

Cinema na Literatura

Rosalia de Angelo Scorsi*

Resumo: O ensaio *Cinema na Literatura* aproxima duas linguagens da arte — Cinema e Literatura —, refletindo sobre a tradução de uma obra literária para uma obra fílmica. A autora remonta ao conceito de *tradutibilidade* assinalado por Walter Benjamin, para quem tradução é, mais que noção lingüística, uma busca do originário como algo perdido que pode saltar a qualquer momento na linha histórica como reminiscência, restauração ou reprodução. O texto registra a influência do cinema em duas obras literárias: *Amar, Verbo Intransitivo* [Mário de Andrade, 1995 (1927)] e *A Hora da Estrela* [Clarice Lispector, 1984 (1977)], ora como memória do cinema na literatura, ora como assimilação da gramática do cinema pela literatura.

Palavras-chave: Literatura, cinema, arte, leitura, tradução.

Abstract: The essay *Cinema in the Literature* approximates two languages of the art — cinema and literature — contemplating about the translation of a literary work for a movie. The author concerns translation according to Walter Benjamin for who translation is more than linguistic notion. It is a search of the original form — something lost that can jump at any moment in the historical line as reminiscence, restoration or reproduction. The text registers the influence of the movies in two literary works: *Amar, Verbo Intransitivo* [Mario de Andrade, 1984 (1927)] and *A Hora da Estrela* [Clarice Lispector, 1984 (1977)], as memory of the movies in the literature and as assimilation of the grammar of the movies for the literature.

Key words: Literature, cinema, art, reading, translation.

Um filme. Um romance. Duas linguagens da arte. O filme, quando baseado em uma obra escrita, realiza a passagem de uma linguagem à outra, o que ocorre no intervalo entre as duas, a que chamamos de tradução. No conceito de tradutibilidade, que Benjamin aplicou à sua teoria da linguagem, está dito que traduzir é também o desejo de dizer a *língua pura* ou a língua original. Por isso, residiria em toda tradução uma função angelical: de portadora ou mensageira do original. Toda tradução é portadora da promessa de traduzir o Nome — a palavra divina — a verdadeira língua que restituiria aos homens a comunhão de uma mesma linguagem entre todos, como nas origens. Comunhão perdida com a discór-

* Doutora pela Faculdade de Educação Unicamp. liangelo@uol.com.br

dia verbal, quando os homens foram punidos por Iahweh por terem eles desejado tocar os céus, construindo a Torre de Babel. Iahweh, então, os dispersou sobre a terra e os confundiu em sua linguagem.

Tradução é arte e desejo — desejo de alcançar a obra perfeita e acabada, que possa criar o entendimento, mesmo na multiplicidade das línguas, talvez como a metáfora da promessa contida em Pentecostes¹. A tradução é, sempre antes, a tentativa de traduzir a língua muda da natureza e dos objetos — seus sons e seus silêncios — para a língua humana, sonora e articulada. Nesse sentido, a tradução é também a capacidade humana de dizer não à morte.

George Steiner, em *Après Babel*, aponta, na multiplicidade aparentemente anárquica das línguas, a força criativa humana de conceber mundos e sonhos e fazer sobreviver a espécie. Diz Steiner que nós duramos criativamente em razão de nossa imperativa capacidade de dizer não à realidade, de construir as ficções de alteridade, de um *outro* sonho querido e esperado que possa habitar nossa consciência. É essa utopia messiânica que impulsiona toda tradução.

Assim, ao transportar uma obra original para uma outra gramática, tentará o tradutor preencher o intervalo entre as línguas. Refletindo a partir do lugar da passagem, da tra-dução, é que o tradutor poderá chegar mais próximo da originalidade da obra, ao buscar descobrir e reconhecer o *selo do original*, a autenticidade desta. É preciso dizer que aproximar-se do verdadeiro sentido da obra não significa garantir um sentido último ou absoluto a ela. Há sempre um “quase” cobrindo o espaço onde, na tradução, a obra silencia e fala, pois o originário, assim diz Benjamin,

não se encontra nunca no mundo dos fatos brutos e manifestos, e seu ritmo só se revela a uma visão dupla, que o reconhece, por um lado, como restauração e reprodução, e por outro lado, e por isso mesmo, como incompleto e inacabado (BENJAMIN, 1984, *Origem*, p. 68).

1. “Tendo-se completado o dia de Pentecostes, estavam todos reunidos no mesmo lugar. De repente, veio do céu um ruído como o agitar-se de um vendaval impetuoso, que encheu toda a casa onde se encontravam. Apareceram-lhes, então, línguas como de fogo, que se repartiam e que pousaram sobre cada um deles. E todos ficaram repletos do Espírito Santo e começaram a falar em outras línguas, conforme o Espírito lhes concedia se exprimissem. Achavam-se então em Jerusalém judeus piedosos, vindos de todas as nações que há debaixo do céu. Com o ruído que se produziu a multidão acorreu e ficou perplexa, pois cada qual os ouvia falar em seu próprio idioma. Estupefatos e surpresos, diziam: Não são, acaso, galileus todos esses que estão falando? Como é, pois, que os ouvimos falar, cada um de nós, no próprio idioma em que nascemos. Partos, metas; habitantes da Mesopotâmia, da Judéia e da Capadócia, do Ponto e da Ásia, da Frígia e da Panfília, do Egito e das regiões da Líbia próximas de Cirene; romanos que aqui residem; tanto judeus como prosélitos, cretenses e árabes, nós os ouvimos apregoar em nossas próprias línguas as maravilhas de Deus!”, em *Pentecostes*, Atos dos Apóstolos (2,1-11) (A BÍBLIA DE JERUSALÉM, 1993, p. 2048-2049).

Se a tradução é um trabalho de interpretação da obra original, o desejo de recriar a obra perfeita, na outra linguagem, existirá junto com o saber de sua impossibilidade. Haroldo de Campos nos diz que o tradutor de poesia é um coreógrafo da dança interna das línguas, tendo o sentido (o conteúdo, assim chamado didaticamente) não como meta linear de uma corrida termo-a-termo, sineta pavloviana da retroalimentação condicionada, mas como bastidor semântico ou cenário pluridesdobrável dessa coreografia móvel. Pulsão dionisiaca, pois dissolve a diamantização apolínea do texto original, já pré-formado numa nova festa signica: põe a cristalografia em reebulição de lava.

Em Benjamin, encontramos a noção de intervalo entre as línguas, esse não-lugar, onde pontos esparsos do originário da obra podem ser tocados. A tradução, assim vista, não se reduz apenas a noções lingüísticas. Jakobson, quando se refere à interpretação dos signos verbais por meio de outro sistema não-verbal, nos diz que o tradutor pratica uma forma de Discurso Direto, criando uma equivalência entre as línguas. O Discurso Direto levará o tradutor a produzir equivalência de discursos, como se fosse um narrador que reproduzisse as palavras de seu personagem (ele/a — o texto original — diz/disse:). Ocorre que nessa modalidade de equivalência não há como realizar o mergulho profundo, proposto por Benjamin, e o tradutor, movido por um processo dedutivo, apropria-se da obra apressadamente, como um ladrão se apropria de bens alheios. Se fôssemos usar uma categoria lingüística para dizer do mergulho na obra, diríamos que não seria o Discurso Direto praticado na tradução, mas o Discurso Indireto Livre.

Pasolini, em seu ensaio sobre Discurso Indireto Livre, nos fala que um narrador/autor, ao dizer de seu personagem — ele(a) é assim — e ao traduzi-lo em Discurso Indireto Livre, não realiza apenas uma proposição subjetiva, mas torna concreta e expressa a existência de outras realidades diferentes das suas, pois o Discurso Indireto Livre requer que se reviva o discurso particular que expressa um pensamento e uma experiência de vida. E reviver o discurso particular de alguém ou de um personagem é uma experiência diferente daquela que cria uma analogia substancial, relativa à própria experiência. Reproduzir, através do personagem, suas próprias experiências — coisa que Pasolini atribui ao escritor burguês que só compreende o mundo à sua imagem e semelhança — significa, sim, não saber reconhecer outras experiências vitais que não sejam a sua. Para praticar o Discurso Indireto Livre, ou mergulhar na alma daquilo de que se fala, é preciso, antes, saber reconhecer, continua Pasolini com um exemplo contundente, a solução de continuidade que existe entre um comissário de polícia e um carrasco de campo de extermínio. O que significa dizer que, percebida essa solução de continuidade entre os seres, o comissário é posto, em espelho, com o carrasco de campo de extermínio. Isto revelará um e outro e as semelhanças entre ambos, mas também as diferenças. Esse exemplo nos fala de outro modo, indireto e livre, de ver as coisas do mundo

e a relação entre elas. O autor/narrador, em *Discurso Indireto Livre*, não revela apenas o personagem, mas, com ele, faz emergir toda a sociedade e suas contradições.

Parece-me que a marca de originalidade da obra — centelha que brilha e rebrilha por instantes aos olhos do tradutor — será apanhada nesse mergulho libertário do tradutor.

O autor/narrador de *A Hora da Estrela* (LISPECTOR, 1984) interpela o leitor, como se o provocasse a sair de seu mundo estabilizado e empreender o mergulho em sua personagem:

(Se o leitor possui alguma riqueza e vida bem acomodada, sairá de si para ver como é às vezes o outro. Se é pobre, não estará me lendo porque ler-me é supérfluo para quem tem uma leve fome permanente. Faço aqui o papel de vossa válvula de escape e da vida massacrante da média burguesia. Bem sei que é assustador sair de si mesmo, mas tudo o que é novo assusta) (LISPECTOR, 1984, p.38).

Percebemos, assim, quão delicado e complexo é o trabalho de tradução, sobretudo da tradução de uma obra literária para a tela. G. Betton, a esse respeito, nos diz que o cineasta pode contentar-se em inspirar-se na história literária e segui-la passo a passo. Mas a fidelidade à obra original é rara, senão impossível. Em primeiro lugar, porque não se pode representar visualmente significados verbais, da mesma forma que é praticamente impossível exprimir com palavras o que está expresso em linhas, formas e cores. Em segundo lugar, porque a imagem conceitual, que a leitura faz nascer no espírito, é fundamentalmente diferente da imagem fílmica, baseada em um dado real que nos é oferecido imediatamente para se ver, e não para se imaginar gradualmente. Pois, se o romance narra um mundo, o filme nos coloca diante de um mundo organizado de acordo com uma continuidade e contigüidade.

Susana Amaral, em entrevista, a respeito de sua primeira experiência com longa metragem — *A Hora da Estrela* (1985) —, diz:

Eu tinha um professor que me dizia: “Quando vocês forem procurar livro para adaptar, vocês devem passar pela estante, ou pela livraria, e escolher o livro mais fininho. Não peguem livro grosso, porque é muito difícil — a partir de um livro grosso — você fazer uma adaptação. É mais fácil você adaptar um livro fininho, ou seja, você criar uma nova estória a partir daquela estória.” (...) No caso de adaptações, acho que quando você faz a adaptação de um livro, você pode mudar os fatos, porém não pode mudar o espírito da obra — vamos dizer, a alma, a espinha dorsal da coisa. No meu caso, a mi-

na preocupação era ser fiel a essa alma da obra. A Clarice diz assim: “o que me importa não são as palavras, é o sussurro por trás das palavras”. Isso está no livro, essa foi a minha preocupação básica na hora de filmar, na hora de encenar.

Considerando a situação de oralidade da entrevista, que desculpa a quase leviandade do argumento do *livro fininho*, se pensarmos na tradução que A. Kurozawa, em 1951, realizou para *O Idiota* (F. M. Dostoiévski, 1867/9), poderemos verificar o peso de verdade que a afirmação tem para certas produções. Contar em imagens do cinema a caudalosa história — *um livro grosso* — do príncipe Michkin, personagem situado no limiar entre humano e divino, em que uma profusão de fatos e digressões narrativas, somadas ao desmedido desejo de inteireza artística verbal de Dostoiévski, torna-se um desafio que Kurozawa quis enfrentar. O resultado foi uma primeira versão para o cinema, fiel aos acontecimentos do romance, sim, porém com duração de 4:30h – tempo demasiado extenso para uma produção que deve adaptar-se às leis de mercado e ser fruída, dentro da sala de exibição, em tempo contínuo. Diferente do livro, que pode ser consumido aos poucos, em diferentes espaços, com interrupções durante a leitura. Essas 4:30h, em uma produção que tem a lentidão temporal como marca de significação, foi considerada inadequada para ir a público. Foi, então, reduzida para 2:46h, em uma nova montagem, alteração que fez dessa versão final uma narrativa não muito orgânica, com cenas e seqüências nem sempre dramaticamente coordenadas entre si. Kurozawa, em *Relato Autobiográfico*, refere-se ligeiramente à produção de *O Idiota*, como uma memória de tristeza:

Depois de *Rashomon*, fiz um filme baseado na obra de Dostoiévski, *O Idiota*. Era *Hakuchi* (*O Idiota*, 1951), para a companhia Shochiku. Esse *O Idiota* foi uma ruína. Confrontei-me diretamente com a direção do estúdio. Quando as críticas surgiram, pareceram refletir a atitude da companhia para comigo, como um espelho; sem exceção, elas foram sarcásticas. Na esteira desse desastre, a Daiei retirou sua proposta para que eu fizesse um novo filme (KUROSAWA, 1993, p. 271).

O que salvou Kurozawa de ter de *comer arroz frio* por algum tempo, como ele mesmo diz, foi seu outro filme *Rashomon* ter ganho o prêmio Leão de Ouro, no Festival Internacional de Veneza, naquele mesmo ano.

Grandes autores literários atraem grandes cineastas. Deleuze (1999), referindo-se à semelhança que existe entre os personagens de Kurozawa e de Dostoiévski, observa que, se Kurozawa pode adaptar Dostoiévski, é porque pode, pelo menos, dizer: “temos um assunto em comum, um problema comum”. Tal como os personagens de Dostoiévski, os de Kurozawa são perpetuamente vítimas da urgência

existencial e, ao mesmo tempo em que eles são vítimas dessas urgências, que são questões de vida ou morte, eles sabem que há uma questão ainda mais urgente, embora não saibam qual. E é isso que os paralisa.

Mesmo existindo este parentesco criador entre os autores, a tradução pode não tanger a obra original, como ocorre com o filme de Kurozawa. Nas palavras de G. Betton, quando a narração cinematográfica se coloca sob a forma de um espetáculo, de uma representação, de uma introdução a tudo o que é abstrato, *interior*, *conteúdo latente* ou subjetivo, ela coloca imediatamente graves problemas:

o filme não pode sugerir ou revelar temperamentos e provocar imagens mentais, senão por uma relação de imagens e pela palavra. É possível perceber toda dificuldade, talvez impossibilidade de transpor para a tela uma obra literária eminentemente psicológica. Podemos explicar assim os fracassos das tentativas de transposição cinematográficas de inúmeras obras (*Os Miseráveis*, *Crime e Castigo*) e a quase impossibilidade de colocar heróis stendhalianos ou balzaquianos na tela (BETTON, 1987, p. 116).

Orson Welles irritava-se com a opinião negativa que Peter Bogdanovich tinha de *O Processo* (1962), filme baseado na obra de Kafka. Ora Welles diz, para o entrevistador, também não ter gostado do filme, ora diz ter querido fazer uma comédia negra, que foi mais bem entendida pelos espectadores que nunca leram Kafka do que pelos intelectuais críticos.

A tradução de uma obra literária à tela necessita, o mais possível, tocar os pontos de origem da obra, para realizar a sua narrativa dentro da compressão temporal que o cinema dita. E isto ocorre no difícil intervalo de tradução que ligará para sempre a obra escrita às imagens que se movimentam na tela. Quero dizer que esse “lugar-quase” de imersão, na tradução, abole qualquer hierarquização das linguagens. O fato de uma tradição de escrita ter se firmado na cultura não pode e não deve situar a literatura em posição de primazia, neste momento, ou definir a escrita como critério absoluto em uma comparação que definiria a imagem como um substituto mais ou menos imperfeito². Carregamos uma tradição de escrita, sim, porém reconhecemo-nos cada vez mais como uma civilização de imagem. E, nesse processo cultural, destacam-se as imagens-sons em movimento produzidos pelo cinema.

O ensaio de Benjamin sobre a criação da fotografia nos fala dessa invasão do mundo, pelas imagens técnicas. Reconhecendo a importância das reproduções

2. Palavras de Pasolini a Gidéon Bachmann, reproduzidas na introdução (PASOLINI, 1987, p. 55) por H.Joubert-Laurencin.

técnicas e as mudanças que essas formas de captação de imagens engendrariam, o autor, encerra o texto, observando que o analfabeto do futuro não será quem não sabe escrever, e sim quem não sabe fotografar.

Formamo-nos em uma memória da escrita, é verdade, porém não é menos verdade que já possuímos uma memória de imagens-sons-movimentos, produzida pelo cinema. Poderá o cinema, em tempos de silêncio de experiências artesanais narrativas que passam de boca a boca, ser o guardião da memória de imagens fílmicas, passadas de olho a olho, que torna o ausente, presente, através de suas imagens em movimento. Imagens fantásticas, que ligam tudo a todos.

Cinema é linguagem que reproduz de forma direta e física os objetos da realidade, o que o liga ao padrão oral de significação. Parece-me importante, aqui, expor a distinção entre cinema e filme, estabelecida por Pasolini, aproveitando-se do conceito lingüístico saussureano de *langue* e *parole* (língua e fala), embora a maioria das vezes utilizemos um e outro indiscriminadamente. Tal qual a língua, o cinema é uma abstração, um objeto de estudo que se concretiza a partir de um código, de uma gramática e de um pacto social. Do mesmo modo que *a parole*, ato concreto e vivo da *langue*, faz a língua vigorar, o cinema não existiria sem o filme. Cinema só passa a ser filme, quando, em um laboratório, realiza-se a montagem do mesmo.

Cinema é linguagem vista e ouvida no seu acontecer e, portanto, sempre presente. Se o advento da escrita nos forçou a conhecer a oralidade da linguagem verbal, com o advento do cinema pudemos tomar conhecimento do real. Real que é realidade a-presentada na contigüidade de imagens-sons que acumulam significados, na sucessão temporal em que se passam. Linguagem que tem parentesco com a literatura, possuindo em comum com ela o uso da palavra, das personagens e a finalidade de contar histórias (COSTA, 1989, p. 27).

Línguas escrito-faladas são traduções de uma Linguagem da Realidade que, segundo Pasolini, expressa os objetos da realidade:

este CARVALHO que tenho diante de mim, não é o “significado” do signo escrito-falado “carvalho”: não, este CARVALHO, fisicamente aqui perante os meus sentidos, é ele próprio um signo: um signo por certo que não escrito-falado, mas icónico-vivo, ou como se queira dizer de outro modo, quando eu digo “carvalho” regrido à estrutura primeira da linguagem, que é a Linguagem da Realidade, para depois avançar no campo da imaginação outra-minha, até ao ponto onde o CARVALHO “signo da Linguagem da Realidade” se reconstitui como presença física evocada (ou recordada). O processo é o seguinte: CARVALHO como signo da Linguagem da Realidade; “carvalho” como signo escrito-falado que

o traduz, CARVALHO, como signo da Linguagem da Realidade imaginada. As línguas escrito-faladas são traduções por evocação; as línguas audiovisuais (cinema) são traduções por reprodução (PASOLINI, 1982, p. 218-219).

Assim, podemos dizer que *A Hora da Estrela* – obra escrita – traduz, por evocação, a Linguagem da Realidade. Tradução da tradução, *A Hora da Estrela* — filme — escreverá essa Linguagem da Realidade, dita por Pasolini, reproduzindo-a através da representação evocada pela literatura. Essa Linguagem da Realidade, irredutível a qualquer classificação ou segmentação racionalista — linguagem que naturalmente é — toma forma cinematográfica através de suportes técnicos de nossa sociedade industrial, revelando a ação humana sobre a realidade. É o homem em carne e osso quem faz e quem decifra a realidade como representação e, portanto, o centro da ação representada.

Novamente, convocamos Pasolini. Agora, para aproximar literatura e cinema pela via da figura de estilo com a qual cada linguagem se identifica: a metáfora representa a unicidade substancial da palavra, a possível redução de todas as infinitas palavras a uma palavra única, arquetípica: a Palavra do Homem. Cada coisa, através dela, é comparável com todas as outras coisas. O cinema não pode usufruir a metáfora como a literatura. Pode, no entanto, co-usufruir, com a literatura, outras figuras: aquelas típicas da literatura arcaica, religiosa-infantil, que remetem a uma outra arte: a música. São elas a anáfora e a repetição, figuras de repetição que todo cineasta usa. O cinema assemelha-se a uma narrativa musical, com suas repetições de imagens ou o retorno anafórico de uma imagem iniciando uma série de seqüências, o que o aproxima de uma espécie de irracionalidade arcaica e mítica.

Na literatura, as figuras estilísticas são um ato lingüístico. No cinema, dois atos concomitantes e suplementares entram na produção da imagem cinematográfica: junto com tudo que se expõe à filmagem, há a máquina que filma. Pasolini relaciona essas operações com termos da gramática da língua escrito-falada: a escolha do tipo, da face, das roupas, dos lugares, das luzes são elementos isolados: léxicos. São substantivos, adjetivos, advérbios, locuções. Enquanto a escolha dos movimentos da máquina, do enquadramento, etc. são a verdadeira sintaxe: a reunião rítmica de vários elementos lexicais isolados em uma frase.

Linguagens convergentes, cinema e literatura são escritas do nosso viver urbano, contemporâneo e se influenciam mutuamente. Obviamente, a arte literária narrativa – temos nos referido aqui à escrita – anterior ao cinema e com séculos de elaboração estilística, constitui-se como sua referência. Interessante aqui é notar o caminho inverso: a estética do cinema, aos poucos, invade a estética literária e interage com ela. Pasolini, autor de obras literárias e cinematográficas, reconhece, em sua literatura, o modo de criação do cinema:

Minha paixão pelo cinema está intimamente ligada à minha formação, a tal ponto que, quando releio hoje certas obras literárias minhas produzidas bem antes de meu primeiro filme, elas me parecem ter sido escritas com a descrição dos *travellings*, seqüências, etc.

A partir dos anos 20, uma crítica especializada composta por pessoas que fazem literatura começa a se pronunciar sobre as polêmicas influências da nova arte. Jean Epstein, já em 1921, constata:

A literatura moderna está saturada de cinema. Reciprocamente, esta arte misteriosa muito assimilou da literatura. Se o cinema muitas vezes foi considerado por alguns um divertimento de ilhotas, passatempo de iletrados, ou expressão de recusa da lógica cartesiana, é, por outros, reconhecido como um novo realismo estético capaz de engendrar formas originais e sobretudo ritmos próprios de traduzir a civilização contemporânea (CLERC, 1993, p. 17).

Cinema e literatura são linguagens convergentes, porém com circunstâncias bem distintas. Talvez o ponto nodal dessa distinção seja o fato de o cinema, como prosa narrativa visual-musical, não excluir analfabetos, como as palavras inspiradas de Carrière notam bem: “ao contrário da escrita, em que as palavras estão sempre de acordo com um código que você deve saber ou ser capaz de decifrar (você aprende a ler e a escrever), a imagem em movimento estava ao alcance de todo o mundo. Uma linguagem não só nova, como também universal: um antigo sonho (CARRIÈRE, 1995, p. 19).

Um garoto de sete anos sabe ler um filme através de sua montagem, nos diz M. Duras, pois o cinema se realiza, ali, no lugar do espectador. E, se o livro supõe um acesso a ele para que nos tornemos leitores, o cinema requer uma prática para que nos tornemos espectadores.

Podemos seguir neste caminho de aproximar literatura e cinema através de palavras pronunciadas sobre as duas artes, como temos feito até aqui. Mas podemos também buscar essa aproximação de uma forma mais direta e concreta, observando a influência do fazer cinematográfico sobre o fazer literário. Observando, ainda, uma memória fílmica presente no tecido narrativo. O romance que nos serve de guia é o de Mário de Andrade, escrito em 1927: *Amar, Verbo Intransitivo*, que, em 1976, torna-se filme, pelas mãos de Eduardo Scorel, com o título de *Lição de Amor*.

Amar, Verbo Intransitivo foi considerado, pelo próprio autor, um romance cinematográfico, tal a forma como a construção literária sorve os modos de construção do cinema: “atualmente escrevo Fräulein – romance. É possível que fique no

meio, como todas as grandes empreitadas que tomo. Cinematográfico. Mando-te do prefácio (curto) as duas idéias que contém”³.

No prefácio do romance, Telê Porto Ancona Lopez escreve: *Amar, Verbo Intransitivo* não possui capítulos, conforme a norma aceita, numeração de seqüências ou títulos para elas. É um texto de ficção construído pelas cenas que fixam diretamente momentos, *flashes*, resgatando o passado, ou que são apresentadas pelo Narrador. Às cenas, contrapõem-se as digressões do Narrador que compete freqüentemente, dando grandes demonstrações de conhecimento teórico, com a visão que a heroína tem do mundo e do amor. As digressões são, de fato, sua interpretação. A separação dos episódios, a mudança de cenário, de espaço, a passagem do tempo, os cortes desviando a atenção do leitor, são marcados apenas pelo espaçamento padronizado que, graficamente, acentua a idéia de seqüência solta e divisão da narrativa em flagrantes. Ao descrever os meios utilizados na construção literária, podemos ler, no prefácio, termos emprestados da gramática do cinema: *flash*, cena, seqüência, corte.

Seguindo o prefácio, mais à frente, lê-se:

O Narrador que capta a cena no que ela tem de essencial, freqüentemente, nos faz lembrar a representação cinematográfica: a câmera que segue os passos, foco isento, olhando por detrás, ou foco comprometido que faz as vezes dos olhos da personagem. Narrar cinematográfico de romance moderno combinado com a reflexão literária, machadiana, metalingüística, e com a capacidade do Narrador de se fundir às manifestações do mundo interior de suas personagens.

A esta sintaxe cinematográfica notada por Telê Porto Ancona Lopes, em que a montagem narrativa e o movimento narrador sugerem o trabalho da câmera, somam-se outras construções verbais que também remetem aos recursos do cinema, das quais destaco alguns exemplos:

Frases telegráficas. Nomeação abundante. Enumeração: Procedimento, na prosa, equivalente ao processo descritivo-narrativo da linguagem cinematográfica expresso através da contigüidade de planos.

... O quartinho é escuro. Maria embala no bercinho pobre o filho recém-nascido. Janelas abertas, dando para a grande noite azulada, facilmente mística. Nascem do chão, saem pelas janelas as duas colunas inclinadas do luar. Verão. Silêncio. Murmúrio em baixo, longe, das águas sagradas do Reno (ANDRADE, 1995, p. 65).

3. Carta de Mário de Andrade a Sérgio Milliet, de 02/08/1923, citada em *Lição de Amor*, ensaio publicado no Caderno de Crítica da Embrafilme, p. 5.

Esse trecho refere-se a uma divagação de Fräulein, cuja representação sugere as tomadas e movimentos de câmera, um certo tipo luz, de som e até o silêncio significativo próprio da linguagem do cinema.

Maiúsculas destacando alguns enunciados: O uso das maiúsculas aqui corresponde, se pensarmos na linguagem cinematográfica, à técnica do *Close-up* e/ou Detalhe, que vão além da superfície, das aparências, para tocar em revelações dramáticas:

A cidade é uma invasão de aventureiras agora! Como nunca teve! COMO NUNCA TEVE, Laura [...] Por isso! Fräulein prepara o rapaz. E evitamos quem sabe? até um desastre!... UM DESASTRE! (ANDRADE, 1995, p. 77).

NÃO EXISTE MAIS UMA ÚNICA PESSOA INTEIRA NESTE MUNDO E NADA MAIS SOMOS QUE DISCÓRDIA E COMPLICAÇÃO (ANDRADE, 1995, p. 80).
Meu Deus! UM FILHO. [...] ...um FILHO... (ANDRADE, 1995, p.135).

FIM (ANDRADE, 1995, p. 140).

Uso de Onomatopéias e Neologismos: Dimensão auditiva que complementa ou completa significativamente as cenas textuais:

A bulha dos passarinhos arranhava o corredor. De repente fofegugia assustado sem motivo colibri: Plequeleque, pleque... pleque... pleque... (ANDRADE, 1995, p. 51).

Carlos abaixou o rosto, brincabrincando com a página (ANDRADE, 1995, p. 56).

Pum! Taratá! Clarins gritando, baionetas cintilando, desvirado matar, hecatombes, trincheiras, pestes, cemitérios... (ANDRADE, 1995, p.61).

Chiuuuuu... ventinho apreensivo. Grandes olhos espantados de Aldinha e Laurita. Porta bate. Mau agouro?... Não... Pláaaa... Brancos mantos... E ilusão. Não deixe essa porta bater! Que sombras grande no hol... Por ques? Tocainado nos espelhos, nas janelas. Janelas com vidros fechados... que vazias! Chiuuuuu... Olhe o silêncio. Grave (ANDRADE, 1995, p. 88).

O murmulho das águas gargalhou um "brekekekex" fanhoso (ANDRADE, 1995, 120).

Podemos, ainda, sentir a presença do cinema, no romance de 1927, não só como motivação a inovações formais na norma literária, reconhecidas como cinematográficas. Vamos encontrar também, no entrecho do romance, diversas citações ao cinema, revelando já um hábito criado de frequentar cinemas, pela classe

urbana, média-alta paulistana; é possível, ainda, notar o imaginário dos personagens, acionando uma memória de imagens filmicas.

Dona Laura ficava ali, mazonza, numa quebreira gostosa quase deitada na poltrona de vime, balanceando manso uma perna sobre a outra. Isso quando não tinham frisa, segundas e quintas, no Cine República (ANDRADE, 1995, p.59).

Depois do almoço as crianças foram na matinê do Royal. (...) E como são juntinhas as cadeiras do Royal! [...] O certo é que o corpo dela ultrapassa as bordas da cadeira todo mundo se queixa das cadeiras do Royal (ANDRADE, 1995, p.69).

De primeiro era o dia inteirinho na rua, futebol, lições de inglês, de geografia, de não-sei-que-mais e natação, tarde com os camaradas e inda por cima, depois da janta, cinema (ANDRADE, 1995, p.71).

Quando ele sentiu sobre os cabelos uma respiração quente de noroeste, principiou a imaginar e criticar. Criticar é comparar. Que gosto que teriam esses beijos de cinema? (ANDRADE, 1995, p.91).

Laurita pensava que havia uma história triste. Fräulein com Carlos. Talqual na fita de Glória Swanson (ANDRADE, 1995, p.137).

E se não quer gastar os cem, o cinema AVENIDA cerra aos poucos os olhos elétricos, gente que sai, gente na porta, bu-lha de empregados apressados (ANDRADE, 1995, p.143).

Na avenida Higienópolis o telefonema avisou que ele almoçava com o Roberto. Mais um companheiro se juntava a eles. Passaram a tarde no cinema. (ANDRADE, 1995, p.145).

O romance *A Hora da Estrela*, tal qual *Amar, Verbo Intransitivo*, nos é apresentado por uma visão gradual de cenas que captam, no presente em que ocorrem, a criação da personagem pelo narrador. Trata-se de uma escrita visual que nos faz lembrar a representação cinematográfica e o movimento de câmera, ora como foco isento, ora como foco comprometido. O narrador é figura potencial nesse processo. Faz inúmeras digressões para esclarecer e interpretar os fatos que ele mesmo constrói. Muitas vezes essas intervenções do narrador vêm aprisionadas entre parênteses, inseridas no fluxo narrativo, como se fosse uma voz em *off* que, correlata à imagem, a complementa. Este romance também não apresenta divisão em capítulos, como *Amar, Verbo Intransitivo*. O espaçamento gráfico mais alargado entre as partes, ao mesmo tempo em que as separa, justapõe seqüências narrativas, como uma história que fosse sendo montada diante dos olhos que lêem. Colando som à cena, diversas vezes o substantivo explosão aparece entre parênteses, em meio a uma frase, para anunciar uma circunstância grave aconte-

cendo ou por acontecer. Como se a escrita visual desejasse também ser audiovisual. Esse som catalisador provoca reação no fluxo da leitura, como um som no filme colocaria em suspensão a atenção do espectador.

Durante a leitura, uma grande diversidade de sons sonoriza o texto escrito:

Som de tambor: “Esqueci de dizer que tudo o que estou agora escrevendo é acompanhado pelo ruflar enfático de um tambor batido por um soldado. No instante mesmo em que eu começar a história – de súbito cessará o tambor” (LISPECTOR, 1984, p. 29).

Som de violino: “Afianço também que a história será igualmente acompanhada pelo violino plangente tocado por um homem magro bem na esquina” (LISPECTOR, 1984, p.31).

Som de piano: “O que é que há? Pois estou como que ouvindo acordes de piano alegre – será isto um símbolo de que a vida da moça iria ter um futuro esplendoroso?” (LISPECTOR, 1984, 37).

Pequeno trecho de cantiga infantil: “Quero uma de vossas filhas de marré-marré-deci” (LISPECTOR, 1984, p.40).

Encontramos, ainda, expressões de muitos outros sons que vão desde o cantar de galo na aurora a onomatopéias de diversos tipos.

Um outro índice dessa construção literária que sorve aspectos do cinema está em um dos treze títulos do romance pelo qual este ficou conhecido — *A Hora da Estrela*. Estrela pode significar o astro luminoso cintilante que habita os céus. Pode ainda significar fado, destino, sorte. Aqui, interessa-nos a palavra no sentido da atriz notável, conhecida pelo público, *superstar*⁴ do cinema. Tanto o título propicia essa associação com estrela de cinema que, diante de meus olhos, encontro, ilustrada na capa da 11ª edição, editora Nova Fronteira, a mitológica imagem platinada-sensual de Marilyn Monroe, por detrás da mocinha franzina, em branco e preto, debruçada no parapeito da janela entreaberta.

Passando pelo texto do começo ao fim, lemos:

No prefácio ao romance, intitulado *Dedicatória ao Autor* (Na verdade Clarice Lispector): É uma história em technicolor para ter algum luxo (LISPECTOR, 1984, p.8).

Na página 42:

Acabo de descobrir que para ela, fora Deus, também a realidade era muito pouco. Dava-se melhor com um irreal coti-

4. “Sobre uma imensa parte do globo, em um imenso setor da produção cinematográfica, os filmes gravitam ao redor de um tipo solar de vedete nomeada de estrela ou *star*.”, início do capítulo *Genèse et Métamorphoses des Étoiles* (MORIN, 1957, p.3).

diano, vivia em câmara leeeenta, lebre puuuuulando no aaaar sobre os oooooiteiro.

Na página 43:

E tinha um luxo, além de uma vez por mês ir ao cinema.

Na página 54:

Uma coisa que tinha vontade de ser era toureiro. Uma vez fora ao cinema e estremeceira da cabeça aos pés quando vira a capa vermelha.

Na página 62:

Sabe o que eu mais queria na vida? Pois era ser artista de cinema. Só vou ao cinema no dia em que o chefe me paga. Eu escolho cinema poeira, sai mais barato. Adoro as artistas. Sabe que Marylin era toda cor-de-rosa?

Na página 67:

Macabéa gostava de filme de terror ou de musicais.

Na página 71:

No banheiro da firma pintou a boca toda e até fora dos contornos para que os seus lábios finos tivessem aquela coisa esquisita dos lábios de Marylin Monroe.

Na página 73/4:

Em compensação se conectava com o retrato de Greta Garbo quando moça. [...] Greta Garbo, pensava ela sem se explicar, essa mulher deve ser a mulher mais importante do mundo. Mas o que ela queria mesmo ser não era a altiva Greta Garbo cuja trágica sensualidade estava em pedestal solitário. O que ela queria, como eu já disse, era parecer com Marylin.

Na página 94:

Acho com alegria que ainda não chegou a hora de estrela de cinema de Macabéa morrer.

Encontramos na página 30 o patrocinador da história – a Coca-Cola:

[...] o registro que em breve vai ter de começar é escrito sob o patrocínio do refrigerante mais popular do mundo e que nem por isso me paga nada, refrigerante esse espalhado por todos os países.

A Coca-Cola aparecerá outras vezes na história, pois é a bebida predileta e acessível a Macabéa. Esta observação irônica, ao mesmo tempo em que suscita a crítica a uma ordem capitalista a que as obras de arte têm de se adequar (se o patrocinador sustenta a realização da obra, esta, por seu lado, o propaga), deixa aparecer o tema do patrocínio, que para o cinema é fundamental. Não deve ser por acaso que um dos patrocinadores de *A Hora da Estrela* – filme – será a indústria de refrigerantes Coca-Cola.

Penso que esses índices aqui apontados da presença do cinema na literatura revelam o cinema, tanto quanto a literatura, emaranhados na vida acontecendo. Cinema e literatura não apenas nascem da sociedade em que se realizam, como também a realizam.

Poderia agora perguntar se o filme *A Hora da Estrela* trouxe, para a tela, a dimensão alegórica do romance, que faz o texto escrito pairar entre o real e o (que chamo) mais-que-real das imagens. Em outras palavras, perguntar se a tradução fílmica realizou o mergulho necessário na interioridade do texto escrito, carregando para as imagens-sons os pontos de origem deste. Susana Amaral diz ter pretendido fixar — através, não dos diálogos, mas das atitudes dos personagens — o sussurro que está atrás das palavras do texto escrito. E os filmes, pela sua natureza, realizam-se como expressões alegóricas do momento de sua produção ou como alegorias em movimento (ALMEIDA, 1999, p. 32). Porém, quando anteriormente falei da tradução entre linguagens, estava também me referindo às possibilidades de um filme não se realizar apenas como prosa narrativa realista/naturalista, do mesmo modo que a literatura de Clarice Lispector não ficou na poética realista/naturalista de uma história. A literatura foi, não diria além, mas no limite da palavra poética, pronta a convocar forças reais e mais-que-reais de significações, que incitam à busca de associações que muitas vezes não satisfazem às exigências de uma lógica comprobatória. O narrador/autor, em uma espécie de estado epifânico, torna-se carne e som das palavras, como se entrasse no círculo mágico de criação em que sentidos brotam, libertos das convenções sociais da linguagem, gerando uma forma textual que também diz o conteúdo: “Os fatos são sonoros, mas entre os fatos há um sussurro. É o sussurro o que me impressiona” (LISPECTOR, 1984, p. 31).

O cinema, como produção tecnocultural de uma sociedade capitalista, sempre terá de ser realista e comprometido com a prosa narrativa, sobretudo se quiser competir em um mercado de filmes regido por leis de consumo. O filme, ao buscar uma coerência narrativa, legível ao público que o absorve em sua duração

na sala de projeção, precisa, a partir da obra, fazer escolhas e recortes, e criar a sua história, dentro das soluções estéticas encontradas que traduzam a obra escrita e, ao mesmo tempo, harmonizem-se com tais leis de mercado. Estou quase dizendo que o cinema desfruta de uma liberdade vigiada, por se tratar de uma empresa tão complexa. Mas e o livro, não? Sim, este também está preso às redes da indústria cultural. Porém o fato de o autor de um livro estar a sós com sua imaginação e a folha em branco, que vai sendo coberta por imagens gráficas, confere-lhe, parece-me, maiores possibilidades de livre vôo. Diferente é o filme, que se caracteriza como um trabalho de equipe. A subjetividade do cineasta comanda o trabalho, é verdade, mas ele dependerá de um sem-número de pessoas que, intermediando sua subjetividade, produzirá um longa-metragem. Dependerá, inclusive, de patrocinadores, cujo suporte financeiro é essencial para que o filme se realize.

Além disso, são bem diversas as circunstâncias de autoria de *A Hora da Estrela*, romance e filme, circunstâncias que precisam ser consideradas para que os vejamos em suas peculiaridades.

A Hora da Estrela, romance, traduz um momento agônico de Clarice Lispector, produzido em período de quase total isolamento da autora do convívio social e em fase da doença que a levaria à morte. Momento em que, mais do que nunca, a autora está liberta, distante de compromissos aprisionadores da criatividade. Foi concebido simultaneamente a *Um Sopro de Vida* (1978), livro com o qual guarda traços comuns. A autora ainda pôde ver publicado *A Hora da Estrela*, porém *Um Sopro de Vida* é de publicação póstuma. Ambos caracterizam-se como uma espécie de plano-seqüência final da obra e vida da autora. Carregam uma funda ironia trágica, despontando, às vezes, no texto, um quase humor negro, como quando Macabéa, ao ser levantada ao ar por Olímpico de Jesus, seu namorado, cai de cara na lama, o nariz sangrando e ainda se desculpa, constrangida pelo transtorno que causara. É um livro que canta a morte e interroga a vida. Posso dizer tratar-se de um épico moderno semelhante a *Macunaima*, de Mário de Andrade. Clarice Lispector foi reconhecida pela crítica desde o início de sua carreira como um caso extremo de criação e é sabida sua resistência para lidar com as regras e exigências do mercado editorial⁵.

Já Susana Amaral tem uma história bastante diferente. Havia feito alguns documentários para a televisão e esteve ligada à ECA da USP, quando foi para Nova York, aprofundar estudos em cinema e direção de filmes. Aos 54 anos, de volta ao Brasil, oito filhos, um casamento recém-desfeito, lançou-se na produção de seu primeiro longa-metragem: *A Hora da Estrela*, com a urgência de alguém que tem consciência do tempo escoando. Não podia apenas experimentar, tinha

5. Para informações mais detalhadas sobre a autora ver: Borelli (1981); Gotlib (1995), Nunes (1991), Guidin (1996), Ferreira (1999).

de produzir e acertar. Com um orçamento minúsculo, um tempo recorde de filmagem – 28 dias, e uma disposição pragmática de fazer o filme para ser consumido⁶ pelo público, optou pelo que sabia fazer: uma forma simples, colada à camada diretamente legível do texto escrito, que conta a rápida passagem de Macabéa, uma estranha nordestina, pela grande metrópole, onde trabalha como datilógrafa, até sua morte. Ter prescindido da poderosa figura e palavreado do narrador, foi uma escolha decisiva da diretora para, libertando-se da obra escrita, moldar outra existência no cinema.

Referências bibliográficas

- A BÍBLIA DE JERUSALÉM. São Paulo: Edições Paulinas, 1993.
- ALMEIDA, Milton José de. *Cinema – Arte da Memória*. São Paulo: Autores Associados, 1999.
- ANDRADE, Mario de. *Amar, Verbo Intransitivo*. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Villa Rica, 1995.
- BENJAMIN, Walter. *Origem do Drama Barroco Alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BETTON, Gerard. *Estética do Cinema*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- BORELLI, Olga. *Clarice Lispector – esboço para um possível retrato*. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1981.
- CARRIÈRE, Jean-Claude. *A Linguagem Secreta do Cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.
- CLERC, Jeanne-Marie. *Littérature et Cinéma*. Editions Nathan, 1993.
- COSTA, Antonio. *Compreender o Cinema*. 2. ed. São Paulo: Globo, 1989.
- DELEUZE, G. O Ato de Criação. *Folha de S. Paulo*. Suplemento *Mais!*, 27/06/1999, p.5.
- FERREIRA, Teresa Cristina Montero. *Eu sou uma Pergunta – uma biografia de Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- GOTLIB, Nádía Battella. *Clarice – Uma vida que se conta*. São Paulo: Ática, 1995.
- GUIDIN, Márcia Lúcia. *Roteiro de Leitura: A Hora da Estrela de Clarice Lispector*. São Paulo: Ática, 1996.
- KUROSAWA, Akira. *Relato Autobiográfico*. 3. ed. São Paulo: Estação Liberdade, 1993.
- LISPECTOR, Clarice. *A Hora da Estrela*. 9. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

6. Há muitas informações sobre *A Hora da Estrela*, filme e romance, em jornais e revistas, publicados na época da produção e lançamento do filme e disponíveis para consulta no acervo da Cinemateca Brasileira de São Paulo.

MORIN, Edgar. *Les Stars, "Le Temps Qui Court"*. France: Éditions du Seuil, 1957.

NUNES, Maria Aparecida. *Clarice Lispector "Jornalista"*. 1991. Dissertação (Mestrado: Área: Literatura Brasileira) USP.

PASOLINI, Pier Paolo. *Ecrits sur le Cinema*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon/Institut Lumière, 1987.

PASOLINI, Pier Paolo. *Empirismo Hereje*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1982.

Filmografia

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

ESCOREL, Eduardo. *Lição de Amor*. Brasil, 1976.

ANDRADE, Joaquim Pedro. *Macunaíma*. Brasil, 1969.

Recebido em 14 de dezembro de 2004 e aprovado em 22 de março de 2005.