluir no romance algum ensinamento – talvez o melhor exemplo seja Wilhelm Meisters Wanderjahre [Os anos de peregrinação de Wilhelm Meisters] – essas tentativas resultaram sempre na transformação da própria forma romanesca (BENJAMIN, 1987b, p. 202).

Embora o romance contemple as mesmas características dos gêneros orais, no entanto, não mantém a presença do discurso vivo. Mesmo assim, alguns estudiosos, com a intenção de relatarem algumas de suas experiências, não conseguiram preservar as peculiaridades da oralidade. Nesse entendimento, o romance configura-se como nova invenção, constituindo-se, pois, um signo verbal.

Dando continuidade à discussão, o crítico literário Walter Benjamin, no ensaio “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”, previa, desde o início, a morte do narrador diante do surgimento revolucionário do romance impresso. O autor diz: “[...] a morte é sanção de tudo o que o narrador pode contar. É da morte que ele deriva sua autoridade” (BENJAMIN, 1987b, p. 206). As experiências de antes narradas, ainda que no leito de morte, não tinham mais valor.

[...] a relação ingênua entre o ouvinte e o narrador é dominada pelo interesse em conservar o que foi narrado. Para o ouvinte imparcial, o importante é assegurar a possibilidade da reprodução. A memória é a mais épica de todas as faculdades. Somente uma memória abrangente permite a poesia épica apropriar-se do curso das coisas, por um lado resignar-se, por outro lado, com o desaparecimento dessas coisas, com o poder da morte (BENJAMIN, 1987b, p. 210).

Sob tal ótica, quem escuta uma história está em companhia do narrador. De forma similar, quem lê também compartilha de tal companhia. Enquanto isto, acreditamos que o leitor do texto verbal é solitário e até mantém ciúmes da matéria de sua leitura. Na verdade, o tal leitor está à busca de indivíduo (s) que possa (m) ler o sentido de sua própria vida. Ainda segundo as palavras de Benjamin no ensaio ora discutido e acima citado, a figura do narrador é muito importante. Afinal, seu dom reside em poder contar sua vida. Assim sendo, não é à toa que o pensador alemão enfatiza o surgimento da comunicação impressa (jornais), o que se dá a partir do desenvolvimento industrial. Nos dias atuais, ela exerce influência. É mais ameaçadora e, de resto, ainda pode provocar uma crise no próprio romance, porquanto, para Benjamin (1987b, p. 202), “essa nova forma de comunicação é a informação.” Esse teórico reforça, ao longo de seus debates, a presença do discurso voltado para o aparato das mídias na percepção humana, e mais,

incorporando novos significados.

É possível afirmar que, embora as narrativas orais tenham caído em desuso devido à expansão do texto impresso, e, mais adiante, do eletrônico, ao longo dos anos, vêm se mantendo vivas. Assumem importância fundamental na vida de determinadas coletividades e para certos indivíduos, porquanto as narrativas orais têm sobrevivido por meio das tradições culturais transmitidas de geração para geração.

Noutro ensaio, de 1936, Walter Benjamin aborda o desenvolvimento industrial, comparando-o à verdadeira obra de arte na era da reprodutibilidade técnica. Na ocasião, o crítico evidencia a aura dos objetos estéticos, a partir da técnica de reprodução, a qual faz a arte perder sua unicidade, e, por conseguinte, sua tão propalada aura. O processo de reprodução assume, então, novo olhar, e, também, novo objeto. Este, à semelhança do objeto primeiro – original produzido – também traz consigo sua história, seu contexto, mas obviamente, com a particularidade de ser uma releitura cópia.

Para Benjamin (1987a, p. 170), “retirar o objeto de seu invólucro, destruir sua aura, é a característica de uma forma de percepção cuja capacidade de captar ‘o semelhante no mundo’ é tão aguda, que graças à reprodução, ela consegue captá-lo até no fenômeno único.” Em sua visão, a aura é uma estranha teia de espaço e de tempo, em que a distância é tão próxima quanto possível. A aura é associada à noção nostálgica tradicional do trabalho da arte e é perdida com um clique de fotografia. Isso se dá, inevitavelmente, cada vez mais, diante do avanço tecnológico, reiterando-se aqui, que, de início, tudo parte do texto impresso. Depois, é o momento da fotografia e, mais adiante, do cinema. Em suma, todos os elementos por ele citados, de forma mais ou menos inexorável, em seu momento de apogeu, atuaram e atuam como agentes de transformação, e, por conseguinte, como novos signos capazes de produzir significados.

No caso, o cinema surge como signo híbrido – visual, sonoro, verbal – cujos elementos são códigos essenciais para a compreensão da linguagem cinematográfica. Na esfera dessa especificidade, Santaella (2005) assegura que as imagens são de variadas ordens, e, sempre, desempenham a função de referencial, sendo capazes de mostrar aquilo que as palavras não conseguem. Porém, ao mesmo instante, o discurso fornece dados sobre aquilo que a imagem não pode dar, a exemplo de época, lugar, funções etc. O som faz parte da lógica de sonoridade do cinema em si, a começar pela sintaxe de duração de planos e ritmos das sequências, que são ajustadas de acordo com o diálogo dos personagens, trilha musical e ruídos. O filme “A hora da estrela” apresenta uma sequência sonora antes do início das cenas do filme, exibindo áudio da Rádio Relógio Federal AM 580 – ZYJ 465, concomitantemente com imagens que mostram os créditos do filme, duração de um minuto e trinta e oito segundos em voz *off*. Suzana Amaral

buscou apoio dessa rádio com o intuito de aproximar-se, de fato, do cotidiano. A Rádio Relógio Federal mantinha programação sem notas jornalísticas e veiculando textos enciclopédicos com curiosidades diversas mediante o uso do bordão “Você sabia? ” Por exemplo, “Você sabia que a mosca é o inseto mais ligeiro de voar e que se pudesse voar em linha reta levaria 28 dias para atravessar o mundo todo? ” Tais observações são apontadas pela cineasta Suzana Amaral (A HORA da Estrela, 1986, não paginado).

**Figura 2 – Créditos do filme (00:02:00)**



Fonte: Filme “A hora da estrela”, 1985

Na **Figura 2**, vemos a presença da linguagem verbo-visual em fundo azul com letras branca. Na exibição fílmica, há a presença do áudio, configurando a representação das linguagens verbo-visuais-sonoras; aparece o texto escrito; o som da Rádio Relógio e imagens que mostram o início da narrativa. Ademais, *a priori*, o cinema já mantém característica verbal, embora implícita, pois por trás das cenas mostradas, existe um roteiro, ou seja, o texto verbal. Se há sempre um roteiro, é possível afirmar que o signo híbrido une as três matrizes de linguagens: visual, sonora e verbal. Sobre este tópico, Santaella e Nöth (2012) lembram que o visual pode ser representado em dois domínios: o primeiro, das imagens, como fotografias, pinturas, gravuras, fotogramas etc.; o segundo, o domínio da mente, como fantasias, imaginação, visões etc., como representações mentais.

Ambos os domínios não existem separados, pois estão inextricavelmente ligados já na sua gênese. Não há imagens como representação visuais que não tenham surgido de imagens da mente daqueles que as produziram, do mesmo modo como não há imagens mentais que não tenham alguma origem no mundo concreto dos objetos visuais (SANTAELLA; NÖTH, 2012, p. 15).

Nesse entendimento, os conceitos unificados de imagem, de certa forma, são conceitos

de signos e de representação. E é a partir desses conceitos que encontramos os dois domínios: de um lado, a percepção; do outro lado, o mental. Unificados, eles dois geram um terceiro, chamado de signo ou de representação.

Na novela “A hora da estrela”, texto de natureza verbal, podemos estabelecer relação com a imagem mental, tendo em vista o domínio mental. Logo, o texto verbal pode ser chamado de imagens verbais, as quais são representadas por metáforas e descrições. No filme “A hora da estrela”, temos a imagem percepção, que constitui imagem-movimento:

A imagem-percepção será, portanto, como um grau zero na dedução que se opera em função da imagem-movimento: haverá uma “zeroidade” antes da primeiridade de Peirce. Quanto à questão: ainda há na imagem-movimento outros tipos de imagens além da imagem-percepção? Ela é resolvida pelos diversos aspectos do intervalo: a imagem-percepção recebia o movimento em uma face, mas a imagem-afecção é o que ocupa o intervalo (primeiridade), imagem-ação, o que executa o movimento na outra face (secundidade), e a imagem-relação, o que constitui o conjunto do movimento com todos os aspectos do intervalo (terceiridade funcionando como fechamento da dedução) (DELEUZE, 2018b, p. 55).

Assim, a imagem-movimento dá lugar ao conjunto sensório-motor para funcionamento da narrativa fílmicas. Percebemos, então, a relação triádica de Peirce a partir das três categorias: primeiridade, secundidade e terceiridade. Como discutido anteriormente, cada categoria, de certa forma, está relacionada com as três tricotomias: o signo em relação a si mesmo; o signo em relação ao objeto; o signo em relação ao interpretante (**Quadro 1**).

Para Deleuze (2018b), a imagem-percepção tem por signo de composição o dicissigno e o rema. O dicissigno é a percepção da percepção. No cinema, é exatamente quando a câmara vê a personagem num enquadramento fechado, chamado de representação sólida. O rema é a percepção que está sempre passando através do quadro, a que chamamos de fluida ou líquida. A imagem-afecção tem por signo de composição o ícone, a qual pode ser uma qualidade ou uma potência expressa por um rosto. Nesse tipo de imagem, o qualissigno é responsável pela construção da qualidade ou pela potência de determinado espaço. A imagem-ação é composta pelo sinsigno e índice, a qual implica numa ação a ser revelada. Enfim, a imagem-correlação representa o todo, e como signo de gênese será o símbolo.

Deleuze (2018b, p. 58), ainda diz: “A imagem tem duas faces, uma relativamente a objetos e outras cuja posição relativa ela faz variar, outra relativamente a um todo cuja mudança absoluta ela imprime.” Essas imagens estão localizadas no espaço, mas a mudança do todo está no tempo. De certa forma, a imagem-movimento se volta para a constituição de um todo, a montagem. Assim, a montagem como um todo representa a imagem do tempo, é o ato principal

do cinema. E o autor prossegue: “O tempo é necessariamente uma representação indireta, porque resulta da montagem que liga uma imagem-movimento à outra. Por isso, a ligação não pode ser mera justaposição: o todo não é uma adição, tampouco o tempo uma sucessão de presentes” (p. 59). Assim, podemos dizer que o tempo deve fluir independentemente, conforme o plano da imagem-movimento, o qual representa a matéria, ou seja, o cinematógrafo. Eis um signo que, de certa forma, exprime uma singularidade quanto a sua representação como matéria. Tal representação surge a começar pela composição de várias imagens que também são signos.

### **3 ELEMENTOS ESTÉTICOS NOS TEXTOS LITERÁRIO E FÍLMICO EM “A HORA DA ESTRELA”**

O artista é aquele que sabe ser ativo fora da vida, não só o que participa de dentro dessa vida (prática, social, política, moral, religião) e de dentro dela compreende, mas também a ama de fora – de onde ela está não existe para si mesma, onde está voltado para fora e necessita de um ativismo distanciado e fora de sentido. A divindade do artista está em sua comunhão em distância superior.

Bakhtin, 2003

Tanto o texto literário como o fílmico em “A hora da estrela” são narrativas que apresentam estruturas composicionais próprias. A obra literária concretiza-se através da linguagem verbal, que vislumbra marcas estilísticas de Clarice Lispector, que recorre a vários elementos estéticos como linguagem intimista, permeando-se sob narrativa psicológica; epifania, momento de revelação do ser; e digressões. Além do mais, utiliza prosa poética com a presença de metáforas, paradoxos, comparações inusitadas e metalinguagem. Por exemplo, eis o trecho em que diz: “Quero neste instante falar da nordestina. É o seguinte: ela como uma cadela vadia era teleguiada exclusivamente por si mesma. Pois reduzira-se a si” (LISPECTOR, 1998a, p. 18). Vemos que a autora faz uso de comparação insólita ao comparar a nordestina a uma cadela vadia. Tal como uma cadela, que fareja pelas ruas em busca de prazer, a jovem também paira nas ruas da cidade grande em busca do prazer de viver. Na verdade, possuía predicados: era virgem; mantinha um ofício (datilógrafa), mas estes atributos pareciam nitidamente insuficientes para uma moça indefesa e ingênua.

Assim como a obra literária, o cinema também possui traços determinantes. Em sua condição de arte, o cinema é uma representação mimética da realidade, que, desde os primórdios, prioriza fatos da realidade, tendo em vista os elementos estéticos que o determina como arte.

#### **3.1 Construção da narrativa literária na novela “A hora da estrela”**

Juro que esse livro é feito sem palavras. É uma fotografia muda. Este livro é um silêncio. Este livro é uma pergunta.

Clarice Lispector, 1998a

A narrativa literária de “A hora da estrela” tem como tomada inicial reflexões sobre o início do mundo, conseqüentemente, do princípio da vida, como Lispector (1998a, p. 11) enuncia: “Tudo no mundo começa com um sim. Uma molécula disse sim a outra molécula e nasceu a vida. ” Assim, a novela traz reflexões pautadas no cotidiano e na essência da alma humana ao longo de seus 13 títulos, que, na verdade, preanunciam momentos marcantes do livro como um todo. Embora não traga divisão em capítulos, seus títulos passam uma ideia de

sumário, enunciando previamente os fatos narrados na novela. A ordem dos títulos está exposta na folha de rosto numa coluna vertical, e entre eles, a assinatura manuscrita de Clarice Lispector. Tal forma de expressão pode ser indicativo de que a autora pretende mostrar a força de uma mão sobre a obra.

Vejamos uma descrição breve de cada título. O primeiro, intitulado “A culpa é minha”, faz referência à angústia do narrador em decidir pela vida da personagem Macabéa, como também alude à sua relação com o mundo interior e exterior. Em “A hora da estrela”, momento de brilho de Macabéa, o ápice da narrativa, permaneceu como título oficial na capa do livro. Ao alocar a expressão “Ela que se arranje”, o narrador Rodrigo S. M. põe a culpa em Macabéa por seu destino trágico, embora reste o questionamento: como culpá-la, se a mulher não sabe nem se defender? No título “O direito ao grito”, embora saiba gritar, ninguém a escutaria, porque seria um berro sem voz.

“Quanto ao futuro”, este título chama atenção por evidenciar incerteza quanto ao destino da personagem principal, a mulher nordestina. Em “Lamento de um *blue*”, a melodia de um violino *versus* morte faz menção ao gosto pela arte. “Ela não sabe gritar” externa momentos de conflitos interiores de Macabéa ao não saber se definir como ser humano. Em “Uma sensação de perda”, ela vivencia extrema sensação de vazio em seu âmago. No título “Assovio no vento escuro”, a morte aproxima-se, ou seja, a gelidez do fim trágico chega, sorrateiramente.

Em “Eu não posso fazer nada”, o narrador Rodrigo S. M. não tem força para salvar Macabéa de seu destino. Sente-se incapaz. A fragilidade o corrompe. “Registro dos fatos antecedentes” consiste num dos títulos, o qual enfatiza que toda história escrita e/ou contada é passível de estranhamentos. A “História lacrimogênica de cordel” narra a saga da heroína Macabéa, no momento em que decide abandonar o Nordeste e viver no Rio de Janeiro (RJ), cidade grande, embora, em meio à multidão, sintasse irremediavelmente perdida. No último título “Saída discreta pela porta dos fundos”, é como se vivenciasse a premonição da própria morte do narrador Rodrigo S. M. “Meu Deus, só agora me lembrei que a gente morre. Mas eu também?!” (LISPECTOR, 1998a, p. 87). Após o ápice final do destino da protagonista Macabéa, o narrador faz uso da interpelação “Meu Deus” para mostrar que também morrerá junto com a nordestina. “Não esquecer que, por enquanto, é tempo de morangos” (p. 87). Nesse trecho, evidencia-se o *carpe diem*, qual seja, enquanto a morte não chega, colha o dia e aproveite o momento / a vida.

Antes de iniciar a narração, Clarice Lispector apresenta uma dedicatória que anuncia elementos expressivos presentes ao longo do texto como um todo, a exemplo da morte, do sangue, do existencialismo e da arte. Isto ocorre, quando dedica a obra aos músicos alemães

Robert Alexander Schumann, Ludwig van Beethoven, Carl Off e Richard Strauss em “Morte e Transfiguração”, esta última, música que descreve a morte de um artista.

Também Lispector inclui na dedicatória, o músico francês Claude-Achille Debussy, os russos Ígor Fiódorovitch Stravinsky e Serguei Sergueievitch Prokofiev, o austríaco Arnold Franz Walter Schönberg e o músico brasileiro Marlos Nobre. Dedicar o texto à cor rubra escarlate, como se fora a cor de sangue de um homem, quando, na verdade, sua intenção é fazer referência ao próprio sangue. No caso, traz à tona, silfos ou sílfides, seres mitológicos do ar, segundo a tradição ocidental, e que, em oposição às fadas, são masculinos. Trata-se de termo proveniente de Paracelso, que os descreve como elementos que reinam no ar. Além dos silfos, fala das ninfas, personificação da fertilidade da natureza e, por conseguinte, sempre representadas por seres do sexo feminino.

Ainda no decorrer da dedicatória, Lispector (1998a, p. 9), declara: “Dedico-me à saudade de minha antiga pobreza, quando tudo era mais sóbrio e digno e eu nunca havia comido lagosta. ” Indo além, consagra sua obra a todos que pressentiram ou prognosticaram sobre sua vida, o que lhe faz lembrar que precisa de forças para se revigorar. Ao finalizar a dedicatória, acrescenta que “A hora da estrela” é uma criação inacabada, porque lhe falta resposta ou respostas.

Nesse sentido, Umberto Eco (2015, p. 68, grifo do autor) diz que toda obra de arte é aberta, pois não comporta apenas uma interpretação. “Uma obra de arte, de forma acabada e **fechada** em sua perfeição de organismo perfeitamente calibrado, é também **aberta**, isto é, passível de mil interpretações diferentes, sem que isso redunde em alterações de sua irreproduzível singularidade. ” Assim, cada fruição é uma interpretação, e, desse modo, em cada fruição, a obra revive. Sob tal ótica, “A hora da estrela” configura-se como obra literária aberta, bem no estilo próprio da escrita clariceana. Enfim, de forma pouco usual, a autora dedica sua obra a si mesma. Essa forma de expressão é evidenciada pelo uso da pontuação parênteses (Na verdade Clarice Lispector). Assim, o uso dos parênteses serve para mostrar que, de fato, a dedicatória é para ela mesma.

Entre realidade e delírio, a escritora brasileira busca mostrar a ambivalência da vida humana. Para tanto, lança mão de um narrador falso, Rodrigo S. M., embora não consiga se esconder o tempo todo. Aqui e acolá, deixa escapar nuances referentes à sua personalidade, como se integrassem sua outra face e declara: “[...] um outro escrito, sim, mas teria que ser homem porque escritora mulher poderia lacrimejar piegas” (LISPECTOR, 1998a, p. 14). Desse modo, recorre ao humor para criticar a sociedade machista e patriarcal, além de alertar para a opressão da mulher. Afinal, embora não tenha atuado como militante feminista, escreveu obras com

personagens femininas, enfatizando as questões humanas e de gênero. Constituem exemplos emblemáticos o romance “Perto do coração selvagem”, de 1943, graças ao qual conquistou o “Prêmio Graça Aranha”, da Academia Brasileira de Letras; o romance “A paixão segundo G. H.”, ano 1964; e a novela objeto de estudo dessa dissertação, “A hora da estrela”, publicada em sua edição original em 1977.

A estrutura da obra literária “A hora da estrela” apresenta três eixos narrativos e simultâneos, com um enredo fragmentado que foge ao modelo tradicional de narrativa. A primeira narrativa tem Rodrigo S. M. contando a história de Macabéa; a segunda refere-se ao momento em que o narrador fala de suas próprias experiências e da crise existencial: “Por que escrevo? Antes de tudo porque captei o espírito da língua e, assim, às vezes, a forma é que faz conteúdo. Escrevo não por causa da nordestina, mas por motivo grave de ‘força maior’, como se diz nos requerimentos oficiais, por ‘força de lei’ (LISPECTOR, 1998a, p. 18). Refere-se, assim, ao momento em que questiona seus próprios fundamentos, uma vez que sua “força” está na solidão. O último eixo narrativo é o próprio processo de construção da obra, chamado de metalinguagem, e que constitui reflexão da história da própria narrativa.

Talvez a nordestina já tivesse chegado à conclusão de que a vida incomoda bastante, alma que não cabe no corpo, mesmo alma rala como a sua. Imagina vazia, toda supersticiosa, que se por acaso viesse alguma vez sentir um gosto bem bom de viver – se desencantaria de súbito de princesa que era e se transformaria em bicho rasteiro. Porque, por pior que fosse sua situação, não queria ser privada de si, ela queria ser ela mesma (LISPECTOR, 1998a, p.32).

A novela “A hora da estrela” contém reflexões sobre a condição humana presentes nos três eixos narrativos interligados e articulados simultaneamente no percurso da narrativa. Nesse estilo, Clarice Lispector articula três linhas de ponderação acerca da existência e da arte. A primeira linha define-se a começar de conceitos filosóficos pautados no conhecimento do mundo e da palavra: “Enquanto eu tiver perguntas e não houver respostas continuarei a escrever” (p. 11). A segunda, marcadamente, de cunho social, investiga as relações entre os seres humanos, verificando os confrontos gerados pela falta de comunicação, como neste trecho: “Sentavam-se no que é de graça: banco de praça pública. E ali acomodado, nada os distinguiam do resto do nada [...] Ele: – Pois é. Ela: – Pois é o quê? Ele: – Eu só disse pois é! / Ela: – Mas, “pois, é” o quê? ” (p. 48). De fato, essa forma de diálogo pode ser uma comunicação muda. Eis o trecho da crônica comunicação muda: “O que nos salva da solidão é a solidão de cada um dos outros. Às vezes, quando duas pessoas estão juntas, apesar de falarem, o que elas comunicam silenciosamente uma à outra é o sentimento de solidão (LISPECTOR, 2018a, p. 273).

Por fim, a estética direciona-se ao ato de criação. Nesse entendimento, Rosenfeld (2018, p. 42), sobrepõe: “Na medida em que se acentua o valor estético da obra ficcional, o mundo imaginário se enriquece e aprofunda, prendendo o raio de intenção dentro da obra e tornando-se, por sua vez, transparente a planos mais profundos, imanentes à própria arte. ” Portanto, o projeto literário de “A hora da estrela” consiste em mostrar os fundamentos que a arte representa em sua plenitude. Elementos estilísticos, como jogos de palavras e a criação da personagem Macabéa constroem a obra, configurando a forma estética engajada clariceana.

Suassuna (2011), em “Iniciação à estética”, discute a estética, cuja beleza da arte não se define apenas como belo, mas também como feio. Trata-se, aliás, de conceito cogitado por Aristóteles, filósofo grego e aluno de Platão, quando se refere à comédia como a arte do feio. Na discussão, é possível observar que Lispector em “A hora da estrela” lança mão de elementos antiestéticos para representar a pobreza da mulher nordestina, Macabéa:

Ela nascera com maus antecedentes e agora parecia uma filha de um não sei o quê com ar de se desculpar por ocupar espaço. No espelho distraidamente examinou de perto as manchas no rosto. Em Alagoas chamavam-se “panos”, diziam que vinham do fígado. Disfarçava meio os panos com grossa camada de pó branco e se ficava meio caiada era melhor o pardacento. Ela toda era um pouco encardida pois raramente se lavava. De dia usava saia e blusa, de noite dormia de combinação. Uma colega de quarto não sabia como avisar-lhe que seu cheiro era morrinhento. E como não sabia, ficou por isso mesmo, pois tinha medo de ofendê-la. Nada nela era iridescente, embora a pele do rosto entre as manchas tivesse um leve brilho de opala. Mas não importava. Ninguém olhava para ela na rua, ela era café frio (LISPECTOR, 1998a, p. 27).

Por conseguinte, o ato de criação da história da Macabéa representa a arte do feio por abordar temática relacionada à pobreza, mormente, de natureza material e espiritual. Ao adotar esse paradigma, Lispector rompe com temáticas anteriores tratadas em suas produções. Nesse período, o homem moderno tende a se tornar domesticado em meio a uma sociedade tecnicista e consumista.

Logo, o estilo clariceano apresenta-se, na literatura moderna, a partir da inovação da linguagem intimista e da epifania, marcadas por metáforas, comparações e associações inusitadas, que conduzem o leitor ao fluxo de sua própria consciência. Eis uma novela, cuja estrutura narrativa não segue uma linearidade como o todo. Se a história de Macabéa apresenta início, meio e fim, percebe-se, porém, a interferência do narrador-personagem, que deixa transparecer preocupação quanto à construção do texto e, também, quanto à personagem Macabéa, o que lhe propicia manter domínio sobre tudo o que escreve.

De acordo com Bakhtin (2003), a definição de uma personagem não acontece de forma

aleatória. Ao contrário. Desenvolve-se desde o ato produtivo e do tratamento dado aos valores humanos em função de respostas volitivo-emocionais e das vontades súbitas da alma do autor. A partir dessas respostas, a personagem pode se inteirar, de forma ampla e complexa, de sua verdadeira face com o intuito de apropriação como o todo. Isto é, para esse teórico, “a luta do artista por uma imagem definida da personagem é, em grau considerável, uma luta dele consigo mesmo” (p. 4-5), haja vista que, para inventar uma personagem, o autor age com base em ideias sedimentadas na própria obra de arte. Isto é, a personagem é

[...] um ser fictício – expressão que soa como paradoxo. De fato, como pode uma ficção ser? Como pode existir o que não existe? No entanto, a criação literária repousa sobre este paradoxo, e o problema da verossimilhança no romance depende desta possibilidade de um ser fictício, isto é, algo que, sendo uma criação fantástica, comunica a impressão da mais lídima verdade existencial. Podemos dizer, portanto, que o romance se baseia, antes de mais nada, num certo tipo de relação entre o ser vivo e o ser fictício, manifestado através da personagem, que é a concretização deste (CANDIDO, 2018, p. 55).

A personagem como ser fictício é, também, o ser vivo no romance que representa uma verossimilhança com o ser vivo, no plano de realidade. Candido aponta esse enfoque como paradoxo dentro da criação literária, visto que há afinidades e diferenças entre o ser ficcional e o ser vivo, todas elas fundamentais para a geração do sentimento de verdade. Assim, a verdade existencial, ou seja, o existencialismo tem sua fundamentação desde a investigação com o intuito de entender o mistério psicológico dos seres. A performance de personagem se firma na literatura moderna. Exemplificando: escritores, como Franz Kafka, Marcel Proust, André Paul Guillaume Gide e James Joyce exploram, de forma direta ou indireta, traços de concepções filosóficas e psicológicas pautadas nas aparências do homem e da sociedade (CANDIDO, 2018). Nesse grupo de escritores, é necessário acrescentar Clarice Lispector, por desenvolver, também, uma produção literária com base em concepções filosóficas e psicológicas que levam o leitor ao fluxo de consciência.

Na novela “A hora da estrela”, certo nível de consciência vem à tona com a história de uma nordestina: “A história – determino com falso livre arbítrio – vai ter uns sete personagens e eu sou um dos mais importantes deles, é claro. Eu, Rodrigo S. M.” (LISPECTOR, 1998a, p.13). Desse modo, a narrativa segue duas camadas: uma, com o narrador-personagem; outra, com o narrador onisciente, que participa da trama que conduz.

Para Wood (2017, p. 20), “a narração em primeira pessoa é mais confiável do que não confiável e a narração ‘onisciente’ em terceira pessoa costuma ser mais parcial do que onisciente.” Em suma, percebemos que Rodrigo S. M. se apossa desses dois focos narrativos. Em primeira

pessoa, para falar de si mesmo, de suas angústias e incertezas, como no trecho:

[...] por que escrevo sobre uma jovem que nem pobreza enfeitada tem? Talvez porque nela haja um recolhimento e também porque na pobreza de corpo e espírito eu toco na santidade, eu que quero sentir o sopro do meu além. Para ser mais do que eu, pois tão pouco sou (LISPECTOR, 1998a, p. 21).

Por outro lado, Rodrigo S. M. adota a terceira pessoa para contar a história de Macabéa, mas, antes de iniciar, dedica-se à profunda reflexão filosófica em torno do ato de escrever sobre ela. Assim, o narrador apegase às palavras e inicia a história sobre a nordestina, no fundo, doce e obediente, e, portanto, sem risco de escapar. Segue trecho da narrativa em terceira pessoa:

A moça tinha ombros curvos como os de uma cerzideira. Aprendera em pequena a cerzir. Ela se realizaria muito mais se se desse ao delicado labor de restaurar fios, quem sabe se de seda. Ou de luxo: cetim bem brilhoso, um beijo de almas. Cerzideirinha mosquito. Carregar nas costas um grão de açúcar. Ela era de leve como uma idiota, só que não a era. Não sabia que era infeliz. É porque ela acredita. Em que? Em vós, mas não é preciso acreditar em alguém ou em alguma coisa – basta acreditar. Isso lhe dava às vezes estado de graça. Nunca perdera a fé (LISPECTOR, 1998a, p. 26).

A escolha da personagem masculina (narrador Rodrigo S. M.) para contar a história de Macabéa, de certa forma, não traria o risco de lagrimejamento piegas, como dito. Nessa perspectiva, Hélène Cixous (2007, p. 136), acrescenta que, para Clarice Lispector, o valor supremo “[...] é sem-piedade, mas um sem-piedade cheio de respeito [...] ela tem o direito de ser sem piedade. A piedade é deformadora, é paternalista ou maternal, cobre, recobre e o que quer fazer Clarice aqui é deixar nu esse ser em sua grandeza minúscula”. Percebemos, pois, que Clarice transcende o desejo de não ser deformada por uma sociedade patriarcal. Sabe gritar. Entretanto, o silêncio é um bem mais precioso.

Aliás, o desejo de ocultação é uma das características do estilo de Lispector, o que justifica quem lhe categoriza como hermética. Eis o estrato de uma de suas crônicas, “Anonimato”, publicada no “Jornal do Brasil”, em 10 de fevereiro de 1968: “[...] há um grande silêncio dentro de mim. E esse silêncio tem sido a fonte de minhas palavras. E do silêncio tem vindo o que é mais precioso que tudo: o próprio silêncio. ” (LISPECTOR, 2018, p.76).

Lispector expõe a força do silêncio. É em tal silêncio que encontra forças para escrever. Em “A hora da estrela”, também faz alusão ao silêncio, em diferentes momentos, quando diz, por exemplo: “Juro que esse livro é feito sem palavras. É uma fotografia muda. Este livro é um silêncio” (LISPECTOR, 1998a, p. 17). Em síntese, “A hora da estrela” é a representação do

estado de espírito, um silêncio interior, representado pela personagem Macabéa. Com esse estilo, a escritora firma sua tessitura textual, em que metáforas e comparações soam em prosa poética.

Então, sob o ponto de vista formal, “A hora da estrela” sugere uma abertura para o imaginário do indivíduo quando termina com “Sim” (LISPECTOR, 1998a, p.78). A autora emprega recurso similar em outras publicações, como em “Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres” (1969), que inicia com uma vírgula e termina com dois pontos. Em “A paixão segundo G. H.” (1964), inicia e termina com um travessão. Assim, o uso dos dois pontos e dos travessões, como também do “Sim” enfatiza a construção de significado sob o olhar imaginário do leitor.

### 3.2 Conceção estética do cinema

O mundo se reflete no espelho do cinematográfico. O cinema oferece o reflexo não somente no mundo, mas do espírito humano.

Edgar Morin, 2014

É evidente e indiscutível que a linguagem do cinema funciona diferentemente da linguagem verbal. Então, para entender a funcionalidade da linguagem cinematográfica é preciso explorar alguns aspectos teóricos. Com base em estudos de Aumont *et al.* (2012), essa expressão nem surgiu com a semiologia do cinema nem com Marcel Martin, uma vez que existem escritos de Ricciotto Canudo, de Louis Delluc e de formalistas russos que adotam esse viés. Sob este ponto de vista, decerto, a linguagem do cinema surge, ainda, no cinema mundo, a qual chamamos de linguagem clássica. Posteriormente, surgem novas conversões, como cinema falado e a incrementação do som, transmutando o cinema em linguagem audiovisual.

O cinema, como linguagem, permite observar as imagens em movimento, que estabelecem relação de continuidade com o intuito de contar uma história. Por contar histórias, o cinema assume caráter narrativo. A relação entre cinema e narração demanda retomar que, antes, o cinema não mantinha aspectos narrativos, visto que, *a priori*, fora concebido como experimento, ou então, sempre em formato de documentário. Com o acréscimo de novas conversões, o cinema passa a ter a função de diegese. A princípio, o movimento das imagens contribuiu para sua expressão como narrativa. Nessa relação entre cinema e narração, para Aumont *et al.* (2012), o cinema é narrativo pelo ato de representação do objeto sob forma de reconhecimento, conforme o fato enunciado.

A imagem em movimento – Se, muitas vezes, insistiu-se na restituição cinematográfica do movimento para sublinhar seu realismo, em geral, demora-se menos no fato de que a imagem do movimento é uma imagem em perpétua transformação, que mostra a passagem de um estado da coisa representada para

outro estado, o movimento exige tempo. O representado no cinema é um representado em devir. Qualquer objeto, qualquer paisagem, por mais estática que sejam, encontram-se, pelo simples fato de serem filmados, inscritos na duração e oferecidos à transformação (AUMONT *et al.*, 2012, p. 90-91).

A mudança de uma imagem para outra, em curta passagem de tempo, confere certa transformação. Nesse ponto, ocorre o processo diegético do cinema, que Aumont e seus companheiros chamam de representação em devir. Esse processo de transformação permite ao público imaginar, e, conseqüentemente, narrar a história iniciando pelos códigos que compõem a linguagem. Em outras palavras, a linguagem do cinema, a princípio, não era acompanhada de diálogos falados.

Para Martin (2005), os efeitos de sons dessa arte surgiram primeiramente como sonoro e só. Posteriormente, tornou-se falado. A evolução desse fenômeno ocorreu com a iniciativa de Warner Bros, em 1926, que introduziu o sistema de som Vitaphone. Este se impõe como o primeiro método bem-sucedido adotado para filmes sonoros. Permitia que o som fosse gravado num disco fonográfico eletronicamente vinculado e sincronizado com o projetor de filme. Tal experiência traz o público às telas de cinema com maior frequência, mas desperta algumas críticas. Para alguns, por exemplo, os filmes falados estragariam a arte da pantomina, ou seja, a representação de uma história via gestos, expressões faciais e movimentos. Por conseguinte, suprimiria a obra de Charles S. Chaplin, ator, diretor, compositor, roteirista, produtor e editor britânico, que se notabilizou como representante do cinema mudo, recorrendo à mímica e à comédia pastelão, o que significaria destruir a arte do silêncio. No entanto, posteriormente, concordam que o cinema falado tornar-se-ia uma arte completa.

O cinema só se tornou falado quando se concebeu a si próprio como uma linguagem maleável, nunca determinada de antemão, suficientemente dona de si mesma para deixar de manter diante das portas uma vigilância permanente e rabugenta, suficientemente rica para que as riquezas alheias a enriqueçam (METZ, 2014, p. 72).

Na concepção desse autor, o surgimento do cinema falado e a inserção do elemento verbal nos filmes, até então, determinado literário, passa a integrar a composição da linguagem cinematográfica. Esta assume novo patamar no contexto cultural capitalista mundial. Afinal, com o advento e a expansão veloz de filmes modernos, sobretudo, no espaço hollywoodiano, a indústria do cinema tem vivido seu apogeu.

Antes do advento do som (cinema falado), destaca-se a linguagem do cinema soviético, cuja montagem paralela dialética parte de experimentações que traduzem, à época, os ideais

revolucionários com o fim de consolidar o Estado Socialista. Como estímulo à cultura de consciência revolucionária por meio das massas citamos “A greve”, do cineasta e teórico soviético Sergei Eisenstein, cuja significação advém da montagem por justaposição e pelo uso de metáforas. Ao lado do estilo de montagem soviética, outros cineastas aderem à montagem paralela dialética.

É sabido que a dialética tem várias leis pelas quais se define. Há lei do processo quantitativo e do salto qualitativo: a passagem de uma qualidade para outra, e o surgimento repentino da nova qualidade. Há a lei do todo, do conjunto e das partes. Há ainda, a lei do Um e da oposição, da qual se diz que as duas outras dependem: o Um que se torna dois para atingir uma nova unidade (DELEUZE, 2018a, p. 66).

Na abordagem de Deleuze (2018a, 2018b), a primeira lei faz parte do estilo de Vsevolod Illarionovich Pudóvkin, cujos filmes “A mãe” e “O fim de São Petersburgo” caracterizam-se pelo conjunto de situações, conjunto este que favorece às personagens tomadas de consciência perante os fatos narrados. A segunda lei refere-se ao cineasta Aleksandr Dovjenco. Sua criação parte de um todo dinâmico e contínuo que podem se apresentar em determinado lugar. Seus principais filmes são “Artesanal” (1929) e “A terra” (1930). Por fim, a terceira lei refere-se à dialética orgânica e patética de Eisenstein.

Para o autor acima referendado, embora fossem elas três leis de diferentes concepções, nenhuma agradaria à crítica stalinista. Isto porque, apresentavam uma abordagem em comum, partindo do princípio de ideia do materialismo histórico, do princípio de que a natureza só era dialética porque integrava a totalidade humana. Mas, o cineasta Dziga Vertov argumenta, naquele momento, que a dialética constitui a matéria em si. E, então, com uma quarta lei rompe com as outras três: ele mostra o homem presente na natureza e sua vida cotidiana.

Sob tal ótica, a montagem está em vários lugares, até mesmo antes da filmagem (DELEUZE, 2018a). A forma assume caráter de documentário ou de experimentação, por exemplo, no filme “Um homem com uma câmara” (1929), de Dziga Vertov. Nele, o movimento da câmara é a percepção, quer dizer, o olhar sobre algo, que não é o olho do ser humano, mas o olho da câmara. A experiência de documentar o cotidiano das pessoas em cidades russas, torna Vertov referência mundial do cinema e lhe posiciona como grande artista.

Acrescentamos que a montagem orgânica dialética soviética tem seu fim nos anos 30, quando o Governo socialista determina que todas as obras de arte deveriam retratar o desenvolvimento revolucionário, ou seja, apregoa-se um cinema de cunho realista. Por essa razão, grandes cineastas soviéticos migraram para os EUA. Quanto a Eisenstein, este continuou

com seu estilo até a morte, ano 1948 (BORDWELL; THOMPSON, 2013). A forma de fazer cinema desses diretores não agrada ao Governo, para quem o ideal seria um cinema pautado na cultura de massa, com o nítido objetivo de educar ideologicamente a população.

Em contrapartida, na Alemanha, o cinema expressionista (1919-1926) debruça-se, àquela época, sobre um estilo de narração que vai além de retratar as personagens, mas, inclui, também, os fatos estilizados que os rodeiam, com base na crença de que as substâncias naturais e os objetos artificiais não mantêm diferenças. Ainda para Bordwell e Thompson (2013), a indústria cinematográfica centra-se, então, na produção de três gêneros.

Um deles era a série de aventuras internacionalmente popular, mostrando ciclos de espões, detetives inteligentes e cenários exóticos. Outro era um ciclo de exploração sexual, que lidava “educativamente” com assuntos como homossexualidade e prostituição. Além disso, a UFA [*Universum Film Aktien Gesellschaft*] se põe a copiar os populares épicos históricos italianos do período pré-guerra (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 698).

Esses autores acreditam que o último gênero, os épicos históricos, copiado pela UFA – a rede de estúdios cinematográficos mais importante da Alemanha durante a República de Weimar e III Reich – constituem um dos gêneros mais bem-sucedidos do cinema alemão da época. Com tal produção, a indústria cinematográfica desse país consegue entrar para o mercado internacional, inaugurando o cinema UFA Palast, na capital Berlim. Dentre os filmes de cunho expressionista, mencionamos “O gabinete do Dr. Caligari”, de 1920, dirigido por Robert Wiene, e que é a primeira película do movimento. Para o diretor, as imagens de “O gabinete...” devem ser vistas como verdadeira arte gráfica, devido à sua expressão se assemelhar à pintura.

Na verdade, o movimento expressionista impulsiona o cinema com sua nova técnica de tendência artística, segundo assertiva de Deleuze (2018a, p. 86):

[...] o expressionismo pode reivindicar um cinético puro, é um movimento violento que não respeita nem o contorno nem as determinações mecânicas da horizontal e da vertical; seu percurso é uma linha perpetuamente quebrada, onde cada mudança de direção marca a um só tempo a força de um obstáculo e a potência de uma nova impulsão, em suma, a subordinação do extensivo à intensidade.

Nesse sentido, o expressionismo alemão elabora uma montagem de contraste, dando primazia a formatos geométricos, contrapondo a montagem paralela orgânica de Griffith *versus* montagem dialética dos soviéticos. Por essa razão, é um dos estilos de cinema mudo mais considerado da época. Sua produção cinematográfica busca representar de forma subjetiva o

mundo. Para tanto, os fotogramas revelam angústias e desespero da existência do ser humano. Os fotogramas projetados mostram-se ricos em uso de sombras, contrastes, figurinos, maquiagens e cenários, favorecendo um legado para os filmes de terror e para o filme *noir*, este último, expressão adotada no universo francês para designar um subgênero de filme policial, cujo ápice se dá entre 1939 e 1950, sobretudo, nos EUA.

Quanto ao estilo cinematográfico da França, a Escola Francesa, após a Primeira Grande Guerra Mundial, em plena crise cinematográfica, rompe com a forma de composição orgânica do cinema soviético. Elabora composição mecânica das imagens-movimento, a partir da representação do inconsciente das personagens, desenvolvendo uma narração que explore as profundezas psicológicas, denominado de cinema impressionista, segundo fala de Bordwell e Thompson (2013). Sem negar as contribuições herdadas dos soviéticos e de Griffith, o cinema impressionista, na esfera da Escola Francesa, “seria, antes, uma espécie de cartesianismo: são autores que se interessaram principalmente pela quantidade de movimento e pelas relações métricas que permitem defini-la” (DELEUZE, 2018a, p. 71). Em resumo, o impressionismo cinematográfico foi um estilo muito presente na França (1918-1930), que defendia um cinema autônomo, ou seja, um cinema “puro” e não derivado da literatura nem tampouco do teatro.

De uma forma quase inédita no cinema internacional, os filmes impressionistas manipulavam o tempo e a subjetividade do enredo. Para demonstrar as memórias, os *flashbacks* eram comuns e, por vezes, grande parte de um filme seria *flashback* ou uma série deles. Ainda mais surpreendente é a insistência em registrar os sonhos, as fantasias e os estados mentais das personagens. A obra “A sorridente Madame Beudet” [*La souriante Madame Beudet*, 1923], de Dulac consiste quase inteiramente na vida de fantasia da personagem principal e na escapada imaginária de seu casamento tedioso (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 703).

Portanto, o impressionismo francês, no cinema, surgiu desde a pintura impressionista, herdando traços, a exemplo de um olhar móvel do espaço, elemento significativo para elaboração artística, de tal forma que a montagem impressionista mostra a subjetividade das personagens sob sua ótica. Aliás, parece evidente que, por tudo isso, os cenários do cinema impressionista eram essencialmente urbanos para assegurar a harmonia com a história contada, embora fossem distintos dos cenários reais, inclusive os presentes na pintura, uma vez que eram construídos em estúdios. Fizeram parte do movimento, cineastas, como Louis Delluc, Jean Epstein, Abel Gance.

O cinema francês não só atraiu o impressionismo das artes plásticas, como também, o surrealismo. Desde o início, os surrealistas eram admiradores do cinema, em especial, filmes com representações, como o fantástico e o maravilhoso. À época, pintores como Man Ray e

Salvador Dalí iniciaram sua trajetória no cinema, como também, o espanhol Luis Buñuel. Nascia o cinema surrealista. A narrativa resiste com enfoque na própria causa, a qual é tão evasiva como os sonhos. Aqui, é possível arrolar o filme “Um cão andaluz” (1928) de Dalí e Buñuel, citado por Bordwell e Thompson (2013). Nele, uma das cenas mais chocantes representa o corte do globo do olho de uma mulher com navalha. Esse estilo de cinema propõe uma forma livre de expectativas por parte do público, de forma a incitar impulsos profundos.

O estilo do cinema surrealista é eclético. A *mise-en-scène* é muitas vezes influenciada pela pintura surrealista. As formigas em “Um cão andaluz” são de fotografias de Dalí; os pilares e praça da cidade em “A concha e o clérigo” remetem ao pintor italiano Giorgio de Chirico. A montagem surrealista é uma amálgama dos dispositivos impressionistas (muitas fusões superposições) e alguns dispositivos do dispositivo comercial. O chocante corte do globo ocular no início de “Um cão andaluz” se baseia no princípio de montagem em continuidade [e no efeito Kuleshov] (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 706).

De certa forma, o surrealismo consiste no jogo indireto de pensamentos em forma de amálgama, ou seja, mistura de vários elementos numa continuidade que segue, mas que também pode ser descontínua à medida que é utilizada para marcar um tempo-espço. A composição surrealista perdura até o início dos anos 30. Após esse período, alguns cineastas continuam com o estilo surrealista, dentre eles, Luis Buñuel, cujo filme “A bela da tarde”, de 1967, é dos mais conhecidos até os dias de hoje.

Portanto, ao discorrer sobre o princípio da montagem e o estilo, percebemos que tanto a produção norte-americana quanto a soviética, além da francesa e da alemã muito contribuíram para o legado do cinema moderno. Grandes nomes do cinema carregam, em seu estilo cinético, alguns elementos primados nesses contributos. De certa forma, não nos cabe apontar o melhor estilo ou a melhor montagem, mas reforçar que todos foram e continuam sendo fundamentais para a composição do cinema brasileiro.

Retomando a discussão sobre o cinema clássico, sobretudo, o hollywoodiano, enfatizamos que as primeiras produções de filmes sonoros adotaram um sistema de som sincronizado junto às imagens. Esse estilo surge quando se percebe que para aproximar o espectador do cinema é preciso que o próprio filme passe credibilidade. Isto é, o processo de composição deveria possuir elementos propícios de realidade, como músicas e ruídos, ou seja, elementos sonoros que fizessem parte do cotidiano das pessoas, reforçando que, foi a começar do estilo de continuidade tradicional e da forma narrativa clássica, que os diretores desenvolveram sua própria abordagem distinta.

Com o acréscimo do som, a linguagem cinematográfica tornou-se mais significativa, e como suplemento sincronizado diegético passou a ser elemento poderoso no processo de montagem. A introdução do som favoreceu a criação de novo gênero, o musical, como “*Swing time*” (1936), comédia romântica musical de George Stevens (BORDWELL; THOMPSON, 2013). Com a introdução de novo gênero no cinema, os cineastas tendem a inovar na produção de suas películas unindo comédia romântica com musical.

Diante da evolução da indústria cinematográfica, além do fenômeno sonoro, as películas coloridas, nos anos 30, tornaram-se amplamente utilizadas pelos diretores de filmes. A técnica de cor, tecnicolor, *a priori*, produzia duas cores (azul-esverdeada e rosa). Foram elas pouco adotadas pelos diretores da época, porque eram consideradas caras. Posteriormente, com o aperfeiçoamento da técnica, passou-se a usar as três cores primárias, reproduzindo, assim, mais tons. Para isso, a técnica tecnicolor precisava de grande quantidade de luz. “Alguns cineastas começaram a utilizar essas novas luzes para as filmagens em preto e branco. Essas luzes mais brilhantes, combinadas com estoques de filmes, de forma mais rápida, tornaram possível alcançar uma profundidade maior de campo com mais luz e abertura menor” (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 715). Com o aprimoramento da técnica, os diretores conseguiram focar na profundidade de campo, tal como o fez o cineasta Orson Welles, no filme “Cidadão de Kane”, ano 1941.

Este fenômeno de profundidade de campo tem a sua importância dramática. Tanto em fotografia quanto no cinema ele será responsável por determinados efeitos. A oposição nitidez/não nitidez, que marca uma série de objetos copresentes numa imagem, traz sua carga semântica. Se todos estão em foco tenho uma imagem diferente da que eu teria se apenas um ou alguns estivessem. Na narração cinematográfica, a manipulação da profundidade de campo é extremamente funcional (seleciona e informa, conota, segrega, reúne, ajuda a organizar o espaço). E ela tem consequência no nível de decupagem (XAVIER, 2005, p. 80).

A profundidade de campo corresponde à distância entre câmara e objeto desejado sob o comando de uma regulagem, que depende do que se pretende focar. Quanto maior é a profundidade de campo, maior é a possibilidade de concentração de informação. Outra, quanto menor a profundidade de campo, maior nitidez é dada ao objeto focado, enquanto as demais informações são desfocadas. Para Ismail Xavier (2005), a técnica de profundidade de campo é um recurso *a priori* da fotografia, mas também se faz presente no cinema.

Enquanto os cineastas norte-americanos centravam-se no estilo clássico de cunho realista, na Europa, surgia o neorrealismo italiano (1942-1951) com abordagem de um novo

realismo. Tal estilo iniciou-se com as mudanças sociais contemporâneas do período pós-guerra. Os filmes da época possuíam características de documentários, pois as filmagens eram feitas em locais reais e, muitas vezes, os diálogos eram improvisados. Com a nova abordagem, segundo descrição de Bordwell e Thompson (2013). O cinema italiano ganhou reconhecimento mundial, com os filmes: “A terra treme” (1947), de Luchino Visconti; “Roma, cidade aberta” (1945) e “Paisà” (1946), de Roberto Rossellini; “Vítima da tormenta” (1946) e “Ladrões de bicicleta” (1948), estes dois últimos do cineasta Vittorio De Sica. Essas películas tinham a finalidade de provocar nos espectadores reflexão sobre a própria realidade, mostrando fatos do cotidiano.

Para Bordwell e Thompson (2013), os filmes neorrealistas mais inovadores nem sempre resultam da causalidade. Mesmo as personagens representando elementos sociais, seus resultados eram sempre fragmentados ou inconclusos. Tal forma objetivava explorar dramas com base no dia a dia ou na causalidade da vida. Nessa perspectiva, os filmes sempre mantinham finais abertos, diferentemente do estilo hollywoodiano que, com frequência, trabalham com finais fechados. Esse estilo não perdura por muitos anos, devido ao sistema de Governo da época que insere a censura aos filmes produzidos pelos cineastas neorrealistas. No período, novos diretores (re) aparecem na indústria cinematográfica. Quanto aos cineastas neorrealistas, precisam, nesse momento histórico, introduzirem novo estilo voltado, agora, para a produção de filmes com temáticas românticas e históricas.

Depois do auge do cinema neorrealista, nova geração de cineastas surge em diferentes países. *Nouvelle Vague* (1959-1964), França; “Cinema Novo”, Brasil; “Cinema Livre”, Inglaterra; e uma nova Hollywood, nos EUA. Muitos dos diretores constroem sua própria indústria cinematográfica, buscando maior autenticidade. Em sua maioria, aliam-se a revistas especializadas que privilegiam críticas ferrenhas dirigidas aos cineastas veteranos.

Conforme Bordwell e Thompson (2013), no início da década de 50, surge um grupo de jovens que escrevem para a revista “*Cahiers du Cinéma*”, editada na França e criada em março de 1951 por Jacques Doniol-Valcroze, André Bazin e Lo Duca. Ela ganha popularidade, quando críticos do cinema francês decidem expressar suas ideias e até se tornam diretores, tal como André Bazin, que, de início, se destaca por criticar o cinema vanguardista francês e, além do mais, defender a teoria do cinema impuro.

Dentre os cinéfilos dessa época, fazem parte François Truffaut e Jean-Luc Godard, juntamente com Claude Chabrol, Eric Rohmer e Jacques Rivette, que elogiam os diretores em “desuso”, como Jean Renoir e Max Ophuls, ou consideram simplesmente extravagantes, cineastas, como Robert Bresson e Jacques Tati. Os jovens cineastas rejeitam o estilo do cinema francês em prol do cinema comercial hollywoodiano. Em sua opinião, diretores de Hollywood,

como Vincente Minnelli, Nicholas Ray, Alfred Hitchcock, entre outros, são verdadeiros artesãos na arte do cinema.

Quer dizer, a nova geração de cinéfilos, sobretudo, na França, conhecida como *Nouvelle Vague* não só apenas tecem críticas, mas produzem filmes. Para Bordwell e Thompson (2013), as películas dos diretores desse movimento artístico são distintas entre si, mas guardam traços de similaridade quanto à abordagem distinta da forma e do estilo, em suma, dos diretores da *Nouvelle Vague*, que produziam filmes a partir do princípio da causalidade. Esse estilo foi duramente criticado por cineastas tradicionais, os quais defendiam o cinema polido, denominando a nova geração de então de “desleixados.”

Ainda, segundo Bordwell e Thompson (2013), os diretores da *Nouvelle Vague* admiravam os cineastas neorrealistas, especialmente o estilo Rossellini [Roberto Rossellini, um diretor de cinema italiano, pela preferência em filmar suas *mise-en-scène* em locais externos. Assim, com as filmagens externas, a iluminação passa a ser natural em substituição à iluminação artificial dos cenários em estúdios. Outra questão, a nova geração de jovens cineastas começa a utilizar câmeras mais leves, facilitando seu manuseio durante as filmagens.

A *Nouvelle Vague*, como movimento artístico, teve seu momento de glória na indústria cinematográfica, em sua maioria, até porque grande parte dos diretores mantêm sua própria produtora. Com a difusão da televisão (TV), mormente em 1957, a audiência do cinema cai drasticamente. A solução é, então, produzir filmes com baixo custo, o que contou com a contribuição da indústria francesa na distribuição e exibição das películas. Posteriormente, em decorrência de crises pessoais / existenciais entre os próprios diretores, a *Nouvelle Vague* chega ao fim. Mesmo assim, alguns continuam produzindo filmes, como Eric Rohmer e Jean-Luc Godard (BORDWELL; THOMPSON, 2013). Os jovens diretores não só atestam seu talento e sua capacidade de produzir filmes, como também inspiram jovens a amar o cinema.

Enquanto isso, na segunda metade dos anos 60, a nova Hollywood reage à crise no cinema, devido à exibição corrente de filmes na tevê. Para contornar a situação, a indústria cinematográfica investe maciçamente em produção de filmes com tendência da contracultura, destinado ao público jovem. Os mais populares são: “Sem destino” (1969), de Dennis Hopper; e “M.A.S.H.” (1970), de Robert Altman. No entanto, o resultado não se mostra positivo. Investe-se noutra estratégia para alavancar a indústria do cinema: a produção de filmes de olho em audiências amplas, como os filmes: “O poderoso chefão” (1973), de Francis Ford Coppola; “O exorcista” (1973), de William Friedkin; “Tubarão” (1975) e “Contatos imediatos de terceiro grau” (1977), de Steven Spielberg; “*Halloween*: a noite de terror” (1978), de John Carpenter; “Loucuras de verão” (1973) e “Guerras nas estrelas” (1977), ambos de George Lucas. Na época,

esses diretores são taxados de “moleques do cinema” (BORDWELL; THOMPSON, 2013), o que se justifica pelo fato de que a maioria desses jovens se torna cineastas por formação universitária em cinema e, ainda, como cinéfilos, grandes estudiosos da estética do cinema desde sua origem.

Segundo Bordwell e Thompson (2013, p. 724), “do mesmo modo que os cineastas da *Nouvelle Vague*, esses diretores cinéfilos produziram filmes pessoais e altamente autoconscientes.” Os “moleques do cinema”, à época, trabalham com gêneros tradicionais, mas também tentam impor às suas produções uma marca autobiográfica. A partir dessa proposição, tais diretores assumiram um estilo próprio, embora, para a crítica, seus filmes conservassem traços do cinema tradicional norte-americano.

Estilisticamente falando, nenhum movimento orgânico surgiu durante as décadas de 70 e 80. Os jovens diretores atuando no cinema *mainstream* continuaram as tradições do cinema clássico norte-americano. A montagem em continuidade permaneceu sendo a norma. Com seus sinais claros de mudanças temporais e desenvolvimento da trama. Alguns diretores aperfeiçoaram as estratégias da narração tradicional de Hollywood, com novas técnicas ou recriação. Nos filmes realizados depois de “Tubarão”, Spielberg utilizou técnicas de foco profundo que remontam o “Cidadão de Kane.” Lucas desenvolveu técnicas de controle de movimento para filmar miniaturas de “Guerra nas estrelas” e sua empresa industrial *Light and Magic* (ILM) tornou-se a líder na nova tecnologia de efeitos especiais (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 727).

O fato é que os jovens diretores do cinema *mainstream* mantiveram algumas características do cinema clássico hollywoodiano. Contudo, aperfeiçoaram sua técnica visando difundir seu estilo cinematográfico. Steven Spielberg e George Lucas também aprimoraram seu estilo quanto ao uso do som digital e investiram em alta tecnologia de qualidade. Posteriormente, enquanto os jovens diretores dos anos 80 e 90, começaram a adaptar convenções clássicas em detrimento das modernas, uma nova e forte independência vai além. As duas tendências se uniram de maneira surpreendente em meados dos anos 2000 (BORDWELL; THOMPSON, 2013). A partir dessa adesão, o cinema independente conquistou maiores audiências. As narrativas podem ser contadas com e sem *flashback*, recorrendo-se, ainda, ao uso de *softwares* para a realização de efeitos especiais.

Ainda retomando a discussão sobre a nova geração de cineastas, no início da década de 60, no Brasil, surge o citado “Cinema Novo.” É quando o cineasta Nelson Pereira dos Santos transmuta o romance “Vidas secas” (1938), de Graciliano Ramos para as telas. A novela tem como temática a seca do Nordeste, tema de cunho essencialmente social e político. Apropriando-se da temática, Nelson filma “Vidas secas” (1963), colocando sua câmera sob *mise-en-scène* com

intuito de focar os impulsos mais genuínos das personagens:

No filme, a história é aquela mesma criada para servir à palavra, mas Nelson conta o que foi só palavra como se fosse imagem: não se limita a ver os acontecimentos imaginários no texto como realidade a ser materializada na cena feita para a câmara: o filme nos revela uma dimensão / outra da questão discutida no texto, um aspecto da realidade que só se revela numa imagem (AVELLAR, 2007, p. 45).

Para o autor supra, o filme do cineasta Nelson Pereira também está a serviço da palavra. A imagem do filme é a representação de fatos em decorrência de uma causa. Assim, no filme “Vidas secas”, Nelson deixa sua marca de autoria, visto que tempo e espaço são completamente diferentes dos da obra literária. Por conseguinte, a novela homônima possui imagens próprias, consequentemente, diferentes das imagens projetadas em *mise-en-scène*.

Outro cineasta, considerado um dos grandes marcos do “Cinema Novo”, é o controverso baiano Glauber Rocha. Dirige o filme “Deus e o diabo na terra do sol” (1964), ainda hoje, um clássico do cinema brasileiro. Para Avellar (2007), Glauber escolhe a forma de cordel para contar a história típica da região nordestina brasileira. Adota o estilo de produzir cinema de verdade coerente com a realidade social, abandonando o cinema artificial dos estúdios.

Nessa época, as produções cinematográficas brasileiras avançaram. Porém, a Ditadura Militar (1964-1985) impede o desenvolvimento da cultura audiovisual. Como decorrência da censura inclemente, nasce o “Cinema Marginal”, exatamente contra as imposições do Governo. Entre os cineastas do movimento, destacamos Rogério Sganzerla, com o filme “O bandido da luz vermelha”, de 1968; e Júlio Eduardo Bressane de Azevedo, com “Matou a família e foi ao cinema” e “O anjo nasceu”, ambos de 1969. São películas hoje referenciadas como clássicos do cinema brasileiro.

Posteriormente, anos 70 e 80, a indústria cinematográfica recebeu apoio do Governo com a criação da Empresa Brasileira de Filmes S.A. (Embrafilme). Desde então, o gênero pornochanchada ganhou notoriedade, estilo com roteiros frágeis e com fortes apelos ao erotismo. Com esse estilo de cinema, o Governo Militar pretende prender a atenção das pessoas com o fim de controlar os movimentos sociais. Após esse período, por falta de incentivo à cultura do audiovisual, o cinema brasileiro entra em crise. Somente ao final dos anos 90, a produção cinematográfica voltou a trazer grandes filmes. Entre eles: “Baile perfumado” (1997), de Lírío Ferreira e Paulo Caldas; “Central do Brasil” (1998), de Walter Salles. No início dos anos 2000, na esfera nacional, destacamos “O auto da compadecida” (2000), de Guel Arraes; e “Cidade de Deus” (2002), de Fernando Meireles, produção em parceria com a Globo Filmes.

Por conseguinte, as produções da Globo Filmes ainda conseguem atrair público para as salas de cinema, e o cinema independente continua conquistando espaço, sobretudo, no Brasil. Tal estilo tem possibilitado aos jovens amadores a produção de curtas-metragens. As salas dos cineclubes favorecem a adesão e garantem público para a exibição desses filmes.

### 3.3 Construção estética do filme “A hora da estrela”

Quando o intelectual dedica sua atividade para servir de mensageiro, defendendo as causas do Povo, a sua atividade cresce muito em importância; adquire um valor muito mais alto!

Glauber Rocha, 1964

Para compreender a construção estética de um filme, primeiramente, devemos reconhecer o cinema como arte. Para tanto, é vital que o pesquisador possua fundamentos sobre a composição. Além disso, reforçamos que cada cineasta, tal como cada novelista, possui seu próprio estilo:

O estilo é um recurso sistemático e significativo de técnicas da mídia cinema em um filme. Essas técnicas são classificadas em domínio amplos: *mise-en-scène* (encenação, iluminação, representação e ambientação), enquadramento, foco de controle de valores cromáticos e outros aspectos da cinematografia, da edição e do som. O estilo, minimamente, é a textura das imagens e dos sons do filme, o resultado de escolhas feitas pelo (s) cineasta (s) em circunstâncias históricas específicas (BORDWELL, 2013, p. 17).

Com base nessa inferência, discorreremos sobre o estilo da cineasta Suzana Amaral em “A hora da estrela” (1985), primeiro longa-metragem financiado pela Embrafilme e produzido por Raiz Produções. Para narrar a história da protagonista Macabéa, Suzana usa o estilo realista clássico, simples e direto, sem interferência de voz narradora.

O narrador, no filme, se esconde como se nem existisse, reforça a sensação (quase) sempre presente no cinema: de que as ações se dão a ver de modo direto, sem mediação de qualquer narrador: estão ali presentes, acontecem diante de nossos olhos, ninguém nos conta nada, vemos acontecer, somos testemunhas oculares da história. Quieta, discreta, a câmara de Suzana Amaral conta a história de Macabéa, Olímpico e Glória de modo a que o espectador se dê conta do contato sem perceber o que tanto aflige Rodrigo S. M. (explosão), contar (AVELLAR, 2007, p. 179).

Nesse percurso, Suzana coloca em janelas abertas os traços típicos de cada personagem. O cenário do filme “A hora da estrela” é a capital SP, com algumas cenas em lugares externos, tais como a estação de metrô, o zoológico, praças, viadutos etc. (**Figura 3**), com o intuito

manifesto de colocar os espectadores mais próximos da realidade dos fatos, característica adotada pelo cinema moderno e contemporâneo.

**Figura 3 – Macabéa caminhando sobre o viaduto (00:08:36)**



Fonte: Filme “A hora da estrela”, 1985

Nesse sentido, Suzana leva para as telas do cinema a rotina da personagem Macabéa, que contracena em alguns espaços naturais da capital paulista. Para Bazin (2018), a escolha por filmar em ambientes naturais favorece a realidade. Isto é, mesmo sendo feita via reprodução, não deixa de imprimir a realidade.

A realidade da coisa transfere-se para a imagem e, na reprodução, dada à impassividade da câmera, esta imagem é oferecida livre de preconceitos. Resultado, a coisa parece virgem e o fato depurado, revelando aquilo que eles são em si mesmos. Temos uma imagem “natural” de um mundo que sabíamos ou não podíamos ver (Bazin não se refere aqui a regiões inatingíveis como o mundo microscópico, mas à realidade do todo dia) (BAZIN, 1960, p. 18, *apud* XAVIER, 2005, p. 82-83).

É importante frisar que, no cinema, falamos da realidade reproduzida através da linguagem cinematográfica, visto que a imagem em movimento constitui, de certa forma, ilusionismo, revelador dos fatos reais específicos com base num roteiro. Para Xavier (2005, p. 83), a “[...] sutileza desta revelação está em que tal mundo íntegro e intocável que se projeta na tela, constituindo a imagem do real, é um mundo representação, o imaginário. ” A representação imaginária não deixa de apresentar um fato real, reproduzido por meio do processo de captação de uma câmera num espaço natural.

Nesse estilo realista, a paulistana Suzana lança mão da técnica de profundidade de

campo. Aliás, trata-se de técnica adotada por Orson Welles no mencionado “Cidadão de Kane”, ano 1941. A imagem fílmica é nítida em toda parte do campo. Por esta razão, se chama profundidade de campo, como Aumont *et al.* (2012) lembram. Com a câmera, é possível aproximar e distanciar, a depender do objeto / da paisagem / da personagem, enfim, do que se pretende focar.

**Figura 4 – Macabéa na estação de metrô (00:23: 21)**



Fonte: Filme “A hora da estrela”, 1985

A imagem mostra a personagem Macabéa na estação de metrô (**Figura 4**), lugar de passeio da moça, aos domingos. Certa vez, a jovem supôs que o funcionário do metrô estaria flertando com ela. De fato, ela apenas chamou atenção do homem, por estar próxima à linha amarela, limite de segurança permitida ao público. Frustrada, Macabéa afasta-se e se desculpa.

Sobre profundidade de campo, sua importância avoluma-se, quando tal técnica a posiciona como posto-chave para o discurso teórico sobre a estética do realismo de André Bazin (2018), para quem, com a técnica de profundidade de campo, as imagens tornam-se mais nítidas, graças à evolução da câmera cinematográfica e da película. Além do mais, com tal técnica e o movimento da câmera, é, agora, possível substituir os frequentes cortes de montagem pelo fluxo contínuo de imagens, denominado de plano-sequência.

Além do mais, Suzana Amaral opta por poucos diálogos, em virtude da personagem Macabéa ter dificuldades em se expressar, como antes discutido. Silêncio e angústias permeiam o processo comunicativo entre Macabéa e Olímpico de Jesus. Diferentemente do texto verbal, a representação em cena mostra aos espectadores não apenas a aparência da personagem Macabéa, mas o que a mesma sente e não consegue expressar. Talvez, como decorrência, a película é marcada pela lentidão dos planos e, também, pela cor azulada, ou seja, alterna cores frias e cores

quentes, como o vermelho. A fotografia sem brilho da mulher nordestina faz jus à aparência apagada de Macabéa. A cor vermelha é realçada em alguns elementos cinematográficos, como na cor do esmalte (**Figura 5**), no hibisco e na cor do batom, o que assegura significativo contraste.

**Figura 5 – Macabéa pintando as unhas (00:20: 38)**



Fonte: Filme “A hora da estrela”, 1985

Macabéa vestida numa camisola de saco não se intimida. Afinal, pintar as unhas de vermelho constitui um luxo. Na imagem, observamos que o esmalte de cor vermelha aparece em contraste com os tons claros dos lençóis de cama, do rádio e da própria camisola de Macabéa. Podemos inferir que o vermelho simboliza o desejo e o orgulho de uma jovem cheia de sonhos. Se as cores claras em torno da mulher combinam com sua aparência apagada, o vermelho atua como chama que a faz se sentir viva. O uso de contrastes ajuda os espectadores a deduzir o significado do filme, haja vista que as cores transmitem sentimentos, emoções e desejos.

A flor do selvagem hibisco dentro de um copo transparente com água (**Figura 6**) sobre a mesa do escritório integra o cenário e, de certa forma, combina com a vida da selvagem Macabéa. Dizem que o hibisco vermelho é símbolo do órgão sexual feminino, de modo que podemos associá-lo à vitalidade da moça. Mesmo inculta, isto não significava nem a ausência de sentimentos nem tampouco que não estivesse pronta para o amor. A utilização desse plano detalhe ajuda na atribuição de significado em torno da cena, imprimindo carga bem mais dramática. No livro, esse detalhe é colocado sob o olhar do narrador Rodrigo S. M., que ao contar a história envolvente de Macabéa, conclui: “Quanto a ela, até mesmo de vez em quando, ao receber o salário, comprava uma rosa” (LISPECTOR, 1998a, p. 32), e, decerto esse ícone, na narrativa fílmica, possui expressivo valor.

**Figura 6 - A flor de hibisco vermelho dentro do copo (00:27:35)**



Fonte: Filme “A hora da estrela”, 1985

A personagem Macabéa coloca um batom vermelho (**Figura 7**) que chama atenção de Glória: “Parece mulher de soldado. ” A cena ocorre após Olímpico romper o namoro com a jovem. Ela passa o batom até nos contornos da boca para que seus lábios finos parecessem carnudos como os da atriz norte-americana Marilyn Monroe, um dos maiores símbolos sexuais do século XX e imortalizada por suas formas voluptuosas. O batom vermelho nos lábios a faria ser notada. No diálogo, Glória pergunta: “Ser feia dói? ” Macabéa responde: “Acho que dói um pouquinho” (A HORA da Estrela, 1985, não paginado).

**Figura 7 - O batom vermelho nos lábios de Macabéa (01:17: 35)**



Fonte: Filme “A hora da estrela”, 1985

Além da cor vermelha usada em contraste com as cores frias, o azul é a cor que

predomina no filme “A hora da estrela”, **Figura 8**. Observamos a cor azulada em várias sequências do filme, tanto no cenário quanto nos adereços que Suzana Amaral utiliza para descrever a história de Macabéa. Logo no início do filme, percebemos os créditos sob fundo azul da tela concomitantemente à voz *off* da Rádio Relógio Federal AM 580 – ZYJ 465. Posteriormente, ao longo da película, o azul aparece no figurino dos atores (**Figura 9**), no cenário (**Figura 10**) e na Mercedes-Benz, **Figura 11**.

**Figura 8 - Apresentação do filme em fundo azul (00:03:40)**



Fonte: Filme “A hora da estrela”, 1985

**Figura 9 - A cor azul nos figurinos das personagens (00:43:51)**



Fonte: Filme “A hora da estrela”, 1985

**Figura 10 - A presença do azul no cenário (01:18:00 )**



Fonte: Filme “A hora da estrela”, 1985

**Figura 11 - A Mercedes-Benz azul (01:32:20)**



Fonte: Filme “A hora da estrela”, 1985

Além do detalhe da cor, Suzana Amaral recorre a espelhos (**Figura 12**), cujo reflexo enfatiza o perfil da personagem, de acordo com o ângulo enquadrado pela câmera. O espelho é usado em várias sequências, a maioria com a personagem Macabéa, para proporcionar ao público reflexões quanto à performance da personagem central.

**Figura 12 - Macabéa e o espelho (00:08:06)**



Fonte: Filme “A hora da estrela”, 1985

Em primeiro plano, Macabéa é enquadrada do peito para cima de frente para um espelho. Eis a imagem de uma mulher nordestina que transmite ao espectador as angústias de um ser humano que não sabe se reconhecer como tal. No banheiro da firma, as manchas de espelho velho, descascado, em mau estado de conservação, são como as manchas no rosto de Macabéa, maculado de panos brancos (pitíriase versicolor) e sem brilho. De certa forma, a imagem ajuda o receptor, não somente para visualizar como também para imprimir emoção em torno do plano. A atriz Marcélia Cartaxo interpretou com vigor a personagem, talvez, pelo fato de ambas terem origem nordestina e inevitável dose de identificação.

**Figura 13 – Macabéa de frente para o espelho (00:32:29)**



Fonte: Filme “A hora da estrela”, 1985

Defronte ao espelho, depois de dançar e/ou rodopiar ao som da valsa “Danúbio Azul”, Macabéa, diz: “Sou datilógrafa, sou virgem e gosto de Coca-Cola” (A HORA da Estrela, 1985, não paginado). Na imagem, o espelho reflete duplamente Macabéa, como se esta fora reflexo e, ao mesmo tempo, sombra de uma mulher otimista e orgulhosa de sua profissão. Era virgem e, como boa parte dos brasileiros, gostava de Coca-Cola. Observamos nessa *mise-en-scène* o desejo da moça em se casar. Supostamente, tal atributo (sua virgindade) a colocaria em posição vantajosa. Para aproximar os fatos do dia a dia, Suzana Amaral colocou em cena o produto Coca-Cola como a bebida preferida de Macabéa, logrando e firmando parceira da bebida com a produção do filme.

Aqui, Macabéa está em frente a uma vitrine, cuja distância da câmera e do objeto se dá em plano americano, o qual “corresponde ao ponto de vista em que as figuras humanas são mostradas até a cintura aproximadamente, em função da maior proximidade da câmera em relação a ela”, como Xavier (2005, p.27) explica. Ao som de acordes musicais, a cena mostra Macabéa do lado de fora da loja imitando o manequim vestido de noiva (**Figura 14**), reforçando o desejo da jovem em se casar e com aquele vestido.

**Figura 14 – Macabéa e o manequim vestido de noiva (00:33: 17)**



Fonte: Filme “A hora da estrela”, 1985

A escolha de cada plano é condicionada pela necessária clareza da narração: deve existir uma adequação entre a dimensão do plano e o seu conteúdo material, por um lado (o plano é tanto maior ou aproximado quanto menos coisa nele houver para ver), e o seu material dramático, por outro lado (o plano é tanto maior quanto a sua contribuição dramática, ou a sua significação ideológico forem grandes) (MARTIN, 2005, p. 47).

De acordo com esse autor, a dimensão do plano determina, a princípio, sua duração e o tempo necessário para que o espectador compreenda o conteúdo do plano. O uso constante de espelhos, decerto, dá ênfase à atuação dos artistas em cena.

O espelho também é usado na cena com Olímpico de Jesus, interpretado pelo ator José Dumont, como antes mencionado. Diferente de Macabéa, o reflexo de Olímpico no espelho (**Figura 15**) representa a posição de um homem ambicioso e mentiroso. Seu modo de olhar no espelho revela a figura de alguém que se acha um galã. Após tirar uma foto 3x4, penteia-se como se estivesse se preparando para conquistar Macabéa. Nessa perspectiva, podemos pensar em Olímpico como um homem vivido e sem escrúpulos ou piedade.

**Figura 15 – Reflexo de Olímpico no espelho (00:35: 14)**



Fonte: Filme “A hora da estrela”, 1985

Nessa figura, em primeiro plano, temos o enquadramento da personagem do peito para cima, também chamado de *close-up* ou *close*. No escritório da firma, Macabéa pinta de vermelho os lábios (**Figura 16**). O triste reflexo de seu rosto no espelho, manchado e borrado, revela sentimentos e angústias. Embora o vermelho nos lábios realce sua presença, ainda transparece a imagem de uma mulher triste, sobretudo, porque o Olímpico de Jesus rompera o namoro. O uso constante do espelho realça a imagem da personagem e a projeção de seus sentimentos.

**Figura 16 – O batom vermelho nos lábios de Macabéa (01:17: 07)**



Fonte: Filme “A hora da estrela”, 1985

Na fotografia, Macabéa vestida de noiva, perdida entre espelhos, sente a sensação de felicidade, uma vez que estava “grávida do futuro.” Não imaginava estar próxima do ápice, momento em que sua efêmera glória anunciaria seu fim. Os reflexos dos espelhos (**Figura 17**) a revelam em diferentes ângulos, como projetando possíveis futuros para a jovem numa feliz representação alcançada pelo fotógrafo Edgar Moura, ganhador do prêmio melhor fotografia, no Festival de Brasília, 1985, como visto anteriormente. Notamos, então, que o uso da profundidade de campo, o contraste de cores e os espelhamentos são recursos estéticos utilizados pela cineasta Suzana Amaral, com o fim de transmutar uma história, de modo a aproximar os fatos da realidade, a partir do ponto de vista do olhar de sua câmera.

**Figura 17 - Macabéa entre espelhos (01:32: 33)**



Fonte: Filme “A hora da estrela”, 1985

No que se refere à trilha sonora do filme, o compositor, ator e músico Marcus Vinicius escolhe a valsa “Danúbio Azul” do austríaco Johann Strauss. É provável que a valsa tenha sido escolhida por fazer parte das linhas escritas do conto “Dia após dia”, de Clarice Lispector, coleção de contos escritos em “A via crucis do corpo” (1998b). Assim, na sequência final do filme, Macabéa sai da casa da cartomante Madame Carlota, que previra notícias exultantes para a bucólica migrante, cheia de expectativas e ao som de “Danúbio Azul.” Em montagem paralela, aparece um jovem numa Mercedes-Benz, sinal da esperança gerada pela cartomante. Porém, a união não se concretiza. A moça é atropelada pelo homem, talvez, um estrangeiro, como revelado nas cartas...

É assim que Suzana Amaral compõe seu estilo, cuja linguagem cinematográfica, gramática e código são inspirados no cinema norte-americano. A própria cineasta deixa isso claro, em depoimento publicado em 1991, na “Revista Comunicação e Artes”, reafirmando sua admiração e amor à obra da pernambucana Clarice Lispector e, também, adepta da linguagem cinematográfica estadunidense, ainda que não goste de *flashbacks*, e opte, quase sempre, por narrativas diretas e simples.

#### 4 ANÁLISE INTERSEMIÓTICA: “A HORA DA ESTRELA”

Como transcrição de formas, a tradução intersemiótica é viabilizada pelos signos de lei que, devido às suas qualidades paramórficas, permitem sua penetração em quaisquer formas estéticas e meios. Os signos de lei, ao mesmo tempo em que apontam para um comparatismo entre as artes, permitem, por isso mesmo, estabelecer classes de linguagens estéticas e, por isso mesmo, uma tipologia das tradições.

Júlio Plaza, 2013

Da novela para o filme “A hora da estrela”, o processo de tradução intersemiótica encarrega-se de produzir sua própria semiose, brotando um signo a partir de outro, em que o filme apresenta sua própria linguagem, qual seja, a cinematográfica. Esta, segundo Aumont *et al.* (2012), avoluma-se com a presença de códigos específicos do cinema, como imagem fotográfica e certas formas de estruturação, como montagem (ou edição de imagens), além de códigos não específicos, como iluminações, figurinos, cenários, cor, tela larga e voz da personagem.

Os códigos não específicos do cinema não pertencem propriamente à cinematografia, mas são usados por outras expressões artísticas, como pintura e teatro. Embora não sejam próprios do cinema, são básicos para a compreensão de um filme, porquanto as especificidades ajudam a plateia a compreender a linguagem audiovisual.

A montagem é um código relevante da linguagem cinematográfica. De acordo com Aumont *et al.* (2012), consiste em três grandes operações: seleção, agrupamento e junção, com o objetivo de obter tonalidade, mesmo separados. A totalidade resume-se no produto final, ou seja, no filme. Logo, a montagem constitui elemento fundamental na linguagem fílmica. Como Martin (2005, p. 167) assegura, ela é “[...] a organização dos planos de um filme segundo determinadas condições de ordem e de duração.” A este respeito, Deleuze (1998a, p.70) diz:

Preciso dizer que a montagem já se encontrava em toda parte, nos dois momentos precedentes. Ela se encontra antes do ato de filmar, na escolha do material, isto é, das porções de matéria, às vezes, muito distante ou longínqua, que vão entrar em interação (a vida como ela é). Ela se encontra na filmagem, nos intervalos ocupados pelo olho-câmera (a câmera que segue, corre, entra, sai, em suma, a vida no filme). Ela se encontra depois da filmagem na sala de montagem, onde material e tomada são confrontados um com o outro (a vida do filme), e nos espectadores, que confrontam a vida no filme e a vida como ela é.

Ainda sobre a montagem, é ela uma das últimas etapas do processo cinematográfico. Como visto, refere-se ao processo de selecionar os planos, ordená-los e ajustá-los a compor a lógica do filme. Por isso, editor ou montador precisa conhecer bem o roteiro, porquanto o trabalho da montagem é pensando em todos os momentos da gravação, e, sem dúvida, bons

planos e boas sequências ajudam, em muito, a montagem.

Então, os vários códigos colaboram com a produção final de “A hora da estrela”, que transcodificada assume posição de signo (ou *representamen*), reiterando Peirce (1995, 2000), para quem, de certa forma, o signo representa algo para alguém. Quando direcionado a essa pessoa, o primeiro signo produzirá em sua mente um signo equivalente a si mesmo. Este segundo signo, gerado na mente do receptor, é chamado de interpretante, que não é o intérprete, mas, sim, uma referência. A coisa representada é chamada de objeto. Eis, pois, a relação triádica do signo (COELHO NETTO, 2014).

#### 4.1 Do texto literário para o fílmico

O livro e o filme nele baseado são vistos como dois extremos de um processo que comporta alterações de sentido em função do fator tempo, a par de tudo o mais que, em princípio, distingue as imagens, as trilhas sonoras e as encenações da palavra escrita e do silêncio da leitura.

Ismail Xavier, 2005

Do texto literário para o fílmico, o processo de tradução intersemiótica consiste na criação de estruturas sýgnicas. Na opinião de Haroldo de Campos (2015, p. 5), a “tradução de textos criativos será sempre recriações, ou criação paralela, autônoma, porém recíproca”, quer dizer, a tradução é, irremediavelmente, uma (re) criação, visto que não traduz apenas um significado. Traduz o próprio signo.

Para tal investida, a obra literária “A hora da estrela”, texto de linguagem verbal, consistiu no ponto de partida para o filme “A hora da estrela”, texto cinematográfico. Trata-se, portanto, de audiovisual, cuja estruturação mantém a presença de vários códigos. Aliás, retomamos que o texto verbal também pode ser concebido como linguagem híbrida, levando em conta que “cada linguagem existente nasce do cruzamento de alguma submodalidade, de uma mesma matriz ou do cruzamento entre duas ou três matrizes”, conforme assertiva de Santaella (2005, p. 379). Isto se deve aos fortes traços que envolvem a comunicação entre leitor e livro, com a ressalva de que inexistente linguagem pura.

Reiteramos que a cineasta paulistana Suzana Amaral transmutou apenas a parte correspondente à história de Macabéa, personagem pega de relance pelo narrador Rodrigo S. M.: “É que numa rua do Rio de Janeiro, peguei no ar de relance o sentimento perdido no rosto de uma moça nordestina. Sem falar que eu, em menino, me criei no Nordeste. ” (LISPECTOR, 1998a, p. 12). De certa forma, o narrador mostra saber o que é ser nordestino. Por isto, vai além e diz: “[...] quem vive sabe, mesmo sem saber que sabe. Assim é que os senhores sabem mais do

que imaginam e estão fingindo de sonsos” (p. 12). Assim, ele nos incita a refletir sobre a imagem de Macabéa como personagem.

Como visto em etapa precedente, Clarice também se criou na região Nordeste. Viveu sua infância no Bairro Boa Vista, em Recife – Pernambuco (PE). Meses antes de sua morte, voltou a Recife para ministrar palestra na Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) e reviver um pouco de sua infância. Em entrevista, quando questionada: “Sabemos que você passou toda sua infância aqui no Recife, mas o Recife continua existindo em Clarice Lispector?”, de pronto, ela contestou: “Está todo vivo em mim.” Noutro depoimento, afirmou: “Olha, eu não sabia que era pobre, você sabe?” (MOSER, 2017, p. 77). Com respostas enigmáticas, a escritora sempre deixava lacunas para o leitor e/ou receptor interpretá-la.

Percebemos que tanto Macabéa como Clarice Lispector possuem algo em comum. Em termos genéricos, o povo nordestino ainda é visto como retirante, e, muitas vezes, discriminado nas grandes cidades. Macabéa e Olímpico representaram bem a figura do nordestino. Nessa tessitura, o narrador Rodrigo S. M. traz à tona a experiência de vida da alagoana Macabéa e do paraibano Olímpico de Jesus. Ela,

[...] depois – ignora-se porque – tinha vindo para o Rio, o inacreditável Rio de Janeiro. A tia lhe arranjava emprego. Finalmente morrera e ela, agora sozinha, morava numa vaga de quatro compartimentos com mais quatro moças balconistas das Lojas Americanas (LISPECTOR, 1998a, p. 30).

Como mostra a transcrição, depois da morte da tia, Macabéa passou a residir num quarto de pensão com quatro moças: Maria da Penha, Maria Aparecida, Maria José e, a outra, somente Maria. Todas funcionárias das Lojas Americanas. Trata-se de realidade vivenciada por muitas pessoas que trabalham no comércio, sobretudo, nas grandes cidades. Ao fazer referência ao local de trabalho das jovens, o narrador se mostra conhecedor da realidade vivida por elas.

Leitora de Clarice Lispector, Suzana Amaral pegou a obra literária “A hora da estrela” e a transmutou. São duas obras diferentes no tempo e no espaço. Cabe ao leitor e/ou espectador construir sua própria semiose. No filme, as companheiras de quarto de Macabéa são apenas três moças. Em plano conjunto, vemos Macabéa e as três Marias (**Figura 18**): Da Penha, Das Dores e Aparecida, no quarto de pensão de Dona Joana. Da Penha ajuda Macabéa a guardar seus pertences; Das Dores mexe numa panelinha no fogão perto da janela, e, de vez em quando, olha pelo vidro da janela para ver se Dona Joana já ligara a TV, ansiosa para assistir à novela; Aparecida corta as unhas dos pés. Uma cena corriqueira, porém, rica em detalhes, porque mostra a rotina do dia a dia de muitas jovens em grandes cidades.

**Figura 18 – Macabéa e as três Marias (00:11:37)**



Fonte: Filme “A hora da estrela”, 1985

Na narração fílmica, o olho da câmera de Suzana é encarregado de contar a história de Macabéa, de modo que o invisível se torna visível graças à imagem, que possui “[...] seus próprios códigos de interação com o espectador, diversos daquele que a palavra estabelece com seu leitor” (PELLEGRINI, 2003, p. 16). Frente à imagem, percebemos gestos e expressões faciais da personagem, possibilitando-nos fruir de um conjunto de aspectos comportamentais.

Na **Figura 19**, a atriz Marcélia Cartaxo (Macabéa), sentada no urinol, come a sobra de comida de uma das colegas de quarto. A espontaneidade posta em cena dá ênfase à fome da nordestina ao devorar, com sofreguidão, uma coxa de frango. Na verdade, a roteirista Suzana Amaral gosta da atuação livre da equipe, a qual, acredita ela, contribui para a compreensão do grande público.

**Figura 19 – Saciando a fome sentada no urinol (00:14: 00)**



Fonte: Filme “A hora da estrela”, 1985

De acordo com a imagem, inferimos que Suzana Amaral tomou como referência a fome de Macabéa e criou novo texto, dando liberdade à atriz para interpretar a personagem a partir da narrativa literária “A hora da estrela.” Eis o trecho: “Deitada, não sabia. Às vezes antes de dormir sentia fome e ficava meio alucinada pensando em coxa de vaca. O remédio então era mastigar papel bem mastigadinho e engolir” (LISPECTOR, 1998a, p. 32). Sabemos que na novela em discussão, a narrativa segue de forma não linear em tempo psicológico e a natureza dos fatos é desencadeada pela imaginação do narrador.

Evocamos, ainda, que o tempo nas narrativas transcorre num percurso de estilo próprio da autora que se corporifica via texto. Enquanto isto, no cinema, o tempo flui de modo dinâmico e ilimitado, e, então, “[...] seu principal elemento passa a ser a simultaneidade; a distância pode ser abolida e os mais diferentes e longínquos lugares aparecem postos em contiguidade” (PELLEGRINI, 2003, p. 24). Isto ocorre, porque a narrativa, no cinema, se dá com a presença de imagens e de outros elementos que perfazem uma linguagem própria.

A narrativa do livro avoluma-se sob o ponto de vista de Rodrigo S. M. que revela suas angústias em torno da escrita e a compara com o ofício de carpinteiro. O narrador diz: “Sim, não esquecer que para escrever não importa o que o meu material básico é a palavra. Assim é que essa história será feita de palavras que se agrupam em frases e destas se evola um sentido secreto que ultrapassa palavras e frases” (LISPECTOR, 1998a, p. 14-15). Antes de contar a história da nordestina, a voz masculina chama atenção para as profundas reflexões quanto ao uso das palavras. Eis alguns momentos de Macabéa:

Quando dormia quase que sonhava que a tia lhe batia na cabeça. Ou sonhava estranhamente em sexo, ela que de aparência era assexuada. Quando acordava sentia-se culpada sem saber porque, talvez porque é bom, devia ser proibido. Culpada ou contente. Por via das dúvidas se sentia de propósito culpada e rezava mecanicamente três Ave-Marias, amém, amém, amém. Rezava mais em Deus, ela não sabia quem era Ele e, portanto, Ele não existia (LISPECTOR, 1998a, p.34).

Nesse percurso discursivo, Rodrigo S. M. narra a história da moça ingênua e pura de aparência assexuada como as dos corpos celestiais. Toda vez que sonhava com sexo (**Figura 20**), se sentia culpada, porque a tia lhe havia ensinado bons modos. O sentimento de culpa lhe consumia. Por isto, rezava três Ave-Marias (**Figura 21**) para retirar de si a culpa. No fragmento do livro, a compreensão fica a cargo do leitor. No filme, essa parte, interpretada por Marcélia Cartaxo, impõe a recriação, que imprime novo olhar quanto ao aspecto interpretativo. Isto porque, a linguagem cinematográfica possui vários códigos que fazem com que o processo de

tradução seja corporificado, resultante de criação ou recriação sob o olhar da cineasta.

**Figura 20 – Macabéa sonhando (00:27:13)**



Fonte: Filme “A hora da estrela”, 1985

**Figura 21 – Macabéa rezando três Ave-Marias (00:27:32)**



Fonte: Filme “A hora da estrela”, 1985

Do texto escrito para a imagem, retomando, aqui, a **Figura 20** e a **Figura 21**, temos a representação imagética enquadrada no plano americano. Cena interior, no quarto da pensão, luz apagada com todos adormecidos. No caso de Macabéa, dorme em posição fetal em meio a um sono agitado. Parece sonhar. Passa as mãos pelo corpo e geme, como se estivesse num sonho erótico. Depois de chegar ao êxtase, estremece como se sentisse dor ou prazer. Em seguida, tosse, acorda e se vê quase nua, com a camisola levantada. Assustada, faz o sinal da cruz e reza três Ave-Marias (A HORA da Estrela, 1985, não paginado). Ressaltamos que as imagens são ícones que fazem parte da imagem movimento, que desfilam na tela com a finalidade de induzir o espectador a uma camada de significações em torno da chance de Macabéa ter vivido um

sonho erótico. Tal impressão se dá face à representação expressiva proporcionada pelo cinema, reforçando as palavras de Morin (2014, p. 240):

O filme é representação e ao mesmo tempo significativo. Ele remixa o real, o irreal, o presente, a vivência, a lembrança e o sonho no mesmo nível mental comum. Como a mente humana, ele tão mentiroso quanto verídico; tão mitômano quando lúcido.

Para o autor ora mencionado, o cinema utiliza truques no processo de montagem para elucidar significações, uma vez que sozinhas / isoladas, as imagens nada são, pois precisam estar encadeadas. As imagens estão em sequências, que constituem o percurso da narrativa fílmica. E mais, em “A hora da estrela”, o discurso verbal também induz o leitor a uma camada de significações, devido ao fluxo da narrativa que se desenvolve, ora em primeira pessoa, ora em terceira pessoa, de forma subjetiva sob o ponto de vista do narrador Rodrigo S. M., que projeta cada personagem sob ótica peculiar, dando adjetivação e impondo uma vida social. Vejamos um trecho do diálogo entre Macabéa e Olímpico de Jesus:

Ela achava Olímpico muito sabedor das coisas. Ele dizia o que ela nunca tinha ouvido. Uma vez ele falou assim:

- A cara é mais importante do que o corpo porque a cara mostra o que a pessoa está sentindo. Você tem cara de quem comeu e não gostou. Não aprecio cara triste. Vê se muda – e disse uma palavra difícil – vê se muda de expressão.

- Não sei como se faz outra cara. Mas é só na cara que sou triste, porque por dentro eu sou alegre. É tão bom viver, não é?

- Claro! Mas viver bem é coisa de privilegiado. Eu só um e você me vê magro e pequeno, mas sou forte. Eu, com um braço, posso levantar você do chão. Quer ver?

- Não, não, os outros olham e vão maldar!

- Magricela esquisita, ninguém olha.

E lá foram para a esquina. Macabéa estava muito feliz. Realmente ele a levantou para o ar, acima da própria cabeça. Ela disse eufórica:

- Deve ser assim viajar de avião.

- É, mas de repente ele não aguentou o peso num braço e ela caiu na lama, o nariz sangrando.

Mas era delicada e já foi logo dizendo:

- Não se incomode, foi uma pequena queda (LISPECTOR, 1998a, p. 52-53).

Para marcar o diálogo entre Macabéa e Olímpico, Rodrigo S. M. recorre ao discurso direto em algumas partes do discurso verbal. Na recriação, Suzana Amaral, sob o olhar de uma câmera, conta a história dos dois numa sequência de cenas e cortes, conforme os planos e o ângulo da câmera.

**Figura 22 – O quinto encontro de Macabéa e Olímpico (01:01:18)**



Fonte: Filme “A hora da estrela”, 1985

**Figura 23 – Macabéa cantando “Una furtiva lagrima” (01:01:50)**



Fonte: Filme “A hora da estrela”, 1985

**Figura 24 – Olímpico levantando Macabéa para o ar (01:02: 26)**



Fonte: Filme “A hora da estrela”, 1985

As imagens acima marcam o quinto encontro de Macabéa com Olímpico (**Figura 22**), como duas criaturas que se farejam como bichos. Macabéa e seu jeito de ser, sempre em diálogos ociosos. Olímpico é uma figura que se mostra entendedor das coisas, embora não apreenda sempre as perguntas de Macabéa, mas disfarça muito bem. As figuras mostram capturas de imagens da tela, mostrando mais um encontro entre eles. No diálogo com a moça, ele diz ser a cara mais importante que o corpo e que ela, por exemplo, tem a cara de quem comeu e não gostou. Para mostrar o contrário, a moça logo se posiciona e diz que ouviu uma música na Rádio Relógio muito bonita. Ele pergunta se era samba. A moça responde que não, e começa a cantar “*Una furtiva lacrima*”...lá...lá...lá...lá (**Figura 23**), difundida por Luciano Pavarotti, cantor italiano e reconhecido como o tenor que popularizou mundialmente a ópera. Olímpico se irrita e estoura o saco da pipoca na cara de Macabéa, que se espanta e cai. Em seguida, Olímpico a levanta para o alto, **Figura 24**. Macabéa vibra e compara a emoção como andar de avião, exatamente no momento em que passava o trem em cima do viaduto. Para enfatizar a emoção, a câmera de Suzana movimenta-se, e juntamente com o barulho do trem, amplia a carga dramática.

Na novela, o prazer estético se dá pelo contato com o texto verbal envolvendo uma camada de signos diferentes da película. Por exemplo, quando Olímpico levanta a moça para o alto e a derruba na poça de lama, eis o relato de Lispector (1998a, p. 53): “É, mas de repente ele não aguentou o peso num só braço e ela caiu na cara na lama, o nariz sangrando. Mas era delicada e foi logo dizendo: - Não se incomode, foi uma pequena queda. ” A mesma cena transmutada cinematograficamente agrega outras possibilidades de leitura que diferem da do texto verbal, reafirmando Avellar (2007, p. 48), quando declara: “[...] o filme não ilustra o texto, assim como o texto também não ilustra algo que correu fora dele. ” A representação das

personagens em cena torna-se visível num espaço artificial ou natural, de acordo com o set (lugar de gravação). Portanto, ao transmutar a ideia do livro para o cinema, a cineasta Suzana Amaral vai além das palavras, utilizando recursos audiovisuais. A este respeito, Metz (2014, p. 101) complementa:

A literatura para existir, pressupõe que um homem escreva primeiro um livro, ato especial e penoso que não se deixa dissolver na cotidianidade. O filme, quer seja “utilitário” ou “artístico”, é sempre como livro, nunca como a conversa. É sempre necessário fazê-lo. Semelhante ao livro ainda diferente da frase falada, o filme não pressupõe respostas diretas por parte de um interlocutor presente que possa responder imediatamente e na mesma linguagem, nisso também o filme é expressão mais que significação.

No livro, a possibilidade expressiva também se dá na articulação de linguagem, na manipulação da narrativa, como, por exemplo, no trecho em que a autora Clarice Lispector dá voz ao narrador Rodrigo S. M.: “– Sabe de uma coisa? Vá para os raios que te partam! Sim estou apaixonado por Macabéa, minha querida Maca, apaixonado pela sua feiura e anonimato total pois ela não é para ninguém. Apaixonada pelos seus pulmões frágeis, a magricela” (LISPECTOR, 1998a, p. 68). Vemos o narrador expondo seus sentimentos quanto à criação da personagem, o que reforça o fenômeno metalinguístico presente na obra.

Em plano médio, cena interior, contraste de cores, vela azul, bola de cristal, Madame Carlota e clientes. Nesse tipo de plano, o valor expressivo e dramático é de grande importância para a narrativa. A primeira a consultar a cartomante foi a astuta colega de trabalho de Macabéa, Glória, **Figura 25**. Nas cartas, Madame C. faz recomendações e diz para a mulher voltar depois de sete dias. Ao retornar, Glória ouve da cartomante que deve investir no namorado de uma amiga. A vítima seria a ingênua Macabéa. A conspiração das cartas é favorável a Glória e desconhecida por Olímpico de Jesus.

**Figura 25 – Glória consultando a cartomante Madame Carlota (00:59:28)**



Fonte: Filme “A hora da estrela”, 1985

Por indicação de Glória, após ter lhe roubado o namorado, Macabéa consulta a cartomante. A moça não sabia que também fazia parte da magia de Glória. Madame Carlota consulta sua bola de cristal e faz previsões boas para Macabéa, **Figura 26**. O namorado irá reatar com ela e o chefe não irá mais demiti-la.

**Figura 26 – Madame Carlota fazendo previsão do futuro de Macabéa (01:29: 25)**



Fonte: Filme “A hora da estrela”, 1985

De repente, nova revelação. As previsões mudam e a cartomante diz que Macabéa vai encontrar um estrangeiro de olhos verdes. Os dois irão se casar. É a premonição do futuro de moça. No momento em que Madame Carlota expõe sua antevisão, há corte, consequentemente, mudança de plano, momento em que o estrangeiro aparece. Em seguida, volta ao plano anterior. Observamos, pois, que a cineasta prima na montagem, ao intercalar mudanças de planos na cena para mostrar as previsões da cartomante acerca do futuro de Macabéa.

Prosseguindo, Suzana Amaral dá vida às sequências de Glória com Madame Carlota. Na película, foi dada voz às personagens e providenciadas riquezas de detalhes no *set* de gravação. A cena permite que o espectador veja, não apenas a consulta de Macabéa à cartomante, mas também a de Glória, possibilitando a produção de sentido quanto à ida de Macabéa à Madame.

A riqueza de detalhes não está presente apenas no filme. Na obra literária de Clarice Lispector, as particularidades também são vistas ao longo do desenvolvimento narrativo. Por exemplo: “Ficou inerte no canto da rua, talvez descansando das emoções, e viu entre as pedras do esgoto o ralo capim verde da mais tenra esperança humana. Hoje, pensou ela, hoje é o primeiro dia de minha vida: nasci” (LISPECTOR, 1998a, p. 80).

Em plano inteiro, ângulo *plongée* (palavra francesa = mergulho indica quando a câmera

está acima do nível dos olhos, voltada para baixo. É também chamada de câmera alta), Macabéa é enquadrada em posição fetal (**Figura 27**), com a cabeça voltada para a sarjeta, sapato para um lado, bolsa para outro. Para incrementar, não pode faltar capim. Estaria ela na sarjeta? Ou as previsões de Madame Carlota a salvaram de um triste fim? Afirmar ou negar é subjetivo. A cena limita-se a mostrar o atropelamento da moça ingênua devorada pela cidade grande. Os detalhes firmam-se na ideia de que, provavelmente, o capim das ruas também fora tragado pelo fenômeno crescente da industrialização. Sob tal perspectiva, o olho da câmera é que induz o espectador a uma tomada de sentido; no texto verbal, a tomada de sentido é conduzida pelo leitor:

Sua queda não era nada, pensou ela, apenas um empurrão. Batera com a cabeça na quina da calçada e ficara caída, a cara mansamente voltada para a sarjeta. E da cabeça um fio de sangue inesperadamente vermelho e rico. O que queria dizer que apesar de tudo ela pertencia a uma resistente raça anã teimosa que um dia talvez reivindique o direito ao grito (LISPECTOR, 1998a, p.80).

**Figura 27 – Macabéa em posição fetal (01:33: 46)**



Fonte: Filme “A hora da estrela”, 1985

No trecho acima, a morte de Macabéa ainda gira em torno de incerteza, pois o narrador Rodrigo S. M. encontra-se em conflito sobre o fim trágico da personagem. Porém, acaba matando Macabéa.

Aí Macabéa disse uma frase que nenhum dos transeuntes entendeu. Disse bem pronunciado e claro:

- Quanto ao futuro?

Terá tido ela saudade do futuro? Ouço a música antiga de palavras e palavras, sim, é assim, nesta hora exata, Macabéa sente um fundo enjoo de estômago e quase vomitou, queria vomitar o que não é corpo, vomitar algo luminoso. Estrela de mil pontas.

O que estou vendo agora me assusta? Vejo que ela vomitou um pouco de sangue, vasto espasmo, enfim o âmagô tocando no âmagô: vitória! (LISPECTOR, 1998a, p. 85).

Nesse fragmento, o narrador deixa a marca do final de Macabéa. Direito ao grito. A moça alcança a glória eterna. Macabéa vomitou o vasto espasmo e, assim, foi devorada pela vida. É interessante a abordagem intertextual, quando diz: “Até tu, Brutus?!”, frase proferida pelo ditador romano Júlio César ao filho adotivo Marco Bruto, no exato momento de seu assassinato. Percebemos que o narrador se coloca como traidor, tal como Brutus, como Lispector (1998a, p. 85) evidencia. No filme, porém, a personagem Macabéa volta após a vida, pois a cineasta optou por um final diferente do livro, visto que se trata de outra obra de arte.

A morte não acaba, a vida é uma passagem. Suzana Amaral recria um final em que Macabéa e o estrangeiro se encontram, possivelmente em outro plano da vida (**Figura 28** e **Figura 29**). Em entrevista, ela diz que optou por esse final, porque acredita na vida em outro plano existencial. Assim, recria um final diferente da obra literária, pressupondo um possível encontro após a morte, como se a moça estivesse encontrada o amor previsto na bola de cristal de Madame Carlota.

**Figura 28 – O Gringo ao encontro com Macabéa (01:33: 57)**



Fonte: Filme “A hora da estrela”, 1985

**Figura 29 – Macabéa ao encontro com o gringo (01:34: 20)**



Fonte: Filme “A hora da estrela”, 1985

Assim, sobre os textos literário e fílmico, Avellar (2007, p. 55-56) acrescenta:

Um texto (literário ou cinematográfico) fala por seus procedimentos estilísticos e não pelo eventual caráter fotográfico de sua escrita. Ver um filme não reduz a uma leitura direta do que vemos na tela no momento da projeção, nem ler um livro se reluz à mediata identificação das palavras impressas no papel. Cinema e literatura são apenas estas coisas concretas que efetivamente temos diante dos olhos. São a estrutura que organiza imediatamente o visível e também o que se constrói no imaginário estimulado pelo que se movimenta na imagem e na

palavra e ao mesmo tempo pelo como se movimentam imagem e palavra (composição como explicação, resumiu certa vez Gertrude Stein, *composition as explanation*). O instante do contato com um filme, com um livro, com uma obra de arte de um modo geral, é aquele em que descobrimos o chão.

Em sua percepção, o visível não pode ser encontrado apenas no chão do cinema, porque na literatura, ou seja, no texto escrito, encontramos o visível à medida que o leitor se encontra em contato com o chão da palavra. Indo além, Avellar (2007, p. 56) assevera: “Ao passar os olhos pela literatura, o cinema descobriu que a imagem não está só à flor da pele: é também o texto. Ela não ilustra o que pensamos com palavras: ela pensa de outra maneira. ” Logo, ambos os textos são ricos em detalhes. E, como mencionado antes, inexiste linguagem pura, pois cada uma delas nasce do cruzamento com alguma submodalidade.

Para Diniz (1998), os textos se baseiam em palavras e imagens, o que ilustra a simultaneidade entre verbal e visual, embora um deles sempre predomine. O cinema não é constituído apenas por imagens, mas também por palavras, signos impressos, músicas e ruídos, assim como o texto escrito não é constituído apenas por palavras, tendo em vista seu cruzamento com o visual.

Na perspectiva das três matrizes de tradução descritas por Júlio Plaza (2013), acreditamos que as imagens são ícones, porquanto, de certa forma, representam uma coisa e essa coisa possui semelhança com a coisa representada. A imagem em si representa a coisa, o que chamamos de ícone, que, por sua vez, imprime significado. Este se materializa no que chamamos de símbolo e a relação existente entre ícone e símbolo é chamada de índice.

O filme “A hora da estrela” caracteriza-se como uma tradução, cuja estrutura é dada como legissigno-icônico-remático, que se apresenta como signo de algo e que, também, consiste em probabilidade de interpretação, a qual flui com base nas linguagens exploradas no cinema. Então, quando combinadas as três tricotomias, estas integram a segunda divisão dos signos, segundo Coelho Netto (2014, p. 64), distribuídas em 10 classes distintas:

**Quadro 2 – Resumo das 10 classes de signos**

| CLASSES                      |   |
|------------------------------|---|
|                              |   |
| Qualissigno                  | Sensação de vermelho                            |
| Sinsigno icônico             | Um diagrama particular                          |
| Sinsigno indicial remático   | Um grito de dor                                 |
| Sinsigno dicente             | Um cata-vento / uma foto                        |
| Legissigno icônico           | Um diagrama geral                               |
| Legissigno indicial remático | Um pronome demonstrativo                        |
| Legissigno indicial dicente  | Uma placa de trânsito no lugar em que significa |
| Símbolo remático             | Um substantivo                                  |
| Símbolo dicente              | Uma preposição                                  |
| Argumento                    | Um silogismo                                    |

Fonte: Coelho Netto, 2014

De acordo com o **Quadro 2**, de Coelho Netto, classificamos o filme como legissigno icônico, conforme a estrutura simula um diagrama geral. Como representação de alguma coisa é ícone, a ser interpretado como rema, a qual chamamos de legissigno-icônico-remático.

#### 4.2 Transcodificação cinematográfica

Ele se aproximou e, com voz cantante de nordestino que a emocionou, perguntou-lhe: - E se me desculpe senhorita, posso convidar a passear? - Sim, respondeu atabalhoadamente com pressas antes que ele mudasse de ideia.

Clarice Lispector, 1998a

A transcodificação cinematográfica, “A hora da estrela”, é resultado do projeto de Suzana Amaral, que teve como inspiração a obra literária homônima, de Clarice Lispector, como antes mencionado. No projeto inicial, o cenário para as gravações seria o RJ, mas, por conta do orçamento, o *set* de gravações terminou ficando em SP. Por conta disso, algumas sequências do roteiro do filme foram alteradas. Isto não foi problema, porque Suzana preferia trabalhar com liberdade e, muitas vezes, desprendia-se do roteiro escrito. No percurso, pegou a câmera e enquadrava Macabéa em planos conjunto, médio, americano, primeiro plano, primeiríssimo ou *close-up* e plano detalhe, com objetivo de contar a história da personagem.

No primeiro encontro de Macabéa e Olímpico (**Figura 30**), a jovem aparece segurando um selvagem hibisco. De acordo com Suzana Amaral, ela pegou a flor num terreno abandonado a caminho do set. O hibisco aparece em mais de uma cena, o que significa dizer que o detalhe da

flor vermelha é um dos recursos usados para marcar a narrativa.

**Figura 30 – Primeiro encontro de Macabéa e Olímpico (00:35: 34)**



Fonte: Filme “A hora da estrela”, 1985

Insistimos em afirmar que “A hora da estrela”, de Suzana Amaral, é uma transmutação, ou seja, uma criação própria, em que os personagens (atores), espaço, tempo e outros elementos são diferentes da obra literária. A cineasta não gostava de dar roteiro pronto para os atores. Primeiro, disponibilizava o livro. Depois, entregava o roteiro escrito. Com tal dinâmica, abria brechas para atuação mais livre do elenco. Em decorrência, o texto fílmico apresenta linguagens verbais, visuais e sonoras (conjuntos de signos), representada via imagens. Estas serão, aqui, analisadas quanto à representação de alguns elementos cinematográficos, da personagem e do espaço, com a finalidade de produzir semiose em torno do cinema como arte.

De acordo com Santaella e Nõth (2012, p. 112), “Peirce define o signo fotográfico com respeito à sua relação com o objeto (a secundidade do signo), por um lado como ícone, por outro, como índice. ” Então, as fotografias são icônicas, pois representam os objetos; por outro lado, são indexicais, uma vez que mantêm uma relação física com seu objeto. De fato, o cinema partilha com a fotografia, a começar pelas aproximações de uma mesma origem fotográfica, pois possuem os mesmos elementos, como enquadramentos, planos e ângulos. Hoje, a materialização fotoquímica de ambos é assistida pela imagem digital. Assim, se perfaz o diálogo entre as duas artes. Logo, podemos considerar a imagem fílmica como fotografias, que, por seu turno, são passíveis de significações, sob o olhar do espectador.

#### 4.2.1 Elementos cinematográficos

Que ninguém se engane: só se consegue a simplicidade através de muito trabalho.

Clarice Lispector

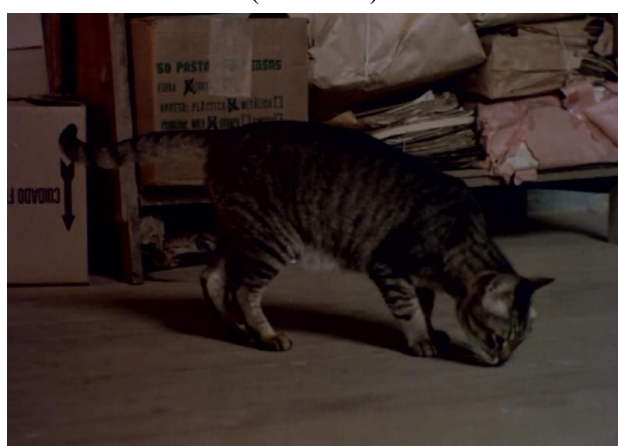
O argumento do filme “A hora da estrela” constitui narrativa sucessiva, em que as sequências obedecem a uma ordem cronológica com pouco *feedback*. Para compreensão do filme, Suzana Amaral fez uso de alguns elementos com o intuito de causar impacto significativo na narrativa. Discorremos, por exemplo, sobre imagens do gato (**Figura 31, Figura 32, Figura 33 e Figura 34**), da máquina de datilografia, da Rádio Relógio e da Coca-Cola, dos símbolos místicos, do cavalo branco, do logotipo da Mercedes-Benz e do sangue que escorre da boca de Macabéa.

**Figura 31 – O gato comendo alguma coisa (00:04:01)**



Fonte: Filme “A hora da estrela”, 1985

**Figura 32 – O Gato em busca de sua presa (00:17: 41)**



Fonte: Filme “A hora da estrela”, 1985

**Figura 33– O gato lambeando-se (00:28:29)**



Fonte: Filme “A hora da estrela”, 1985

**Figura 34- O gato devorando o rato (01:08:11)**



Fonte: Filme “A hora da estrela”, 1985

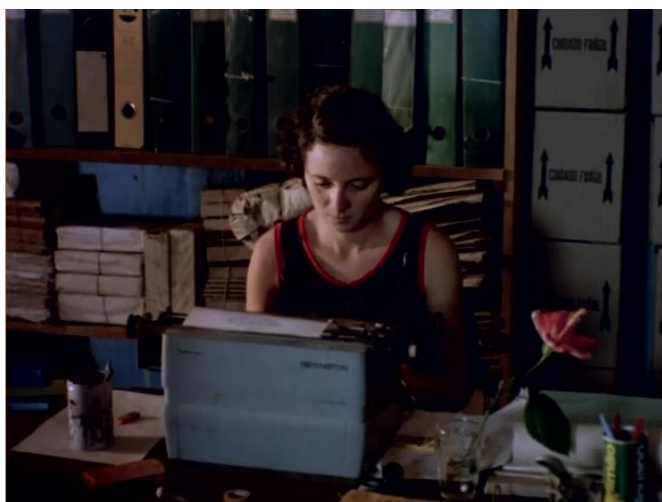
Em diferentes sequências, o gato é um forte elemento cinematográfico. Na justaposição de planos, possui relação com a personagem Glória, construindo a ideia de metáfora. Para Martin (2005), é ela a justaposição, por meio da montagem, que permite confrontar duas imagens visando produzir, no íntimo do espectador, certo nível de abstração. O felino é associado ao modo de agir da personagem Glória, uma mulher preste a devorar sua presa, no caso, o namorado “da amiga” Macabéa. No filme, há traços de naturalismo, visto que a imagem de animais está presente em algumas sequências, as quais também podem ser relacionadas a Macabéa, que, por vezes, desconhecia quem, de fato, era. Além de sequências com a presença do gato, há o zoológico, que, também, contribui para a performance interpretativa de animalização da personagem.

A **Figura 31** faz parte da sequência inicial, quando o gato aparece comendo algo no chão. No momento, a câmera se move para a esquerda e foca Macabéa “catando” as teclas na máquina de escrever. A seguir, o bichano passa embaixo da mesa miando. Na **Figura 32**, ele busca sua presa, quer dizer, algo para devorar. A sequência tem início com o felino entrando em cena miando em *off*, enquanto Glória está no escritório ao telefone com um possível amante. Macabéa em silêncio, prossegue “catando” letras na máquina de escrever, ao tempo em que escuta a conversa da companheira de quarto ao telefone, pedindo dinheiro ao amante para fazer um possível aborto. Novamente, a sequência começa com o gato miando em *off*, quando Glória fala ao telefone. Logo em seguida, muda-se o plano e eis o gato lambendo-se (**Figura 33**). Depois, retorno ao plano anterior. Na **Figura 34**, o gato devora o rato no depósito. Macabéa continua a lutar com o teclado da máquina de datilografia, enquanto Glória “devora” Olímpico.

Sob esta ótica, o gato como animal felino, gatuno e astuto, de certa forma, é um elemento que adquire ideia de metáfora, porque sua atuação nas sequências pode ser comparada com a personalidade de Glória, interpretada por Tamara Taxman, como já referenciado. Outra, o gato comendo o rato pode simbolizar a luta pela sobrevivência, porquanto, em especial nas metrópoles, concentra-se um grande número de pessoas, muitas das quais à procura de melhores condições de vida, e entre elas, estão Macabéa e Olímpico.

A máquina de datilografia, com Macabéa batendo, datilografando e/ou escrevendo (**Figura 35**) é, também, elemento fundamental no cenário fílmico. O detalhe contribui para o enriquecimento da cena, favorecendo ao espectador a tomada de inferências, a começar por sua representação na *mise-en-scène*. No livro, a representação acontece por meio da semiose, ou seja, do pensamento, após o leitor tomar conhecimento através da leitura.

**Figura 35 – Macabéa batendo, datilografando, escrevendo... (00:17:12)**



Fonte: Filme “A hora da estrela”, 1985

A “catação” das letras é percebida pelo som de cada tecla, devido à falta de habilidade da moça com a máquina de escrever. Além da imaginação, a personagem é colocada em cena. Afinal, para tanto, é preciso um início, qual seja, a história da datilógrafa Macabéa, narrada por Rodrigo S. M. na novela “A hora da estrela.” Sobre isso Gotlib (2017, p. 189) afiança:

Em cortejo, cruzam os elementos deste universo de linguagem, a alimentar todas as camadas de construção de sentido da narrativa. O tema é a da representação do mundo e da avaliação dos alcances e limites deste poder e não poder. Daí as semelhanças: ambos, narrador e personagem, batem à máquina, escrevem, datilografam. O escritor: inventado, criando, comentando, analisando, interpretando, autocriticando, lamentando; a nordestina: mal copiando, ou seja, copiando errado.

O universo da linguagem se cruza a partir do fenômeno de construção de sentido em torno da narrativa, que se dá pela familiarização do narrador e da personagem quanto ao uso da máquina de escrever. Daí, como natural, a máquina assume importante função na narrativa fílmica, como objeto vinculado à caracterização de Macabéa. Além da máquina de datilografia, estão o rádio e a Coca-Cola como elementos que fazem parte da caracterização. São eles elementos simbólicos extraídos da novela de C. Lispector por Suzana Amaral para fortalecer a narrativa fílmica. Assim, esses elementos são traços significativos junto à atuação de Macabéa.

**Figura 36 – O rádio e a Coca-Cola (00:23: 21)**



Fonte: Filme “A hora da estrela”, 1985

O rádio (Rádio Relógio Federal AM 580 – ZYJ 465) e a Coca-Cola também conquistam espaço para personificação de Macabéa. O rádio informava a hora certa, notas sobre cultura, anúncios comerciais, curiosidades e ensinamentos curtos e de fácil assimilação. Estes sempre vinham acompanhando do bordão “Você sabia? ”, vide item 2.2. Então, ao ouvir a Rádio Relógio, durante a madrugada, Macabéa os copiava para repassá-los a Olímpico. No encontro, durante o passeio de metrô, a moça diz:

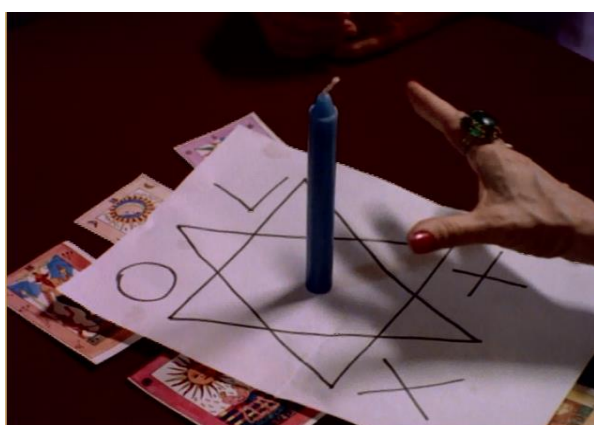
- Lá na Rádio Relógio, eles disseram que um homem escreveu um livro chamado “Alice no País das Maravilhas”, e que também era padre. Falaram também em “élgebra”. O que quer dizer “élgebra”, hein?
- Sabia que isso é coisa de fresco, de homem que vira mulher, bicha. Desculpe eu dizer a palavra fresco porque isso é palavrão para moça direta.
- Eu gosto tanto de ouvir o barulho do tempo assim tic - tac- tic - tac.
- Eu não preciso de hora certa, porque eu tenho relógio.
- Nessa Rádio, eles falam também essas coisas de cultura. Muitas palavras difíceis. O que quer dizer cultura?
- Cultura...cultura é cultura. (A HORA da Estrela,1985, não paginado).

O rádio é usado como mecanismo de comunicação de Macabéa com o mundo. A Rádio Relógio lhe propicia alguns ensinamentos para usá-los durante o diálogo com Olímpico, embora ela obtivesse pouco resultado: a conversa era sempre rápida e sem ação. Outra das preferências da jovem nordestina era a Coca-Cola, bebida multinacional que chegara ao Brasil, quando do avanço industrial do país, estimulando o êxodo rural, e, por conseguinte, a grande concentração de massa nas grandes cidades. Em outras palavras, tanto o rádio quanto a Coca-Cola estão

presentes nas duas artes. A equivalência entre ambas se dá quanto ao aspecto social de consumo.

Ao longo da narrativa do filme, como já discutimos, existem vários elementos significativos para sua compreensão. Além dos objetos, que compõem os detalhes da *mise-en-scène*, estão presentes ícones simbólicos (**Figura 37**) de natureza mística que enriquecem a trama. E mais, no cenário de consulta de Madame Carlota não podiam faltar elementos místicos que fazem parte da rotina de uma cartomante: a vela, o desenho da estrela de seis pontas sobre as cartas; e a bola de cristal, recursos fundamentais para a encenação de Carlota, interpretada por Fernanda Montenegro, **Figura 38**. Cada elemento possui um significado. A vela azul acesa é um símbolo do amor e da espiritualidade. A estrela de seis pontas ou estrela de Davi, símbolo adotado por seguidores do Judaísmo e presente em distintas manifestações culturais e religiosas (um triângulo dentro de outro), poderia, talvez, representar o triângulo amoroso entre Macabéa, Olímpico e Glória. Aliás, na Antiguidade a estrela de seis pontas simbolizava a união entre feminino e masculino, como também a união entre céu e terra.

**Figura 37 – Símbolo místico (00: 59:29)**



Fonte: Filme “A hora da estrela”, 1985

**Figura 38 – A magia de Madame Carlota (01:02: 44)**



Fonte: Filme “A hora da estrela”, 1985

Os elementos cinematográficos na montagem assumem função relevante quanto à significação da narrativa fílmica. Enriquecem o cenário e ajudam o espectador a compreender o sentido dos recursos ao longo do filme, à semelhança do cavalo branco (**Figura 39**) em disparada após Macabéa sair da cartomante. Quando a obra de Suzana, percebemos quão instigante é o processo de recriação. A cineasta leva para os audiovisuais elementos simbólicos presentes na obra literária, com o objetivo de colocar o público em contato com a imagem representada por esses elementos. Lembramos que o cavalo simboliza liberdade, virilidade, força e beleza. Assim aconteceu com Macabéa. Após as previsões de Madame Carlota se sentia livre, forte e bela, e, assim, pronta para encontrar novo amor. Eis uma nova Macabéa pronta para ser

feliz, distante de saber que logo seria atropelada por uma Mercedes-Benz.

**Figura 39 – Cavalo branco correndo (01:31: 50)**



Fonte: Filme “A hora da estrela”, 1985

O plano detalhe, símbolo da Mercedes-Benz (**Figura 40**), é um ícone com possibilidade de qualidade, utilizado com a intenção de relacioná-lo com o futuro de Macabéa. O *travelling* segue em direção à estrela de três pontas no capô do automóvel, capturando seu logotipo. Com a mudança subsequente de plano, Macabéa aparece em câmera lenta, gerando nítido suspense, pois estava prestes a ser atropelada por uma Mercedes, que traz em sua parte frontal uma estrela. Dentre as previsões de Madame Carlota, uma estrela brilhando, mas Macabéa não sabia que era esse o símbolo da Mercedes-Benz que iria lhe atropelar. Provavelmente, seria o grande momento, a hora da estrela. Então, esse ícone favorece vasta interpretação, tendo em vista sua relação como objeto imediato, que, posteriormente, se firma como objeto dinâmico, assumindo o caráter de legissigno-icônico-remático.

**Figura 40 – Símbolo da Mercedes Benz (01:33: 05)**



Fonte: Filme “A hora da estrela”, 1985

No cinematográfico, o dramático se torna visível, graças aos elementos que compõem a linguagem audiovisual. Nessa tessitura, vemos Macabéa enquadrada no ângulo *plongée*, o que insinua certa dose de menosprezo. O sangue escorrendo da boca da jovem nordestina (**Figura 41**) reafirma que, naquele momento, partia.

**Figura 41 – Sangue saindo da boca de Macabéa (01:33: 29)**



Fonte: Filme “A hora da estrela”, 1985

O sangue se esvaindo impõe caráter dramático à cena, ou seja, ele é o elemento metonímico de representação cênica. Macabéa agonizando e a morte sussurrando em seu ouvido revela o trágico da vida e simboliza a violência. Por ser ingênua, pura e sem maldade, a jovem termina caindo na própria armadilha. Sai da cartomante inebriada, vestida de noiva caminhando pela calçada. Ao atravessar o sinal vermelho, é atropelada pela Mercedes-Benz.

No cerne da linguagem do filme, encontramos metáfora e metonímia. Ambas são percebidas através da justaposição dos planos, ou seja, das partes para o todo. Para Plaza (2013), os planos são importantes na conversão cinematográfica dos objetos em signos. O cinema, em sua essência, é metonímico. Dentro do metonímico, encontramos a metáfora, deduzida a partir da relação percebida com aquilo que não é percebido. As representações de tais elementos são percebidas através de imagens enquadradas sob um ângulo em determinado espaço.

#### 4.2.2 A personagem fílmica

Quem não é um acaso na vida?  
Clarice Lispector, 1998a

A personagem no cinema, de certo modo, possui relações com a literatura e o teatro, embora ela possua função estética própria. Porém, isto não impede que o cinema mantenha

características semelhantes às da literatura e às do teatro. Ao conferir o perfil da personagem, encontramos em sua performance, o ficcional. A este respeito, tomamos como referência a discussão de Antonio Candido (2018) quanto à posição da personagem na novela, que conserva, obviamente, similaridade com a personagem do cinema, tendo em vista o desenvolvimento da estrutura narrativa. A diferença circunda pela função estética que cada uma possui em sua composição de representação.

No cinema, atores e atrizes encarnam personagens escritas no roteiro, ou seja, dão vida às figuras idealizadas em suas singularidades, diferentemente do teatro, onde as mesmas personagens podem encarnar diversas personagens (GOMES, 2018). No entanto, a bem da verdade, todos representam personagens ficcionais apanhadas a partir dos fatos do cotidiano.

A personagem de ficção cinematográfica, por mais fortes que sejam suas raízes na realidade ou em ficções preexistentes, só começa a viver quando encarna numa pessoa, num ator. Chegados a este ponto, está preste a revelar-se a profunda ambiguidade da personagem cinematográfica (GOMES, 2018, p.114).

Na película “A hora da estrela”, atores e atrizes encarnam personagens escritos no roteiro de Suzana Amaral e Alfredo Oroz sob o olhar da novela “A hora da estrela”, de Clarice Lispector. Para fazer o filme, Suzana Amaral escolheu o elenco mediante o perfil traçado para cada personagem. Assim, a princípio, o elenco leu o livro e depois, o roteiro. Depois do contato com ambos os textos, desenvolveu as respectivas personagens: Macabéa, Olímpico, Glória, Senhores Raimundo e Pereira, as três Marias e Dona Joana.

### **Macabéa e suas manias**

Macabéa desabrocha do texto literário para a tela não apenas em imagens, mas também na fala. É interpretada pela atriz Marcélia Cartaxo que passou alguns meses se preparando para viver a moça órfã, pura, ingênua, meiga, 19 anos, que não sabia ser gente. Era incompetente para a vida. A ela lhe faltavam bons modos. Sem higiene, não gostava de tomar banho. Seu cheiro era esquisito. Mijava na roupa. Enfim, uma moça desajeitada, que parecia um cabelo na sopa que não dava vontade de comer. Para Madame Carlota, a cartomante, ela era muito delicada para a brutalidade de um homem.

No trabalho, o chefe a comparava a um maracujá de gaveta. Ainda assim, Macabéa tinha motivo para sentir orgulho de si mesma: virgem, datilógrafa e amante de Coca-Cola. Diante disto, podemos dizer que ela nutria sentimentos. Não sabia defini-los. Não sabia expressá-los

porque tinha medo das palavras.

Assim, Macabéa vive num universo de insistência. Não sabia o significado de seu nome, mas sabia que lhe fora dado por promessa, caso “vingasse.” Realmente, ela “vingou”, mas a esqueceram de trazê-la para a vida. O fato de ser vista como um ser humano não significava que não se transformasse em bicho rasteiro.

Diante do projeto fílmico, Marcélia Cartaxo encarnou a personagem Macabéa e o olho da câmera de Suzana Amaral a pegou de relance e a enquadrrou, expondo a nordestina em sua luta diária de sobrevivência na cidade grande. Assim, Macabéa é apresentada para o grande público através de imagens em movimento. A sequência dos planos constitui a narrativa fílmica, ou seja, um todo orgânico que traz para a tela de cinema a história de Macabéa. Podemos inferir, então, que Macabéa é a metáfora do Brasil quando a comparamos com as demais pessoas que migraram de pequenas cidades do Nordeste para metrópoles em busca de emprego. Portanto, a performance da personagem se avoluma mediante fatos colhidos no dia a dia.

Retomando a discussão quanto ao processo de decomposição do filme, para Xavier (2005), cada sequência é constituída de cenas, diluídas em planos, conforme a unidade espaço-temporal. O plano condiz com uma posição da câmera em relação ao objeto filmado. Como consequência, Marcélia Cartaxo foi filmada conforme a decupagem roteirizada por Suzana Amaral. As ilustrações que seguem representam Macabéa com suas manias ou com os elementos característicos que compõem a personagem. Esses ícones favorecem ao espectador várias possibilidades de significações, materializados mediante a produção da semiose.

Para propiciar ao leitor da dissertação “Tradução intersemiótica: “A hora da estrela”, novela de Clarice Lispector e filme de Suzana Amaral” a chance de observar a vivência de Macabéa / atuação de Marcélia Cartaxo em diferentes cenas, expomos, de início, a **Figura 42**: ao comer cachorro-quente sobre a máquina de escrever, a moça, sem noção de higiene, suja as mãos de gordura e lambuza as folhas datilografadas. É interessante a cara de espanto da nordestina (**Figura 43**), quando toma conhecimento de que Glória já fizera cinco abortos.

**Figura 42- A falta de higiene de Macabéa**  
(00:07:08)



Fonte: Filme “A hora da estrela”, 1985

**Figura 43 – Cara de espanto de Macabéa**  
( 00:17: 43)



Fonte: Filme “A hora da estrela”, 1985

Dentre suas manias, Macabéa adorava colecionar anúncios de revista e os colava recortados das publicações na parede ao lado de sua cama (**Figura 44**). Na verdade, sonhava em ser artista de cinema. Na oportunidade de imaginar que, num dia qualquer, teria um quarto só para ela, sentia-se feliz e rodopiava ao som da valsa “Danúbio Azul. ”

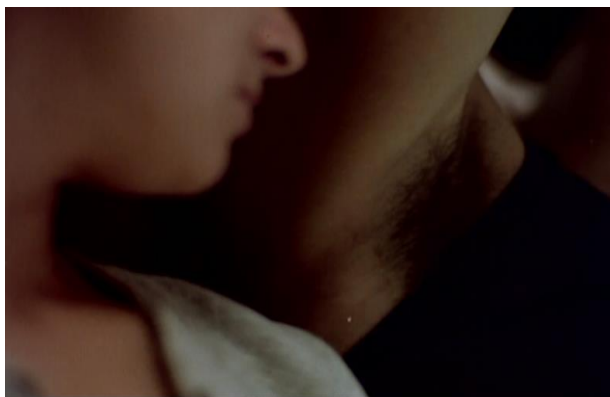
**Figura 44 – Macabéa coleciona anúncios de revistas (00:23: 45)**



Fonte: Filme “A hora da estrela”, 1985

Macabéa embriaga-se com o odor da axila de um homem (**Figura 45**), o que lhe desperta desejo sexual. Após esse contato, a moça durante a noite parece ter um sonho erótico. Vestida com camisola, dança ao som da valsa “Danúbio Azul” com lenço rodopiando, o que, talvez, revele o desejo de casamento com véu e grinalda (**Figura 46**).

**Figura 45 – Macabéa inebria-se com cheiro da axila do rapaz (00:26:14)**



Fonte: Filme “A hora da estrela”, 1985

**Figura 46– Macabéa dançando ao som da valsa Danúbio Azul (00:31: 19)**



Fonte: Filme “A hora da estrela”, 1985

Macabéa, em êxtase, explode de excessiva felicidade quando Madame Carlota revela seu futuro (**Figura 47**). Pressupõe-se que, naquele momento, a jovem acabara de se descobrir. Sorri, como em algum lugar, um cavalo relinchasse. Por isto, a cineasta Suzana usa a imagem do cavalo em montagem paralela de correlação. Como dito antes, percebemos, no filme, a presença de animais como para animalizar, em certa dose, as personagens. É a constatação de que os recursos cinematográficos presentes nas películas são fundamentais para a compreensão das personagens. Em se tratando de Macabéa, sua personagem representa, de certa forma, a parte de um todo, ou seja, uma metonímia / uma linguagem de valor expressivo. Reafirmamos, pois, o cinema como arte expressiva, consequentemente, como estratégia de comunicação e expressão.

**Figura 47 – Macabéa em êxtase (01:31: 46)**



Fonte: Filme “A hora da estrela”, 1985

## O irreverente Olímpico em diferentes cenas

O irreverente Olímpico de Jesus, encarnado por José Dumont, leva para tela a performance do nordestino, “cabra safado”, que veio da Paraíba para São Paulo com o desejo de realizar o sonho de ingressar na vida pública, mas teve que se contentar com o emprego de operário numa metalúrgica. Gosta de ensebar o cabelo preto até encharcá-lo. Na **Figura 48**, por exemplo, sentado numa cadeira para tirar uma fotografia, aparece sorrindo e mostrando um canino de ouro na boca, vestido de terno e gravata, revelando o desejo mesmo em ser um homem importante. Porém, na verdade, trata-se de um galanteador, uma pessoa sem escrúpulo ou mesmo um homem vivido, até porque já cometera assassinato. Depois de trocar Macabéa por Glória termina sozinho.

**Figura 48 – Olímpico sorrindo para mostrar o canino de ouro (00: 34:25)**



Fonte: Filme “A hora da estrela”, 1985

As fotografias mostram Olímpico enquadrado em primeiro plano, plano americano e plano aberto ou plano ambientação. Como visto, o enquadramento é fundamental para entender a personagem em sua atuação permitindo ao público perceber o mundo que está sendo criado cinematograficamente. Por conseguinte, estão na tela imagens semelhantes a um objeto ou a uma pessoa real, a que também podemos chamar de fotografias. A este respeito, Ismail Xavier (2005, p. 17) afirma:

[...] o critério de semelhança compreende o que, de acordo, com classificação de Peirce, define um tipo de significado: o ícone (em princípio, a imagem denota alguma coisa pelo fato de, ao ser percebida visualmente, apresentar algumas propriedades em comum com a coisa denotada).

A imagem fílmica também é uma fotografia, à medida que ambas exploram elementos em comum, como enquadramento e foco de luz e se realizam diante da relação entre câmera e objeto e/ou pessoa. Para tanto, é indispensável o trabalho artístico do fotógrafo. No filme em análise, a produção contou com o trabalho de Edgar Moura. Além da fotografia ser um ícone, um tipo de signo, ela também não deixa de ser índice, tendo em vista sua relação com o objeto (XAVIER, 2005). Esse ponto se iniciou com estudos semióticos em constatar a iconicidade e a indexicalidade na fotografia e no cinema, tendo em vista a possibilidade de leitura das duas artes.

Assim, as imagens da personagem Olímpico imprimem várias possibilidades de qualissignos, aos quais é possível imprimir interpretações. Em oposição, a fotografia de Olímpico em trajes de operário metalúrgico furtando o relógio de colega de trabalho esquecido no banheiro comprova sua malandragem (**Figura 49**). Ao sair do trabalho, assumia a identidade de um homem honesto. Para completar, quando surgia oportunidade, discursava em praça pública (**Figura 50**) de forma magnânima: “Quando for eleito, o deputado Olímpico de Jesus Moreira Chaves vai acabar com todos os problemas desta terra de João Pessoa até Cajazeiras e de Cajazeiras até Brasília. Tudo vai mudar com o Dr. Olímpico deputado [...] deputado geral do Brasil [...]” (A HORA da Estrela, 1985, não paginado). Seu desejo de ser eleito deputado vinha da convicção de que os deputados eram privilegiados: carro, banda de música, chofer, dinheiro e, ainda por cima, chamados de doutor.

**Figura 49 - Olímpico furtando o relógio deixado pelo colega ( 00: 41:03)**



Fonte: Filme “A hora da estrela” ,1985

**Figura 50 – Olímpico discursando em praça pública (00:49:15)**



Fonte: Filme “A hora da estrela”, 1985

O charmoso “boa pinta” sempre se mostrava entendedor das coisas, o que causava admiração da ingênua Macabéa. Mas a engana de toda forma. A **Figura 51** mostra o momento em que ele telefona para Glória com uma ficha comprada por Macabéa para ele lhe chamar. Sentado no banco, praticamente de costas para a jovem Macabéa – os dois conversam sobre o significado do nome deles – a moça confessa desconhecer o que há de seu nome. Em oposição, ele diz que seu nome aponta seu futuro: “Vou ser famoso. Meu nome vai sair no rádio, na TV Olímpico. Sou um dos últimos guerreiros da grande Nação Tabajara, **Figura 52**. Esse povo não existe mais. Você não...você não presta nem para dar cria” (A HORA da Estrela,1985, não paginado).

**Figura 51 – Olímpico ligando para Glória**  
(01:08: 29)



Fonte: Filme “A hora da estrela”, 1985

**Figura 52 - Olímpico: último guerreiro da grande nação Tabajara** (01: 14:28)



Fonte: Filme “A hora da estrela”, 1985

É nesse encontro, que ele termina com Macabéa e a compara a um a cabelo na sopa... Depois daí, investe no namoro com Glória, mas é surpreendido com a rejeição e “leva um fora.” Sentado sozinho num no banco, com um cachorro de pelúcia que comprara para Glória, cabisbaixo, sente a dor do desprezo (**Figura 53**). Podemos relacionar essa cena com o dito popular “o feitiço virou contra o feiticeiro.”

**Figura 53 – Olímpico sentado no banco (01:25: 11)**



Fonte: Filme “A hora da estrela”, 1985

### **A astuta Glória**

A personagem Glória (Tamara Taxman) representa uma mulher de 26 anos, bastante experiente com os homens. Carioca, descendente de portugueses e mulatos, extrovertida, de forma redonda e seios fartos, exibe os cabelos tingidos de loiro ovo. Veste roupas justas e gosta de namorar, enquanto não aparece o príncipe encantado. Estenógrafa e datilógrafa, trabalha na Firma Pereira Ramalho. Mora com o pai açougueiro. Por isso, é bem alimentada. Uma moça simpática, mas que não perde a oportunidade de flertar.

As fotografias de Glória mostram a personagem em cena sob o olhar da câmera em diferentes ocasiões, quando confirmamos, mais uma vez, o quanto o enquadramento depende do plano e do ângulo de filmagem. Nesses planos, a personagem se apresenta para o espectador com a finalidade de produção de semioses. Há nítida evolução da personagem no filme, reafirmando Gomes (2018, p. 117-118), para quem, a personagem registrada “[...] na película nos impõe até os ínfimos pormenores o gosto geral do tempo que foi filmada [...] não temos meios de saber se a personagem cinematográfica adquirirá permanência.”

Na **Figura 54**, Glória aparece ao telefone falando com uma possível paquera e solicitando dinheiro para abortar. Ameaça o homem até que este termina por combinar a entrega do dinheiro no total de 80 mil cruzeiros. A mulher mostra os cinco dedos da mão para revelar quantos abortos já fizera e os compara à extração de dente (**Figura 55**). Não acreditava em pecado. Perdera a virgindade aos 15 anos. Com sarcasmo, perguntou a Macabéa se ela fizera aborto alguma vez. A moça reagiu e afirmou ser virgem. É quando Glória crítica a colega e a

chama de desbotada, acrescentando ser preciso comer carne para criar peitinho e bundinha, assim como ela, que foi criada com carne.

**Figura 54 - Glória falando no telefone**  
( 00:17:45)



Fonte: Filme “A hora da estrela”, 1985

**Figura 55 - Glória falando de seus abortos**  
( 00:19:11)



Fonte: Filme “A hora da estrela”, 1985

Como de praxe, Glória mentia no trabalho para dar suas saidinhas. A moça pega a flor de hibisco e a coloca em seu decote (**Figura 56**), para que o paquera de voz parecida com Cauby Peixoto pudesse identificá-la no local de encontro. De posse de foto de Olímpico, a presa seria fácil. Assim, ela foi ao encontro de Olímpico no lugar de Macabéia, porque a moça teve que ficar até mais tarde no trabalho, **Figura 57**.

**Figura 56 – De saída para encontrar o namorado**  
( 00:28:56)



Fonte: Filme “A hora da estrela”, 1985

**Figura 57 – Glória de olho no namorado de Macabéia**  
( 01:06:29)



Fonte: Filme “A hora da estrela”, 1985

### **Patrão Pereira e subgerente Raimundo**

O Patrão Pereira e o subgerente Raimundo mantêm posturas comportamentais antagônicas. Enquanto o Patrão que não tem qualquer interesse em conhecer sua equipe e as

fortalezas ou fraquezas dos funcionários, Raimundo, que lida diretamente com eles, aparenta respeitá-los. A partir da **Figura 58** e **Figura 59**, é possível construir a semiose, tendo em vista a gama de qualissignos oferecidos pelas ilustrações. A imagem de Pereira (Denoy de Oliveira) permite inferir que se trata de um patrão exigente e injusto, uma vez que paga menos de que um salário à funcionária Macabéa. Por outro lado, o subgerente Raimundo (Umberto José Magnani), apesar de atencioso, anuncia a despedida da moça por sua visível falta de higiene e por sua inabilidade com a estenografia. Timidamente, Macabéa desculpa-se e ele volta atrás em sua decisão, mas pede que lave as mãos sujas de gordura.

**Figura 58 - Patrão insatisfeito com trabalho de Macabéa (00:06:02)**



Fonte: Filme “A hora da estrela”, 1985

**Figura 59 - A despedida pode ser adiada (00:08:06)**



Fonte: Filme “A hora da estrela”, 1985

De fato, são pessoas com atitudes bem diferentes. De um lado, o patrão sempre preocupado com a produção da empresa. Do outro lado, o subgerente, a quem compete supervisionar com atenção a performance da equipe, e, portanto, a quem cabe demitir, sempre que necessário. Para o Patrão, a “qualidade” de Macabéa reside no fato de ter sido a única a aceitar ganhar menos do que um salário mínimo, embora seu subgerente saiba que a moça não atende aos requisitos da firma. Assim, as personagens são traçadas conforme a necessidade de representar o meio ou o ambiente onde estão inseridos.

Essa construção de sentido é compreensível face aos recursos usados pelo diretor de fotografia, capaz de dar ao espectador a impressão de uma imagem icônica possível de atribuição de sentido. Por sua vez, a iconicidade se torna prazível dentro do processo de tradução intersemiótica.

## **Dona Joana e as três Marias**

Como descrito em momento anterior, as fotografias, em sua condição de ícones, possibilitam uma gama de qualissignos, os quais são primordiais para a construção da semiose. Para Plaza (2013, p. 84), “[...] o primeiro sentimento, as primeiras impressões que temos das coisas é a percepção global. Neste sentido, o sentimento é a forma mais imediata de conhecimento. ” Logo, as imagens são signos icônicos que propiciam a leitura de tempo e de espaço no decorrer do fenômeno de construção sónica.

Na **Figura 60**, Dona Joana proprietária da pensão, e interpretada pela atriz Sonia Guedes, abre a porta para receber hóspedes, uma vez que aluga quartos para moças que chegam para trabalhar na cidade. São muitas as jovens que sonham em migrar para as “cidades grandes” em busca de trabalho e de uma qualidade de vida digna e melhor. Na maioria, chegam do interior do Nordeste, tal como Macabéa e as três Marias: Da Penha, Das Dores e Aparecida (**Figura 61**), cada uma delas com histórias de vida diferentes. Quer dizer, as fotografias do filme “A hora da estrela”, de certa forma, atuam como sínteses da película, haja vista que nos possibilitam a compreensão em torno de sua iconicidade. Eis uma forma de percepção, embora de nível de qualissigno, mas com a carga de produzir argumento, ou seja, símbolo.

**Figura 60- Dona Joana abrindo a porta para sua hóspede (00:10:22)**



Fonte: Filme “A hora da estrela”, 1985

**Figura 61 – As hóspedes de Dona Joana (00:20:29)**



Fonte: Filme “A hora da estrela”, 1985

#### 4.2.3 Cenário fílmico

Eu não sou um intelectual, escrevo com o corpo. E o que escrevo é uma névoa úmida. As palavras são sons transfundidos de sombras que se entrecruzam desiguais, estalactites, renda, música transfigurada de órgão.

Clarice Lispector, 1998a

A câmera se encarregou de mostrar para o espectador alguns espaços da cidade grande, que serviu de *set* de gravação para contar a história da nordestina Macabéa. Embora o filme “A hora da estrela” tenha sido gravado em São Paulo, o percurso narrativo não faz menção ao espaço. Decerto, o cenário é parte importante da construção do filme, porquanto serve de pano de fundo para a encenação dos atores.

Para Bordwell e Thompson (2013), qualquer cineasta pode controlar o cenário, no momento em que pode definir o local de gravação e se as filmagens acontecerão em ambientes naturais ou artificiais, além de outros detalhes, de modo a imprimir seu estilo desde o cenário fílmico. No caso, a cineasta paulistana Suzana Amaral trouxe ao espectador um cenário fílmico com muitas cenas gravadas em ambientes naturais, com o objetivo de tornar o mais verossímil possível cada fato relatado, até porque, irreversivelmente, a história a ser contada precisa ter relação intrínseca com o cenário. Um dos filmes com a mesma intenção é “Vidas Secas”, de Nelson Pereira dos Santos, rodado em Mirador do Negrão e Palmeiras do Índios, sertão de Alagoas, para evidenciar a seca vivida pela família de Fabiano.

Fiel ao seu pensamento, Suzana Amaral utiliza tanto quanto possível o ambiente natural de São Paulo, como praças, o Parque da Independência, o zoológico, o espaço de uma metalúrgica, a pensão de Dona Joana, lanchonetes etc., aproximando o espectador dos fatos do cotidiano vividos pelas personagens e as pessoas em geral. De qualquer forma, o cenário é reduzido por um espaço delimitado pela câmera, ou seja, o enquadramento. Para Aumont *et al.* (2012), o que o espectador vê na tela é uma imagem fílmica de espaço, limitado pela extensão de um quadro, que, de certa forma, posiciona-se com o objetivo de obter uma representação realista da história. E foi assim que Suzana Amaral posicionou sua câmera em vários lugares da cidade grande para mostrar o cotidiano de Macabéa.

Seguem algumas fotografias que mostram alguns desses muitos lugares que serviram de *set* de gravação para o filme. Macabéa, no meio da cidade grande (**Figura 62**), sente-se totalmente perdida. A vida poder-lhe-ia ser reduzida assim como o quarto de pensão dividido com as três Marias, **Figura 63**. Às vezes, o destino parecia-lhe tão cruel (**Figura 64**), a ingenuidade a perseguia tanto, a ponto de pensar que um cego poderia estar lhe paquerando. Quando estava no metrô entre dois homens, a moça “tremia as carnes”, **Figuras 65**. Porém, na

Firma Pereira Ramalho, sente-se orgulhosa de ser datilógrafa. Em praça pública, admira o namorado quando ele discursa (rever a Figura 50). No passeio ao zoológico, admirava o hipopótamo, em sua inocência de jovem-mulher...

**Figura 62- Macabéa na cidade grande**  
(00:09:11)



Fonte: Filme “A hora da estrela”, 1985

**Figura 63- Pensão de Dona Joana**  
(00:10:01)



Fonte: Filme “A hora da estrela”, 1985

**Figura 64 - Na lanchonete, a decepção de Macabéa** (00:24: 44)



Fonte: Filme “A hora da estrela”, 1985

**Figura 65 – Macabéa no metrô**  
(00:26:18)



Fonte: Filme “A hora da estrela”, 1985

Por fim, reiteramos que a cineasta usou a duração do plano-sequência junto com a encenação de profundidade, com a intenção de uma produção próxima dos parâmetros de realidade, como dito. Para Stam (2013), tais elementos facilitariam a representação mimética mais extensiva, levando em conta as críticas de Bazin (2018). Nessa concepção, de fato, o cinema posiciona-se como a arte que imita a vida, mostrando o existente no interior da realidade.

## 5 TOMADA FINAL: SIM

E agora – agora só me resta acender um cigarro e ir para casa. Meu Deus, só agora me lembrei que a gente morre. Mas – mas eu também?!  
Não esquecer que por enquanto é tempo de morangos.  
Sim.

Clarice Lispector, 1998a

Os dados obtidos com a leitura das fontes referenciais, devidamente analisadas e discutidas, guardadas as limitações de generalização inerentes a estudos desta natureza, deixam-nos o sentimento infundo de magia que cerca o estudo sobre o processo de tradução intersemiótica do texto literário para o fílmico. Tomando como referência a produção de “A hora da estrela”, respectivamente o texto escrito de Clarice Lispector e a produção cinematográfica homônima de Suzana Amaral, em torno da teoria de Júlio Plaza à luz da semiótica de Charles Sanders Peirce.

A tradução intersemiótica comporta estudos semióticos, tendo como parâmetro diferentes linguagens, no caso, a transmutação da obra literária para o cinema. São duas artes, com as quais dialogamos visando evidenciar o valor estético e simbólico de cada uma delas quanto ao aspecto semiótico. Isso porque, segundo palavras *ipsis litteris* de Plaza (2013, p. 86), na verdade, o que “[...] diferencia as diversas artes entre si é precisamente seu grau de qualidade de aparência”, com a ressalva de que a aparência é validada mediante a qualidade de cada obra de arte.

A novela “A hora da estrela”, produção escrita de Clarice Lispector, nascida Chaya Pinkhasovna Lispector, escritora e jornalista ucraniana naturalizada brasileira, como antevisto, figura como narrativa não linear desenvolvida a partir de 13 títulos que se firmam em narrar a história da nordestina Macabéa, pega de relance pelo narrador Rodrigo S. M., personagem escolhida por Clarice Lispector para dar voz à sua escrita, talvez (mera elucubração), porque se fora uma mulher narradora o risco de soar piegas poderia ser maior, enquanto um narrador-escritor masculino poderia ser mais propício a falar da personagem Macabéa sem cair na caricaturização.

De início, ao escrever a dedicatória, Clarice faz alusão a si própria, o que pode ser indício de que a triste história da nordestina, de certa forma, mantinha algo em comum com sua vida. Essa compreensão pode ser evasiva, mas estamos falando de literatura, visto que esta se origina de um fato, o que nos permite tal inferência. A assinatura de Clarice Lispector no final da dedicatória remete à reflexão sobre a mulher moderna. Sua escrita é rebuscada, de natureza intimista, epifânica e digressiva. Trata-se, por conseguinte, de uma escrita filosófica, sociológica e arquetípica, que envolve o leitor para refletir quanto ao papel de Macabéa na tessitura social.

Clarice Lispector é dotada de estilo peculiar e rigoroso quanto ao aspecto de criação da escrita, aliada a outros escritores brasileiros da geração dos anos 40, como Guimarães Rosa e João Cabral de Melo Neto, que se dedicaram a escrever levando em consideração questões crítico-sociais, entrecruzando com a escrita de Graciliano Ramos e Euclides da Cunha, embora numa perspectiva de estilo bastante inovador. Deste modo, a personagem Macabéa é uma das representações críticas de uma época, em desconcertante verossimilhança com a realidade.

Reafirmamos ser Clarice Lispector uma das autoras brasileiras mais lidas, inclusive em outros países, o que pode ter sido determinante para a escolha da cineasta Suzana Amaral, quando escolheu a novela “A hora da estrela” e a transmutou para o cinema, incrementando, graças à força comunicacional do cinema, as chances de abrangência do universo imaginativo da autora e de suas personagens, ao mesmo tempo, simples e complexas.

Sob esta perspectiva, o olho da câmera se encarregou de trazer para a tela a história de uma nordestina, seguindo narrativa linear para expor ao espectador a performance da personagem Macabéa. Na linguagem audiovisual, observamos a atuação das personagens através de imagens e movimentos enquadrados sob a ótica de uma câmera. Para tal, Suzana Amaral utilizou a justaposição de planos, entre eles, o plano conjunto, plano médio, plano americano, primeiro plano, primeiríssimo plano ou *close-up* e plano detalhe, ou seja, o processo de montagem de partes para o todo, com a finalidade de produção de sentidos.

O cinema, por natureza, é metonímico, isto é, sua estrutura organiza-se das partes para o todo. As partes são os planos justapostos que formam o filme e no processo de montagem, tempo e espaço seguem, conforme as leis da contiguidade, como Plaza (2013) destaca. A personagem Macabéa, além de ser uma metáfora, também é uma metonímia, perceptível no processo de construção sógnica, a qual fazemos alusão com as várias Macabéas que existem nas cidades grandes.

Diante das duas obras, deduzimos que tanto o cinema quanto a obra literária possuem linguagem híbrida. No caso do cinema, a linguagem verbo-visual-sonora tem a representação da linguagem do roteiro escrito, da imagem e do som. A obra literária constitui linguagem verbo-visual. Além do texto escrito verbal, o leitor vivencia o contato visual, o que reforça o entendimento, já discutido, de que não existe linguagem pura, e, sim, cruzamentos.

O argumento do filme se avoluma em contar a história de Macabéa. Diferentemente da obra literária, Suzana Amaral deixou para trás o narrador Rodrigo S. M. e uma das quatro Marias da obra escrita. Na transcodificação, a cineasta deu vida às personagens colocando-as em ação sob o olho da câmera, contando com alguns improvisos, como a flor de hibisco e o discurso de Olímpico na praça pública do Parque da Independência. Além disso, Dona Joana, dona da pensão

onde moravam as três Marias, por exemplo, é uma personagem que entra na narrativa fílmica como acréscimo. Não consta do texto de partida.

Assim, o filme “A hora da estrela” é uma recriação de Suzana Amaral a partir de um olhar sobre a obra literária homônima de Clarice Lispector. Repetimos que são duas obras diferentes no tempo e no espaço, mas semelhantes quanto à temática elucidada. Então, a personagem Macabéa é vislumbrada pela representação icônica, indicial e simbólica. Levando em conta o fenômeno de tradução quanto à forma, o filme assume caráter paramórfico. Por apresentar elementos de equivalência quanto à produção de significados não deixa de ser isomórfico.

Diante dos aspectos semióticos, notamos que Suzana Amaral transmutou o filme sob a ótica da incomunicabilidade, colocando poucos diálogos na obra e mostrando as ações das personagens por meio de movimentos corporais expressivos. Assim, a personagem Macabéa desenvolve-se a partir de uma comunicação oca, sem muitas elocuições. Embora a jovem, vez por outra, tentasse interagir com o amado Olímpico, não há progresso elocutório. Há visível silêncio sob a forma de *secura*. As ações das personagens Macabéa e Olímpico podem ser comparadas a bichos que se farejam guiados por mero instinto animal.

O filme é composto por planos que constituem as imagens em movimentos, ou seja, fotografias, na semiótica chamados de ícones, porque representam alguma coisa. De forma análoga, também podem ser índices, porque figuram como signo indicial, que tem alguma qualidade com o objeto, e consistem em símbolo, porque podem ser associados a uma ideia convencionalizada. Na totalidade, o filme resulta de uma tradução constituída pelo legissigno-icônico-remático. Portanto, o filme é um signo constituído a partir da novela e que comporta interpretação própria.

Por fim, acreditamos que, do ponto de vista acadêmico e de avanço da área, trata-se de temática que alcança patamar significativo, uma vez que apresenta aos pares um novo olhar frente aos mecanismos de transposição de narrativa literária para o cinema. Tal investida permite o estudo de variáveis que viabilizem o processo de comunicação, com ênfase para a constituição da tradução intersemiótica presente tanto na narrativa literária quanto na narrativa fílmica, referendando as três matrizes de tradução intersemiótica de Júlio Plaza.

## REFERÊNCIAS

- A HORA da Estrela, 1986. Direção de Suzana Amaral e Alfredo Oroz. Direção de fotografia de Edgar Moura. Produção de Assunção Hernandes. Designer de produção Clovis Bueno. Brasil: Transvídeos, 1986. 96 min.
- AUMONT, J. *et al.* **A estética do filme**. 9. ed. Campinas: Papirus, 2012.
- AVELLAR, J. C. **O chão da palavra**. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.
- BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BAZIN, A. **O que é cinema?** São Paulo: Ubu, 2018.
- BORDWELL, D. **Sobre a história do estilo cinematográfico**. Campinas: Unicamp, 2013.
- BORDWELL, D.; THOMPSON, K. **A arte do cinema: uma introdução**. Campinas: Unicamp, 2013.
- BENJAMIN, W. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. *In*: BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política**. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987a.
- BENJAMIN, W. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. *In*: BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política**. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987b.
- CAMPOS, H. **Transcrição**. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- CANDIDO, A. **A personagem do romance**. *In*: CANDIDO *et al.* **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2018.
- CIXOUS, H. Extrema fidelidade. *In*: LISPECTOR, Clarice. **A hora da estrela**: edição com manuscritos e ensaios inéditos. Rio de Janeiro: Rocco, 2017
- COELHO NETTO, J. T. **Semiótica, informação e comunicação**. 5.ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- DELEUZE, G. **Cinema 1: a imagem – movimento**. São Paulo: Ed. 34, 2018a.
- DELEUZE, G. **Cinema 2: a imagem – tempo**. São Paulo: Ed. 34, 2018b.
- DINIZ, T. F. N. Tradução intersemiótica: do texto para a tela. **Cadernos de Tradução**, Florianópolis, v. 1, n. 3, p. 313-338, 1998.
- ECO, U. **Obra aberta: formas e indeterminação nas poéticas contemporâneas**. 10.ed. São Paulo: Perspectiva, 2015
- GOMES, P. E. S. **A personagem cinematográfica**. *In*: CANDIDO *et al.* **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2018.

GOTLIB, N. B. Quando o objeto cultural é a mulher. *In*: LISPECTOR, Clarice. **A hora da estrela**: edição com manuscritos e ensaios inéditos. Rio de Janeiro: Rocco, 2017

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

LISPECTOR, Clarice. **Todas as crônicas**. *In*: VASQUEZ, Pedro Karp (org.). Rio de Janeiro: Rocco, 2018.

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

MARTIN, M. **A linguagem cinematográfica**. Lisboa: Dinalivro, 2005.

METZ, C. **A significação do cinema**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.

MORIN, E. **O cinema ou o homem imaginário**: ensaio de antropologia sociológica. São Paulo: É Realizações, 2014.

MOSER, B. **Clarice, uma biografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

PEIRCE, C. S. **Semiótica**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1995.

PEIRCE, C. S. **Semiótica**. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 2000.

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

PLAZA, J. **Tradução intersemiótica**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

REZENDE, F. A. *et al.* Suzana Amaral: uma vida com o cinema. **Revista do NESEF Filosofia e Ensino**, Curitiba, 2º sem. 2018.

ROSENFELD, A. Literatura e personagem. *In*: CANDIDO, A. *et al.* **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2018.

SANTAELLA, L.; NÖTH, W. **Imagem**: cognição, semiótica, mídia. São Paulo: Iluminuras, 2012.

SANTAELLA, L. **Matrizes da linguagem e pensamento**: sonora, visual, verbal. 3.ed. São Paulo: Iluminuras, 2005.

SANTAELLA, L. **O que é semiótica**. São Paulo: Brasiliense, 1993.

STAM, R. **Introdução à teoria do cinema**. 5.ed. Campinas: Papirus, 2013.

SUASSUNA, A. **Iniciação à estética**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2011.

WOOD, J. **Como funciona a ficção**. São Paulo: SESI – SP, 2017.

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

