

LITERATURA E CINEMA: ADAPTAÇÃO, TRADUÇÃO, DIÁLOGO, CORRESPONDÊNCIA OU TRANSFORMAÇÃO?

Maria Eugênia CURADO¹

RESUMO

A discussão sobre a apropriação de textos literários para o cinema traz à baila não só o específico da linguagem cinematográfica, como também a fidelidade do filme com a obra literária. Diante disso, o propósito do presente ensaio é fazer algumas considerações sobre o imbricamento do texto literário com o cinematográfico, tendo em vista alguns aspectos da tradução intersemiótica do filme *A hora da estrela*, de Suzana Amaral, baseado em obra homônima de Clarice Lispector.

PALAVRAS-CHAVE: Cinematográfico. Literário. Intersemiótico.

Quando o assunto em pauta envolve a relação da literatura com o cinema, estabelecem-se, de antemão, questões polêmicas e discussões bizantinas. A maior parte dos teóricos lamenta que o cinema, no afã de narrar uma história, apele à literatura, por acreditarem que a película perde aquilo que chamam de “específico fílmico”. Entretanto, como “o que interessa ao homem é seu próprio drama que, de certa maneira, já se encontra pronto na literatura, o cinema volta-se para essa arte em busca de fundamento às histórias que ele quer contar” (CAMPOS, 2003, p. 43). Ou, então, apropria-se da literatura, porque ela “é um sistema ou subsistema integrante do sistema cultural mais amplo, que permite estabelecer relações com outras artes ou mídias” (CAMARGO, 2003, p. 9).

Para Johnson (2003), as relações entre o cinema e a literatura são complexas e se caracterizam, sobretudo, pela intertextualidade e, citando Avellar, diz que “o que leva o cinema à literatura é uma quase certeza de que é impossível apanhar aquilo que está no livro e colocá-lo, de forma literária, no filme” (AVELLAR *apud* JOHNSON, 2003, p. 41). Segundo Johnson, (2003, p. 42) a “insistência à fidelidade é um falso problema, porque ignora a dinâmica do campo de produção em que os meios estão inseridos”.

A literatura e o cinema constituem dois campos de produção sónica distintos cuja relação pode se tornar possível em razão da visualidade presente em determinados

¹ Doutora em Comunicação e Semiótica na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC-SP. Mestre em Letras e Linguística pela Universidade Federal de Goiás. Professora Adjunta do Departamento de Letras da Universidade Estadual de Goiás e de Língua Portuguesa da FECHA.

textos literários, permitindo sua transformação em películas. Isso implica afirmar que a literatura serve de motivo à criação de outros signos e coloca em jogo, não só a linguagem dos meios, mas também os valores subjetivos, culturais, políticos do produtor da película. Além disso, a linguagem de cada meio deve ser respeitada e “apreciada de acordo com os valores do campo no qual se insere e não em relação aos valores do outro campo” (JOHNSON, 2003, p. 42). Por isso, ao se verificar as relações existentes entre o texto literário e o cinematográfico, merecem respeito às características peculiares de cada um deles, uma vez que, ao escrever um romance, o autor não o faz pensando em termos de roteiros cinematográficos; seu objetivo é, evidentemente, literário. Sendo assim, a possibilidade de transformação de uma novela ou romance para o cinema é uma forma de interação entre mídias, a qual dá espaço a interpretações, apropriações, redefinições de sentido. O filme passa a ser, então, apenas uma experiência formal da mudança de uma linguagem para a outra, porque o escritor e o cineasta têm sensibilidades e propósitos diferentes. Por isso, “a adaptação deve dialogar não só com o texto original, mas também com seu contexto, [inclusive] atualizando o livro, mesmo quando o objetivo é a identificação com os valores neles expressos” (XAVIER, 2003, p. 62).

Aguiar (2003, p.119) observa que grande parte das produções cinematográficas do século XX “seguiu ou perseguiu enredos e personagens consolidados primeiro na literatura”. O estudioso acredita que isso ocorra em razão do prestígio de determinados autores e obras. Assim, estaria, em tese, assegurado o sucesso das películas provenientes de textos já consagrados. No Brasil, dentre os inúmeros filmes pautados em obras literárias, destacam-se: *Macunaíma* (1969), de Joaquim Pedro de Andrade, baseou-se no texto homônimo de Mário de Andrade, inspirado no modernismo da Semana de 22, no qual se “busca a criar uma matriz decisiva de articulação entre nacionalismo cultural e experimentação estética” (Xavier, 2001, p. 23); *A hora de estrela* (1985), de Suzana Amaral, pautou-se na obra homônima de Clarice Lispector; *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (2001), de André Klotzel, baseou-se em Machado de Assis; *Lavoura arcaica* (2001), de Luiz Fernando Carvalho, baseou-se em obra de Raduan Nassar; *Cidade de Deus* (2002), de Fernando Meirelles, pautou-se no romance de Paulo Lins.

Ainda que pautados nas obras literárias, os diretores imprimem, na película, suas crenças, seus objetivos e sua estilística. Assim, eles buscam ou aproximar, ou traduzir, ou equivaler, ou dialogar, ou corresponder, ou adaptar o texto literário ao

cinematográfico, observando as possibilidades de imbricamento de um meio com o outro, tendo em vista aquilo que desejam expressar.

A riqueza visual impressionante das palavras de *Lavoura arcaica* foi o fator que levou Luiz Fernando de Carvalho à filmagem da obra de Raduan Nassar. As palavras “Ihe propiciavam um resgate, respondiam à sua necessidade de elevar a palavra a novas possibilidades, alcançando novos significados, novas imagens”. Com base nessa constatação, o cineasta se dispôs a “tentar criar um diálogo entre as imagens das palavras com as imagens do filme. Palavras enquanto imagens”. Durante o processo de transformação do livro em filme, Carvalho se recusou a uma adaptação do texto. Inicialmente leu o texto e, “como se estivesse em diálogo com aquilo”, visualizou o filme pronto (Carvalho, 2002, p. 34-36).

Suzana Amaral, por sua vez, afirma, em entrevista, que faz seus filmes da maneira como eles vêm de “dentro dela”. Ciente de que “são poucos filmes que resultam de uma idéia original”, a cineasta confessa: “Prefiro basear-me em obras já prontas e, depois dar a minha versão, criando uma nova obra a partir da original” (Caetano, 2004: 2). Suzana Amaral tem, no texto literário, o motivo, a causa, o estímulo para a criação de uma nova obra, pois o livro serve como “pano de fundo” para o projeto cinematográfico a que se propõe, embasado, obviamente, da linguagem e dos objetivos próprios do cinema. Diante disso, ela se irmana ao pensamento de André Bazin (1999), para quem o cinema não peca por buscar referências na literatura, haja vista “suas convergências estéticas”. Defende também que os textos literários não devem ser tratados como “sinopses bem desenvolvidas”, porque “seguir o livro página por página é algo diferente e outros valores estão em jogo e que o objetivo do cineasta não deve ser o de transcrever para a tela uma obra cuja transcendência ele reconhece *a priori*” (BAZIN, 1999, p. 82-83). Vários estudiosos insistem na especificidade das linguagens, na arte pura. Bazin (1999, p. 88), entretanto, salienta que tal conceito “se refere a uma realidade estética tão difícil de definir quanto de contestar”, porque, quando uma linguagem tem outras como referência, “há cruzamentos fecundos, há sedutores híbridos mas estéreis, há acasalamentos monstruosos” (1999, p. 88). Diante disso, Bazin acredita que as afinidades com o cinema e a literatura acontecem em virtude da convergência estética existente entre esses meios de expressão. Para o crítico, por mais absurdas que sejam as adaptações, “elas não podem causar danos ao original junto à minoria que o conhece e os ignorantes, ou se contentarão com o filme ou terão

vontade de conhecer o modelo, e isso é um ganho para a literatura” (BAZIN, 1999, p. 93).

Diante da transformação do texto literário para o cinematográfico, Bazin aponta que tanto a literatura quanto o cinema têm diferenças de “estruturas estéticas” e tais diferenças “tornam mais delicadas a procura e equivalências do cinema com o texto literário, [requerendo] mais invenção e imaginação por parte do cineasta” (BAZIN, 1999, p. 95). O teórico observa que “há cineastas que se esforçam por uma equivalência integral do texto literário e tentam não se inspirar no livro, mas adaptá-lo ou traduzi-lo para a tela” (BAZIN, 1999, p. 93). Como é o caso de Fernando Meirelles ao redimensionar o texto de Paulo Lins.

O texto literário possui relação com o leitor de forma isolada e tem como matéria-prima a linguagem e não a imagem, ao contrário do filme que é feito para projeções em salas escuras, onde atinge um público determinado, porque o cinema “não pode existir sem o mínimo de audiência imediata” (BAZIN, 1999, p. 100).

Convém salientar, contudo, que “a diferença dos dois meios não se reduz entre a linguagem escrita e visual” (Johnson, 2003:42), mas àquilo que é próprio de cada um deles. Assim, se o cinema, com todo aparato que dispõe, tem “dificuldade em fazer determinadas coisas que a literatura faz” (Johnson, 2003:42), o inverso também é verdadeiro.

Diante disso, Xavier (2003) afirma que a discussão sobre a transformação do texto literário para o cinematográfico tem várias dimensões, sendo uma delas a “fidelidade” ao texto de origem. Isso, entretanto, para o estudioso, é infundado, uma vez que “o livro e o filme nele baseado são como dois extremos de um processo que comporta alterações em função da encenação da palavra escrita e do silêncio da leitura” (XAVIER, 2003, p. 62). Assim, as adaptações, os diálogos, as traduções colocam em discussão problemas ainda insolucionáveis entre as expressões artísticas, visto que “os limites entre cultura de massa e erudita, o original e a cópia são sempre redefinidos [porque] as adaptações estabelecem uma zona de conflito entre formas culturais diferentes voltadas para públicos diferentes e heterogêneos” (GUIMARÃES, 2003, p.111).

Assim, como afirma Mitry (2002), se o cinema e a literatura procuram criar mundos humanos, “temos de sentir o cerne de cada criação [...] porque “a literatura nos faz sentir o mundo de modo abstrato, por meio de palavras e figuras do discurso”, ao passo que o cinema “é um processo de percepção bruta”. Daí a impossibilidade de uma

verdadeira adaptação (MITRY, 2002, p. 167). Para Mitry, o cinema é contrário à literatura: enquanto esta se organiza no mundo, aquele é o mundo que se organiza em uma narrativa. Indiferentemente ao nome que se dê ao transpor o texto literário para o cinematográfico, é fato que as películas partem da palavra para se redimensionarem em imagens.

Para Santaella (2002), um filme que nasce de um romance é um signo desse romance, que é, por sua vez, o objeto do signo, cujo Interpretante será o efeito que o signo produzirá nos espectadores ou intérpretes desse signo. Tendo em vista as convergências estéticas que tornam possíveis as transformações do signo literário no cinematográfico, neste estudo optou-se por uma análise comparativa de *A hora da estrela* (1978), de Clarice Lispector, com a obra homônima de Suzana Amaral (1985). Esta análise será focada na transformação da obra literária, por meio da apropriação de imagens figurativas, de ações e diálogos presentes na obra de Lispector, e na atualização à linguagem cinematográfica, por meio das decupagens propostas por Amaral. Convém ressaltar que, porque, em princípio, o texto literário estabelece um processo sígnico. A partir do signo criado por Lispector, Amaral (re)produz um novo signo provocador de Interpretantes e efeitos interpretativos. Sendo assim, ao propor redimensionar o texto lispectoriano para o cinema, a diretora, por meio de um processo sígnico, não só produziu um novo signo – o filme - como também um novo Objeto, que nos remete, para efeito de exame, ao livro da escritora.

André Bazin (1991, p. 88), defensor da adaptação, afirma que em se tratando do hibridismo das artes , “ há cruzamentos fecundos que adicionam as qualidades dos genitores” . Defende também que a impureza do cinema centra-se no fato de que a juventude dele o faz beber na fonte de “artes maduras”, como a literatura, o teatro, a música, a pintura. Nesse sentido, Francastel (1983, p. 175) diz que “ o cinema , sendo a mais recente das artes , deve aproveitar a contribuição da experiência das outras artes”.

Assim, ele aponta perspectivas não só para a apropriação do texto literário pelo cinema como também sugere que ele busque recursos em outras linguagens . Entretanto, a visualidade presente no signo literário talvez seja o primeiro impulso, estímulo, motivação à sua transformação em filme. Ou mesmo a presença da linguagem cinematográfica em determinadas obras literárias.

Na leitura de *A hora da estrela* (1978), por exemplo, fica clara a existência, na narrativa, da linguagem cinematográfica. O fluxo de consciência presente no texto de Lispector revela características do cinema, ao ressaltar, por exemplo, a fragmentação,

ou seja, uma estrutura textual próxima dos *takes* cinematográficos. Há, ainda, a presença do narrador Rodrigo S. M. que, tal qual uma câmera, capta os fatos, ora objetivos -- “Olhou-se maquinalmente no espelho que encimava a pia imunda e rachada, cheia de cabelos, o que tanto combinava com sua vida” (AHE: 32) ora à distância como um grande plano: “Rua do Acre para morar, rua do Lavradio para trabalhar, cais do porto para ir espiar no domingo, um ou outro prolongado apito de navio cargueiro” (AHE: 39) ou “A nordestina se perdia na multidão” (AHE: 50); ora bem de perto tal qual um *close*: “No espelho, distraidamente, examinou de perto as manchas do rosto”; ora como um plano americano: “O rapaz e ela se olharam por entre a chuva e se reconheceram como dois nordestinos, bichos da mesma espécie que se farejavam” (AHE:53); ora como uma câmera subjetiva: “Pareceu-lhe que o espelho baço e escurecido não refletia imagem alguma [...] Passou a ilusão e enxergou a cara toda deformada [...] olhou-se levemente e pensou: tão jovem e já com ferrugem” (AHE: 32). Desse modo, o narrador, por meio de descrições objetivas e subjetivas dos personagens, aponta, direciona, indica o olhar da cineasta na construção dos personagens. Em princípio, ele faz referências sobre a necessidade de entender a história de maneira universal: “[...] é claro que a história é verdadeira embora inventada – que cada um a reconheça em si mesmo porque todos nós somos um” (AHE: 16). Ou seja, embora a história se pautar na relação metalingüística do narrador com o processo de construção do personagem, sua preocupação não é pontual. Procura-se, na verdade, mostrar que o personagem é, de fato, um pouco de cada um de nós, uma preocupação bastante presente na película de Amaral.

De maneira fragmentada, o narrador Rodrigo M.S. não só descreve de forma objetiva e subjetiva os espaços e os personagens, como também se compara à nordestina. Diante disso, aponta elementos figurativos dos personagens e do espaço, facilitando, de certa forma, o diálogo com a produção cinematográfica. Alguns fatores, por exemplo, propiciam a criação da protagonista: “É que numa rua do Rio de Janeiro *peguei no ar* de relance o *sentimento de perdição no rosto* de uma *moça nordestina*” (AHE: 16. Grifo nosso). Como se vê, o narrador direciona uma das formas que a personagem deve ter: no rosto, o “sentimento de perdição”. Em seguida, delimita não só a quantidade de personagens como também o clima que envolve a história: “A história vai ter uns sete personagens e eu sou um dos mais importantes deles, é claro. Eu, Rodrigo S.M.” O teor da continuação da fala do narrador parece servir como proposta de Amaral no processo de produção da película: “Relato antigo, este, pois não quero ser modernoso e inventar modismos à guisa de originalidade. Assim é que experimentarei

contra os meus hábitos uma história com começo, meio e ‘*gran finale*’ seguido de silêncio e da chuva caindo” (AHE: 17). Talvez tendo Rodrigo S.M. como o olhar da câmera, Suzana Amaral aproxima-se e dialoga com o texto literário. Essa possibilidade é aventada porque a cineasta se deixa levar parcialmente pela orientação do narrador da história que prossegue: “Bem, é verdade que também eu não tenho piedade do meu personagem principal, a nordestina: é um relato que desejo frio” (AHE: 17). E, gradualmente, vai-se construindo a personagem, apontando-lhe as características, e dando pistas, tão bem captadas por Amaral: “a jovem ela tem dezenove anos [...] limite-me a contar as fracas aventuras de uma cidade toda feita contra ela. Ela que deveria ter ficado no sertão de Alagoas com vestido de chita e sem nenhuma datilografia, já que escrevia tão mal” (AHE: 20).

Com base nas descrições de Rodrigo M.S., a cineasta transforma suas palavras em imagens: “Por ser ignorante era obrigada na datilografia a copiar lentamente letra por letra – a tia é que lhe dera um curso tão ralo de como bater à máquina. E a moça ganhara uma dignidade: era enfim datilógrafa” (AHE: 20). Verifica-se a transformação das palavras de Rodrigo M.S. em imagens na seqüência em que a personagem aparece, em um escritório, abarrotado de papéis, batendo, vagorosamente, à máquina. Como se vê, há, na película de Suzana Amaral, a busca não só de adaptação do texto lispectoriano para o cinema como também a preocupação em dialogar com ele, tendo o narrador como condutor do construto cinematográfico. Assim, Amaral tem, no signo literário, o Objeto imediato, que não só lhe direciona a construção de um novo signo -- o filme --, como também provoca a busca da verossimilhança na realidade das metrópoles brasileiras, sobretudo, na de São Paulo, onde a película é filmada.

O narrador prossegue descrevendo a personagem e, por meio da visualidade, propicia a transformação da palavra em imagem: “A pessoa de quem vou falar é tão tola que às vezes sorri para os outros na rua” (AHE: 20) E, sugerindo nova pista à Amaral, diz: “Juro que este livro é feito sem palavras. É uma fotografia muda” (AHE:21). Isso, de certa forma, isenta a cineasta de colocar o narrador *over* na película. E, dando novas pistas, diz: “[...] essa narrativa mexerá com uma coisa delicada: a criação de uma pessoa inteira. Cuidai dela porque meu poder é só mostrá-la para que vós a reconheçais na rua, andando, leve por causa da esvoaçada magreza” (AHE: 24). Rodrigo S.M. antecipa o desenvolvimento da história: “A ação desta história terá como resultado minha transfiguração em outrem e minha materialização em objeto” (AHE: 26). Isso mostra que o narrador, ao mesmo tempo em que constrói a nordestina, também se mistura a ela,

objeto de sua criação: “Pareço conhecer nos menores detalhes essa nordestina, pois se vivo com ela. E como muito adivinhei a seu respeito, ela me grudou na pele qual melado pegajoso ou lama negra” (AHE: 27). Assim, por meio de descrições, o narrador mostra como deve ser a personagem. Entretanto, mesmo tendo como base o texto descritivo, a transformação das palavras em imagens exige astúcia do cineasta, porque, no livro, “a nordestina deixa de ser fenômeno exclusivamente brasileiro e ganha estatura ontológica, revelando o ser em crua perplexidade dentro de um mundo hostil e incompreensível” (LOPES, 2005, p. 2). Desse modo, *A hora da estrela* (1986) “é construído como um mundo diegético onde cada personagem é, diante de Macabéa, um julgamento [porque] ela é o negativo de todos, espécie de tábua projetiva de cada personagem do filme” (AB’SÁBER, 2003, p. 169).

Diante disso, transpostos para o cinema, tanto os personagens quanto os espaços descritos não precisariam, em tese, de grande esforço para ser adaptados. É nesse sentido, que a tradução intersemiótica da obra literária para a cinematográfica adequa-se à idéia de Benjamin (s.d., p. 193) de que a “traduzibilidade é, em essência, inerente a certas obras” e, presente no texto de Clarice Lispector, foi captada por Amaral. Mas, além da percepção da traduzibilidade do texto lispectoriano, o mérito da cineasta talvez esteja no fato de sua apreensão não só das imagens do texto, mas também o espírito dele, pois ela capta, além das figuras, suas sutilezas paradoxais e seu lirismo. Sendo assim, há, de antemão, várias possibilidades de transformações de um meio ao outro, sendo um deles a tradução intersemiótica, porque os filmes são novos signos baseados em outros signos e, conseqüentemente, produtores de novos Interpretantes que, por sua vez, produzem outros signos em um processo infinito que Peirce chama de semiose.

Assim, o filme *A hora de estrela* (1986) é a produção de um novo signo baseado na obra homônima de Clarice Lispector. O texto atualizado à linguagem cinematográfica promove novos interpretantes, via espectadores ou intérpretes.

Na película, os dados perceptíveis imediatos estão em seu tom azulado, na aproximação com as figuras descritas por Lispector ao longo do seu texto, na captação dos elementos subjetivos e sinestésicos que perpassam a narrativa, além do recorte e da “reorganização” da novela para o cinema. Isso, para Metz (1980), é a combinação de registros significantes distintos, norteados por significados subjacentes. Assim como outros estudiosos, Metz defende, ainda, que, na leitura de um livro, o processo de transformação das palavras em imagens cabe ao leitor, pois o texto escrito possibilita a

construção de figuras dentro de um processo seletivo individual. No cinema, entretanto, tal função cabe à equipe que, sob a coordenação do diretor, faz a passagem do texto escrito para o cinematográfico, respeitadas as singularidades de cada meio.

O livro *A hora da estrela* (1978) é a história narrada em primeira pessoa por Rodrigo S.M., enfocando as angústias pelas quais ele passa durante o processo de construção da narrativa. Entretanto, observa-se que o texto possui três planos narrativos. O primeiro centra-se no monólogo em que o narrador conduz tanto a ação quanto a reflexão da e sobre a linguagem, tendo como referencial a figura emblemática da nordestina Macabéa. No seguinte, entrelaçadas às suas digressões, o narrador descreve os personagens e suas ações. E, no terceiro momento, Rodrigo S.M. dá a palavra aos personagens. Contudo, no final do texto, retoma as rédeas da narrativa e determina o destino da protagonista.

O filme *A hora da estrela* (1986) é a história de Macabéa, uma nordestina semi-analfabeta e sonhadora que se muda para o Rio de Janeiro, em busca de vida melhor. Lá, emprega-se como datilógrafa e conhece Olímpico, também nordestino, misto de trabalhador braçal e praticante de pequenos furtos, por quem nutre uma paixão não correspondida. Sonha em ser estrela de cinema e conecta-se ao mundo por meio da Rádio Relógio.

No tocante à voz *over*, no cinema, a discussão já foi polêmica, porque, para alguns estudiosos, a presença do narrador, seja ela oral ou escrita, vai ao encontro da palavra, ou seja, do “fantasma” da literatura. Entretanto, vários cineastas tentam traduzir a forma como o escritor procedeu ao inventar seu romance e buscam as equivalências as mais próximas. *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1985), de Júlio Bressane, por exemplo, é um filme experimental em que o diálogo com o texto de Machado de Assis se dá por meio da tentativa de fazer com que o esqueleto diga alguma coisa. O filme *Cidade de Deus* (2002), de Fernando Meirelles, possui um narrador interno, em primeira pessoa, que deixa explícito o motivo da “história” e, do começo ao fim, a película é pontuada pela voz de Busca-pé. Contudo, mesmo com a busca da aproximação pretendida, a homogeneidade da literatura é maior que a do cinema, porque nela tudo vem, por meio do texto, do código lingüístico, estabelecendo uma relação direta com o leitor; no filme, há a combinação de vários recursos para criar efeitos dramáticos. Se o cineasta deve ou não manter as intervenções do narrador, isso vai depender de seus objetivos, porque o “filme é uma obra autônoma, independente da leitura do livro” (XAVIER, 2005).

Sendo assim, fundamentada no texto literário, Suzana Amaral redimensiona a obra de Clarice Lispector para o cinema, desconsiderando a voz do narrador, que, entretanto, é traduzida pelo olhar da câmera. Além disso, houve, evidentemente, a seleção de interpretantes e os enxugamentos que atenderam ao escopo do filme, com base, obviamente, na estilística da direção. E, embora pautado na obra de Lispector, o roteiro despreza a metalinguagem, linha condutora do texto literário, salienta, a partir do olhar de Rodrigo S.M. o paradoxo, a ironia, o (tragi)cômico e mostra que a pequenez pode encerrar, em si, a grandiosidade.

No tocante às descrições objetivas de Lispector, é claramente perceptível que Suzana Amaral busca fundamentos na “realidade epidérmica” para a edificação dos personagens que deixam de ser processo de construção literária e passam à condição de seres comumente encontrados nas grandes metrópoles.

Segundo Plaza (2001), “a leitura para a tradução não visa captar no original um interpretante que gere consenso, mas ao contrário, visa penetrar no que há de mais essencial no signo”. Entretanto, salienta que “a leitura para a interpretação é a interpenetração nas qualidades materiais do signo que delimitam os caracteres de seu Objeto Imediato” (Plaza, 2001:36). E, citando Haroldo de Campos, ressalta que “o que a mente deve flagrar é o ícone-diagrama que possibilitará a tradução como processo de dupla semiose: uma leitura decodificadora e outra de inserção recodificadora” (CAMPOS *apud* PLAZA, 2001, p. 36).

O que se observa, portanto, em Amaral, é que a cineasta, por meio de recolhidas sígnicas, captou e capturou a visibilidade do texto lispectoriano, tendo em vista primeiro as descrições objetivas, tanto dos personagens quanto do espaço, sem desprezar, entretanto, as subjetivas, porque “a criação lida, sobretudo com singularidades [e] não é de sua natureza o estabelecimento de entidades abstratas, mas de entidades concretas que estabelecem o princípio da significação” (PLAZA, 2001, p. 40). Alguns exemplos podem ser vistos no Quadro 1:

Quadro 1. Descrição objetiva e subjetiva dos personagens

MACABÉA	OLÍMPICO	GLÒRIA	ESPAÇOS
Tem 19 anos, vestido de chita, terceiro ano primário, datilógrafa. Ela tinha um suor que cheirava	Operário de uma metalúrgica. Esculpia figuras de santos. Vinha do sertão da Paraíba.	Glória era contente consigo. Tinha o sestro molengole de mulata, uma pintinha marcada junto da	Sertão das Alagoas, Maceió, Rio de janeiro. Vaga de quarto com mais quatro moças. O

mal. Nascera raquítica. Usava saia e blusa. Tinha sonhos esquizóides.	Besuntava o cabelo com vaselina. Ser meio abstrato.	boca, oxigenava o buço, tinha o traseiro alegre e fumava cigarro mentolado.	quarto ficava num velho sobrado colonial entre prostitutas, depósitos de carvão e cimento em pó.
Dormia de boca aberta, nariz entupido. Combinação de brim com manchas de sangue pálido. Sensual.	Tom cantado, palavreado seboso. Cabra safado. Assassino e ladrão. Tinha um canivete e um dente de ouro.	Possuía no sangue bom vinho português. Amaneirada no bamboleio; sangue africano.	Rua do Acre para morar, Rua do Lavradio para trabalhar; cais do porto para espiar.
Olhos interrogativos. Vivia numa espécie de atordoado nimbo, entre céu e inferno.	Olímpico de Jesus Moreira Chaves tinha dentro de si a semente do mal.	Branca com força de mulatice. Carioca. Material de primeira qualidade. Gorda. Tinha pai, mãe e comida quente e na hora certa.	Zona Sul para olhar vitrines de jóias e roupas acetinadas. Praça Mauá para pegar ônibus
Falava de coisas pequenas. Sonhava em ser artista de cinema.	Ele falava de coisas grandes. Sonhava em ser deputado.		Escritório sombrio; banco de praça pública.
Dava-se melhor com o irreal cotidiano, vivia em câmara lenta. Ombros curvos de cerzideira.	Interessava-se por negócios públicos e gostava de ouvir e fazer discursos.	Filha de açougueiro, estenógrafa e não se atrapalhava com as palavras.	Jardim Zoológico; a casa suburbana de Glória, a casa da cartomante.

Assim, na película de Suzana Amaral, a tradução ou transformação das palavras em imagens se define, primeiro, pela seleção das qualidades materiais do signo literário, ou seja, pelas descrições objetivas do texto, pois a cineasta “coloca o cristal de seleções em movimento, para voltar a fixá-lo num sistema de escolhas outro e, no entanto, análogo” (PLAZA, 2001, p. 40). Afinal, “traduzir é repensar a configuração de escolhas do original, transmutando-as em uma outra configuração seletiva e sintética” (PLAZA, 2001, p. 40). Diante disso, tem-se em *Macabéa*, por exemplo, uma moça raquítica, de 19 anos, semi-analfabeta, datilógrafa, de vestido de chita, que dorme de combinação e mora, com mais quatro moças, em um quarto de um sobrado velho; Olímpico é operário de uma metalúrgica, usa vaselina no cabelo, faz pequenas esculturas, veio do sertão da Paraíba, pratica pequenos furtos, tem um canivete e um dente de ouro; Glória é carioca, estenógrafa, mulher de formas exuberantes, loira de farmácia, fuma cigarro mentolado. Os espaços, embora localizados no Rio de Janeiro, podem pertencer a qualquer metrópole. No filme, tais espaços estão bem delimitados: o quarto da pensão, o escritório abarrotado de caixas, a praça pública, a rua com vitrines reluzentes.

Interessante observar que Amaral, no filme, atualiza os elementos espaciais, acrescentando uma estação do metrô e uma praça pública que faz as vezes de um teatro de arena. Com esses acréscimos, ela consegue situar a nordestina em qualquer cidade grande do mundo. Todavia, na película, a tradução intersemiótica vai além da captação do ícone-diagramático, porque, “a tradução é um movimento hermenêutico em que o tradutor escolhe e é escolhido [e] embora, tudo pareça traduzível, não é tudo que se

pode traduzir [e] se traduz aquilo que interessa dentro do projeto criativo”. Isso resulta na relação de que “uma coisa está com a outra conforme os princípios de ressonância e afinidade eletiva” (PLAZA, 2001, p. 34). Assim, Amaral não só reafirma as figuras do texto de Lispector como também acrescenta e (re)interpreta outros elementos textuais realçadores do paradoxo, do lirismo e, arriscar-se-ia dizer, do humor negro, porque “a operação de passagem da linguagem de um meio para o outro implica em consciência tradutora capaz de perscrutar não só os meandros da natureza do novo suporte, mas passar de mera reprodução à produção” (PLAZA, 2001, p.109). No Quadro 2, vêem-se alguns exemplos que extrapolam a simples transferência, à elaboração, geração, criação, produção de uma nova obra na película em análise.

Quadro 2. Possíveis elementos geradores de imagens subjetivas

Relações do narrador com a personagem	Forma da narrativa	Espelhos
A jovem e eu vivemos exclusivamente no presente. Eu não inventei essa moça. Ela forçou dentro de mim sua existência.	Às vezes a forma é que faz o conteúdo. Ela é uma pessoa física.	Vejo a nordestina se olhando ao espelho e no espelho aparece meu rosto cansado e barbudo. Nós nos intertrocamos.
Ela me incomoda tanto que fiquei oco. Estou oco desta moça. Essa moça não tem consciência de mim, mas eu tenho plena consciência dela. Através dessa moça dou meu grito de horror à vida.	Por que ela não reage? Como me vingar? Como me compensar? Cadê um pouco de fibra? Ela é doce e obediente. Esta narrativa é acompanhada por uma levíssima e constante dor de dentes.	Olhou-se maquinalmente no espelho [...]enxergou a cara toda deformada[...] olhou-se e pensou, tão jovem e já com ferrugem. No espelho olhou distraidamente as manchas no rosto.Panos.
A palavra realidade não lhe dizia nada, nem a mim. Só sou verdadeira quando estou sozinho. Tentei dar a Maca uma situação minha.	Essa narrativa mexerá com uma coisas delicada: a criação de uma pessoa inteira que está tão viva quanto eu. Meu poder é só mostrá-la para vós.	Encontrar-se consigo própria. E ver-se no espelho não foi assustador. Pintada ficou olhando no espelho a figura que a olhava espantada.

Como se nota, Amaral se apropria de pistas, presentes no texto literário, que possibilitam a tradução da novela para o cinema. Nas relações do narrador com a personagem, por exemplo, existe uma cumplicidade em que os dois (criador e criatura) são um só, porque, além de ambos viverem no presente, o narrador não a inventou; pelo contrário, ela brotou dentro dele e não tem consciência de sua existência e é, por meio dela, que Rodrigo S.M. dá seu grito de “horror à vida”. Diante disso, presume-se que Amaral tem em Rodrigo não a possibilidade de transferir sua voz para o cinema, mas sim como referencial para a produção da película, porque ele, como se observa, indica formas, caminhos, releituras e imagens que viabilizam a obra. Por exemplo, ao descrever as características de Macabéa, o narrador enfatiza: (1) ela existe, “é uma pessoa física” (AHE: 32); (2) que “essa narrativa é a criação de uma pessoa inteira [...] viva [...] meu poder é só mostrá-la para vós” (AHE: 24); (3) que a personagem é dotada

de peculiaridades essenciais “Por que ela não reage? Cadê um pouco de fibra? Ela é doce e obediente” (AHE: 33).

Tudo isso captado por Amaral de forma precisa, sem, entretanto, ser redimensionado nem desmerecer a novela de Lispector. A Macabéa ali representada “não é um fenômeno exclusivamente brasileiro, pois ganha estatura de símbolo ontológico, de arquétipo universal” (Lopes, 2005:2). Além disso, a cineasta mostra-se capaz de traduzir na personagem “a vaga entidade de carne e osso para a qual tudo é estranho, tudo é desejável e nada é possível. Sua feiúra como uma espécie de beleza, de homenagem ao escrúpulo, à delicadeza, um pedido de desculpas por estar no mundo” (Lopes, 2005:3).

As imagens especulares recorrentes no texto literário pontuam, de forma emblemática, a obra de Amaral não só como reflexo da nordestina, mas também como do próprio narrador: “vejo a nordestina se olhando no espelho e no espelho aparece meu rosto” (AHE: 28). Ou por extensão, o rosto de qualquer um de nós.

Guimarães (2003), ratificando as afirmações de Plaza (2001), salienta que o processo de adaptação do texto literário para cinema não se esgota na transposição de um meio para o outro, porque esse processo é dinâmico e permite uma série infinita de referências, sendo duas delas traduções ou (re)interpretações de significados. Diante disso, mesmo contando com subsídios visuais à construção dos personagens, a transformação da novela em uma narrativa cinematográfica linear clássica foi um dos desafios de Amaral. Para redimensionar o texto à linguagem da *mass media* e aproximá-lo do grande público, a cineasta teve não só de mergulhar no universo de Rodrigo S.M., com suas digressões e seus momentos filosofantes, como também dispor de coragem para “enveredar pelo humor e pelo grotesco”, com o propósito de, por meio de “um tom discreto e distante, fazer com que a compaixão não desandasse em dramalhão” (LOPES, 2005, p. 2).

Para isso, Amaral modifica certos elementos em busca do campo próprio da linguagem cinematográfica, porque, ao tratar do diálogo da literatura com o cinema, ela de certa forma se apropria da idéia de Bazin (1991) de que a tradução literal não vale nada, a tradução livre demais parece ser condenável e de que a boa adaptação deve ser capaz de “restituir o essencial do texto e do espírito” (BAZIN, 1991, p. 96). Assim, Suzana Amaral consegue, ao redimensionar *A hora da estrela* (1978), de Clarice Lispector, não só captar o essencial para a linguagem cinematográfica, mas também abrir o “hermetismo” de Lispector à *mass media*.

Assim, o filme *A hora de estrela* reafirma a proposta de Amaral, que prefere basear-se em obras prontas e, depois, dar a sua versão, criando uma nova obra a partir da original.

ABSTRACT

CURADO, Maria Eugênia. Literatura e cinema: adaptação, tradução, diálogo, correspondência ou transformação? *Temporis[ação]*, Goiás, v. 1, nº 9, Jan/Dez 2007.

The discussion about the appropriation of the literary texts by the cinema provokes controversy questions about the specific of the cinematographic language as well as literary one. Ahead of this, the intention of the present essay is to make some considerations about literature and cinema showing some aspects of the intersemiotic translation on the film *Hour of the star*, by Suzana Amaral, based into homonymous narrative by Clarice Lispector.

Keywords: Cinematographic. Literary. Intersemiotic.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMARAL, Suzana (2005) In: *Revista de Cinema*. <http://groups.msn.com/ObraeVidadeClariceLispector/suzanaamaral>. Acesso: 13 de junho de 2005.

ANDREW, James Dudley (2002) *As principais teorias do cinema: uma introdução*. Tradução de Tereza Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.

AGUIAR, Flávio. (2003) Literatura, cinema e televisão. In: PELLEGRINI, Tânia et al. (2003) *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Instituto Itaú Cultural.

BAZIN, Andre. (1991) *O cinema*. São Paulo: Brasiliense.

_____. (1999) *Por um cinema impuro*. Tradução de Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense. Texto Xerocopiado. p. 83-104.

BENJAMIN, Walter (s.d.) A tarefa-renúncia do tradutor. In: HEIDERMAN, W. (Organização). *Clássicos da teoria da tradução*. Florianópolis: EDUFSC. Texto Xerocopiado.

BUÑUEL, Luis (2003) Cinema: instrumento de poesia In: XAVIER, Ismail (Org.) (2003) *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes.

CAMPOS, Fernando Coni (2003) *Cinema: sonho e lucidez*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial.

CARRIÉRE, Jean-Claude. (1995) *A linguagem secreta do cinema*. Tradução de Fernando Albagli E Benjamin Albagli. Rio de Janeiro: Nova Fronteira

CARVALHO, Luiz Fernando (2002). *Sobre o filme Lavoura arcaica*. São Paulo: Ateliê Editorial.

DESNOS, Robert. (2003) O sonho e o cinema. In: XAVIER, Ismail (org.) *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal.

FRANCASTEL, Paul. (1983) *Imagem, visão, imaginação*. Lisboa: Edições 70.

GUIMARÃES, Hélio. (2003) O romance do século XX na televisão: observações sobre a adaptação de Os Maias. In: PELLEGRINI, Tânia et all. (2003) *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Instituto Itaú Cultural.

JOHNSON, Randal. *Literatura e cinema, diálogo e recriação: o caso de Vidas Secas*. In: PELLEGRINI, Tânia et all. (2003) *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Instituto Itaú Cultural.

JOLY, Martine. (2002) *A imagen e sua interpretação*. Tradução de José Francisco Espadeiro Martins. Lisboa: Edições 70.

LABAKI, Amir (1998) *O cinema brasileiro: de O pagador de promessas a Central do Brasil*. 2 ed. São Paulo: Publifolha.

LISPECTOR, Clarice. (1978) *A hora da estrela*. 3 ed. Rio de Janeiro: José Olympio.

MARTIN, Marcel. (2003) *A linguagem cinematográfica*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Brasiliense.

METZ, Christian. (1977) *A significação no cinema* Tradução de Jean-Claude Bernadet. São Paulo: Perspectiva.

MITRY, Jean (2002) In: ANDREW, James Dudley (2002) *As principais teorias do cinema: uma introdução*. Tradução de Tereza Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.

MORIN, Edgar. (1997) *O cinema ou o homem imaginário*. Tradução de António-Pedro Vasconcelos. Lisboa: Relógio D'Água Editores.

PEIRCE, Charles Sanders. (1989). *Escritos Coligidos*. Tradução de Armando Nogueira de Oliveira e Sérgio Pomerangblum. 4ed. São Paulo: Nova Cultural.

_____. (2000). *Semiótica*. Tradução de José Teixeira Coelho Neto. 3ed. São Paulo: Perspectiva.

PELLEGRINI, Tânia et all. (2003) *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Instituto Itaú Cultural.

PLAZA, Julio. (2001) *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva.

XAVIER, Ismail (Org.). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Graal, 1983.