
A HORA DA ESTRELA: A INTERTEXTUALIDADE ENTRE LISPECTOR E AMARAL

BARCELOS, Liuvânia Cristina do Amaral¹

PAULA, Marcela Soares de¹¹

IVAN, Maria Eloísa de Sousa²²

RESUMO: O presente artigo tem por objetivo apresentar um estudo do livro *A Hora da Estrela* (1977), de Clarice Lispector, e do filme de mesmo título dirigido por Suzana Amaral (1985), tendo como referencial teórico, estudiosos da obra de Bakhtin, que apontam para as relações intertextuais evidenciadas em textos de diferentes gêneros e estilos, como a obra literária e a obra cinematográfica.

Palavras-chave: Intertextualidade; Gênero; Estilo; Literatura; Cinema.

SUMMARY: the aim of this article is to present a study of the book *A Hora da Estrela* (1977), by Clarice Lispector, and of the film with the same title directed by Suzana Amaral, (1985), having as theoretical reference specialists in the works of Bakhtin, who makes reference to the intertextual relations, which appear in texts of different genres and styles, as well as in the literary work and the film.

Keywords: Intertextuality; Genre; Style; Literature; Cinema.

INTRODUÇÃO

A Intertextualidade é o referencial teórico escolhido para o embasamento deste trabalho, tendo como objetivo abordar o diálogo intertextual que se estabelece entre a obra literária *A Hora da Estrela* (1977), de Clarice Lispector, com o filme homônimo produzido por Suzana Amaral em 1985. Para tanto, torna-se necessário falar de Mikhail Bakhtin e de estudiosos de sua obra como, por exemplo, Fiorin (1994), Fávero (1994), Brait (2005) e outros que apontam para a questão da intertextualidade, teoria que formaliza o diálogo entre textos. A intertextualidade é a teoria que evidencia o diálogo, ou os diálogos que se estabelecem entre um texto e outro, pertencentes ao mesmo gênero ou não. É o caso, por exemplo, do filme acima citado em relação à obra literária. O objetivo deste artigo é, então, embasando-se nesta teoria, apresentar uma leitura da obra *A Hora da Estrela*, de Clarice Lispector, com o filme homônimo de Suzana Amaral, evidenciando o diálogo entre textos pertencentes a diferentes gêneros e estilos.

1 ¹ Alunas regularmente matriculadas no 4º semestre do Curso de Letras – noturno – do Uni-FACEF Centro Universitário de Franca.

2 ² Mestre em Letras - Estudos Literários – UNESP/Car/SP. Professora de Literatura Brasileira e Teoria Literária nos Cursos de Letras da FFCL/FE; da UNIFRAN e do Uni-FACEF - Centro Universitário de Franca – orientadora desta pesquisa.

2 A OBRA E O FILME: O DIÁLOGO ENTRE OS DIFERENTES GÊNEROS

Todo texto é absorção e transformação de uma multiplicidade de outros textos”, diz Kristeva, na esteira de Bakhtine. Entende-se por intertextualidade este trabalho constante de cada texto com relação aos outros, esse imenso e incessante diálogo entre obras que constitui a literatura. Cada obra surge como uma nova voz/ (ou um novo conjunto de vozes) que fará soar diferentemente as vozes anteriores, arrancando-lhes novas entonações (MOISÉS, 1993, p.63).

Intertextualidade, etimologicamente, quer dizer: inter (dentro); textualidade (texto); ou seja, um texto dentro de outro, e quando se refere ao texto, incluem-se textos verbais e não verbais, sendo que estes se entrecruzam, confirmando-se, ou negando-se e em relação de igualdade, havendo um acordo “tácito” entre artistas, tendo como princípio que tal conversa se dá no campo da “homenagem”, da lembrança e não da apropriação indevida ou de plágio, não existindo, portanto, barreiras entre os mesmos, de modo que o jogo intertextual possa se realizar.

Conforme Fiorin (1994, p.29), “o conceito de intertextualidade concerne ao processo de construção, reprodução ou transformação do sentido”.

A partir do momento em que se constrói um texto tendo como base outro, pode-se obter uma “reprodução”, ou seja, um outro texto em que haja concordância com o texto original nomeada por paráfrase, ou ainda uma “transformação” de sentido, quando há uma discordância do mesmo, nomeada por paródia. O que será aqui abordado é o conceito de paráfrase já que o filme *A Hora da Estrela* (1985), de Suzana Amaral, é uma concordância de sentido em relação à obra literária homônima, texto base.

Segundo Paulino (1995, p.30), “Quando a recuperação de um texto por outro se faz de maneira dócil, isto é, retomando seu processo de construção em seus efeitos de sentido, dá-se à paráfrase”.

Assim, a paráfrase confirma o sentido do texto retomado, naquele que está em construção, dialogando de forma que os sentidos de ambos se igualem.

Ainda de acordo com Paulino (1995, p.31), “A paráfrase, evidentemente, não se confunde com o plágio, porque ela deixa clara a fonte, a intenção de dialogar com o texto retomado, e não de tomar seu lugar”.

A intenção de quem faz o jogo intertextual é a de também revelar o texto retomado, reconhecendo o trabalho de quem o fez, pois a intertextualidade só existe para o leitor ou para o público quando os mesmos a reconhece, necessitando, assim, de conhecimento prévio, pois caso contrário, esta não será reconhecida e a leitura, conseqüentemente, prejudicada.

Quando um filme é produzido, baseando-se em uma obra, ou seja, sendo feita a adaptação da obra literária para o cinema, sempre haverá, por maior fidelidade que exista, algumas diferenças que serão evidenciadas, pois se trata da transposição de um gênero para outro, distinguindo-se as diferenças estruturais de cada um. Existem filmes em que os cineastas optam por confrontar o sentido da obra, revelando aquilo que nas relações intertextuais nomeia-se paródia, porém a paráfrase é a mais comum.

Suzana Amaral, cineasta que produziu o filme *A Hora da Estrela* (1985), preocupou-se em aproximar o filme da obra, conseguindo excelentes resultados, tendo sido premiada tanto no Brasil, quanto no estrangeiro. Como já foi dito, as diferenças estruturais se evidenciam em cada uma das obras, marcando o estilo da autora e da cineasta. Beth Brait (2005), no ensaio “Estilo”, aponta para essa distinção que se estabelece em textos de gêneros diferentes.

Focalizado sob uma dimensão bastante especial, diferenciada, coerente com a “teoria dialógica” como um todo, estilo se apresenta como um dos conceitos centrais para se perceber, a contrapelo, o que significa, no conjunto das reflexões bakhtinianas, dialogismo, ou seja, esse elemento constitutivo da linguagem, esse princípio que rege a produção e a compreensão dos sentidos, essa fronteira em que eu/outro se interdefinem, se interpenetram, sem se fundirem ou se confundirem (BRAIT, 2005, p.79-80).

O estilo é, conforme os conceitos estéticos indicam, escolha, referência, a “marca” individual do artista, é a maneira como este utiliza e lapida as palavras, escolhe temas e figuras, para construir seu texto. E é, através do estilo, dessa marca de individualidade, que leitores, estudiosos ou espectadores reconhecem o escritor, o artista mesmo que este não seja mencionado, pois o estilo adotado por um escritor é a sua marca, e é, também, o que o distingue de um outro artista.

O estilo artístico não trabalha com palavras, mas com os componentes do mundo, com os valores do mundo e da vida, podendo, portanto, o estilo ser definido como o conjunto dos procedimentos de formação e de acabamento do homem e do seu mundo. E é esse estilo que determina, também, a relação com o material, com a palavra (BRAIT, 2005, p.87).

Brait (2005), ao definir estilo, diz que o mesmo não pode ser definido como sendo somente algo particular, individual do escritor. Quando se trata de “estilo artístico”, colocado pela ensaísta, é essencial ter uma visão de mundo, perceber os “componentes” que ali estão presentes, para que a organização de um texto verbal ou não verbal possa trazer significados para o público que recebe o texto.

A intertextualidade produzida por meio desses diferentes estilos é voltada para um público que, tomado de visão crítica, pode defender seus ideais de concordância ou não, já que existe, muitas vezes, a ironia por parte de quem propõe o diálogo, cabendo ao público ter a acuidade de perceber o que está por trás desse jogo intertextual.

Embasando-se nessas teorias, aponta-se, então, para as diferenças que há entre a obra literária *A Hora da Estrela* (1977), de Clarice Lispector, com o filme homônimo, produzido por Suzana Amaral, caracterizadas como obras de gêneros distintos. Como já foi dito, a intertextualidade acontece sem que haja barreiras para que o jogo intertextual possa surgir entre diferentes textos verbais e não verbais, ou mesmo entre gêneros distintos, que é o que acontece com o filme em relação à obra, sendo que estes gêneros se entrecruzam, obedecendo à sua composição. Observa-se, portanto, a relevância, ao se falar em estilo, pois é este que contribui para a composição dos diferentes e múltiplos gêneros textuais.

A utilização da língua efetua-se em forma de enunciados (orais e escritos), concretos e únicos, que emanam dos integrantes duma ou de outra esfera da atividade humana. O enunciado reflete as condições específicas e as finalidades de cada uma dessas esferas, não só por seu conteúdo (temático) e por seu estilo verbal, ou seja, pela seleção operada nos recursos da língua – recursos lexicais, fraseológicos e gramaticais-, mas também, e, sobretudo, por sua construção composicional. Estes três elementos (conteúdo temático, estilo e construção composicional) fundem-se indissolivelmente no todo do enunciado, e todos eles são marcados pela especificidade de uma esfera de comunicação (BAKHTIN, 1997, p.279).

Segundo Bakhtin (1997), gênero é, então, um conjunto de enunciados sendo estes compostos de um conteúdo temático, estilo e construção composicional. Bakhtin diz, ainda, que esses três aspectos compõem um conjunto de enunciados, formando, assim, um tipo de gênero. É por meio desses três itens que é possível diferenciar um texto de outro, portanto, quando se muda de gênero, conseqüentemente, muda-se de estilo.

São os traços estilísticos que nos permitem reconhecer a que gênero pertencem tais enunciados.

Quando há estilo, há gênero. Quando passamos o estilo de um gênero para outro, não nos limitamos a modificar a ressonância deste estilo graças à sua inserção num gênero que não lhe é próprio, destruimos e renovamos o próprio gênero (BAKHTIN, 1997, p.286).

Assim, para Bakhtin (1997), a partir do momento em que se transpõe um texto para outro, sendo este pertencente a um gênero distinto do anterior, terá o escritor de utilizar-se de um novo estilo para a composição desse outro código. O estilo, ao mesmo tempo em que “destrói”, pois dará lugar a um outro código, renova, dando margens a um novo texto, dando “vida” a um novo código.

De acordo com Paulino (1995, p.47), [...] “as diferenças são inevitáveis ao se transpor um texto de um código para outro. Na verdade, o diretor está ‘criando’ um outro texto, ou seja, fazendo uma leitura no sentido produtivo que caracteriza esse processo”.

No filme produzido por Suzana Amaral, o narrador fica ausente, pois o estilo adotado pela cineasta privilegia o enfoque político, a condição político-social da personagem central, Macabéa, enquanto que, na obra de Lispector, temos três histórias: a de Macabéa, a do narrador Rodrigo S.M e da feitura do texto, da dificuldade do fazer literário. Clarice Lispector utiliza-se da metalinguagem para evidenciar seu estilo, privilegiando, também, a discussão em torno do fazer literário. Segundo Chalhub (1998, p.27), “A função metalingüística pode ser percebida quando, numa mensagem, é o fator código que se faz referente, que é apontado”.

Portanto, é uma função utilizada para falar da linguagem, é o código que explica o próprio código “a metalinguagem indica a perda da *aura*, uma vez que dessacraliza o mito da *criação*, colocando a nu o processo de *produção* da obra” (IVAN, 2001, p.28).

O narrador, ao longo da diegese, mostra a dificuldade do fazer literário, como é difícil fazer o texto, já que não tem grandes aventuras, nem heroína para “enfeitar” a história, mas ao mesmo tempo em que ele, (narrador), coloca tal dificuldade, o texto já está sendo construído por meio de sua criação com a linguagem, com o seu estilo. É através da metalinguagem que o texto nos revela o estilo do autor.

Pois como eu disse a palavra tem que se parecer com a palavra, instrumento meu. Ou não sou um escritor? Na verdade sou mais ator porque, com apenas um modo de pontuar, faço malabarismos de entonação, obrigo o respirar alheio a me acompanhar o texto (LISPECTOR, 1993, p.37-38).

Vejamus que, enquanto Lispector torna a figura do narrador indispensável para explicar as diferentes “diegeses” reveladas no seu texto, Suzana Amaral dispensa a participação do mesmo, pois como foi dito, a cineasta privilegia o enfoque social e a precária condição da personagem Macabéa. As diferenças encontradas na construção de ambos os textos permitem identificar os diferentes estilos adotados por cada uma delas na composição de suas obras.

Para exemplificar as diferenças de estilo em cada uma das obras, foi feita uma seleção de cenas do filme *A Hora da Estrela*, relacionando-as a fragmentos da obra de Clarice Lispector, a fim de que o leitor possa compreender com maior clareza a questão das relações intertextuais nos diferentes estilos.

3 LISPECTOR E AMARAL: O DIÁLOGO ENTRE TEXTOS

A partir da teoria exposta acima, propõe-se, neste tópico, uma leitura comparativa de cenas do filme com fragmentos correspondentes da obra literária. As diferenças estruturais da personagem no romance e da personagem cinematográfica são abordadas por Candido (1987), e Gomes (1985), respectivamente, enquanto Nazário (1992), crítico de cinema, também aborda a construção da personagem cinematográfica.

De acordo com Candido (1987), a personagem é um ser fictício que só existe dentro da obra literária, sendo, portanto, limitada ao espaço da mesma, caracterizando-se como plana ou esférica. No caso de Macabéa, personagem principal da obra *A Hora da Estrela* (1977), percebe-se a construção de uma personagem plana, pois ela é previsível, não surpreende o leitor, sua vida não passa da mesmice de sempre, mas nem por isso deixa de ser complexa e provocar o incômodo necessário no leitor, que acredita na sua verossimilhança.

As personagens planas eram chamadas *temperamentos (humours)* no século XVII, e são por vezes chamadas tipos, por vezes caricaturas. Na sua forma mais pura, são construídas em torno de uma única idéia ou qualidade; quando há mais de um fator neles, temos o começo de uma curva em direção à esfera [...] Tais personagens ‘são facilmente reconhecíveis sempre que surgem’; ‘são, em seguida, facilmente lembradas pelo leitor. Permanecem inalteradas no espírito porque não mudam com as circunstâncias’ (CANDIDO, 1987, P.62-63).

Gomes (1985) aborda sobre a personagem cinematográfica, dizendo que:

Se retornarmos as diversas formas de situar a personagem no romance, às quais o professor Antonio Candido fez referência em suas aulas, verificaremos que são todas válidas para o filme, seja a narração objetiva dos acontecimentos, a adoção pelo narrador do ponto de vista de uma ou mais personagens, ou mesmo a narração na primeira pessoa do singular. Aparentemente, a fórmula mais corrente do cinema é a objetiva, aquela em que o narrador se retrai ao máximo para deixar o campo livre às personagens e suas ações. Com efeito, a maior parte das fitas se faz para dar essa impressão (GOMES, 1985, p.107).

A personagem de romance afinal é feita exclusivamente de palavras escritas, e já vimos que nos casos minoritários e extremos em que a palavra falada no cinema tem papel preponderante na constituição de uma personagem, a cristalização definitiva desta fica condicionada a um contexto visual. (GOMES, 1985, p.111).

3.1 SELEÇÃO DE CENAS DO FILME E SUA CORRESPONDÊNCIA NA OBRA:

Cena 1: Macabéa acorda no meio da noite, pois precisa satisfazer suas necessidades fisiológicas e utiliza do penico que se localiza debaixo de sua cama; ao encontrar restos de comida deixados por suas colegas de quarto, come um pedaço de frango ao mesmo tempo em que está urinando e/ou defecando.

No livro, a correspondência se faz presente, no seguinte fragmento:

Quanto à moça, ela vive num limbo impessoal, sem alcançar o pior nem o melhor. Ela somente vive inspirando e expirando, inspirando e expirando. Na verdade – para que mais que isso? O seu viver é ralo. [...] Essa moça não sabia o que ela era, assim como um cachorro não sabe que é cachorro. Daí não se sentir infeliz. A única coisa que queria era ser feliz. (LISPECTOR, 1993, p.38-42).

O cinema tem a preocupação em construir, com imagens, aquilo que é mostrado por palavras na obra literária.

Cena 2: Uma das colegas de quarto de Macabéa acaba de desocupar o banheiro e pergunta, enquanto Macabéa está no quarto “fazendo” as unhas:

_ Banheiro desocupou, quem vai tomar banho?

Outra questiona:

_ Ô, Macabéa, você não vai tomar banho?

Ela responde:

_ Eu não, assim borra o esmalte!

“Ela era toda um pouco encardida, pois raramente se lavava. [...] Uma colega de quarto não sabia como avisar-lhe que seu cheiro era murrinhento.” (LISPECTOR, 1993, p.42).

Macabéa não sabia reconhecer os valores em sociedade, por isso não sentia necessidade

de se lavar, era encardida, não tinha vaidade “a personagem Macabéa, assim, oscila entre traços sêmicos dos reinos humano e animal” (IVAN, 2005, p.106). Macabéa é mostrada no filme como a obra a apresenta, suja, com as unhas encardidas, num estado quase primitivo, sem avaliar direito as regras sociais. A atriz Marcélia Cartaxo que interpretou Macabéa no filme, conta, em entrevista para a revista *Isto é*, que “Macabéa é muito suja, e na hora de filmar eu sempre esfregava as unhas no chão para sujá-las um pouco mais” .

Segundo Nazário (1992), o nível cinematográfico não é mais emocionante que a descrição literária. Por meio das imagens vistas pelo espectador, o cineasta revela o mundo da diegese, intensificando tal realidade, levando o diretor ao seu objetivo principal, que é o de revelar, por meio de cenas, aquilo que o autor revela por meio de palavras.

Cena 3: Em seu horário de almoço, Macabéa vai à lanchonete com Glória, sua colega de trabalho. Glória pergunta à Macabéa:

_ Quer dizer que você é virgem mesmo! Também, com essa cara... Você é muito desbotada, Macabéa! Tem que comer comida para criar peitinho, bundinha. Veja eu, fui criada na carne. Meu pai é açougueiro. Eu adoro carne. Tem que parar de comer cachorro-quente e coca-cola.

E Macabéa responde:

_ Eu como porque é barato, mas o que eu gosto mesmo é de goiabada com queijo.

Assim é Macabéa de Clarice Lispector e Suzana Amaral: “sou datilógrafa e virgem, e gosto de coca-cola” (LISPECTOR, 1993, p.52). A pobreza de sua vida, sua comida, enfim, é apontada pelo narrador em *A Hora da Estrela*: “Nunca havia jantado ou almoçado num restaurante. Era de pé mesmo no botequim da esquina” (LISPECTOR, 1993, p.56). Macabéa só comia lanche, pois era mais barato. Em uma visita ao médico, contou-lhe:

_ O que é que você come?

_ Cachorro-quente.

_ Só?

_ Às vezes como sanduíche de mortadela.

_ O que é que você bebe? Leite?

_ Só café e refrigerante.

(LISPECTOR, 1993, p.84).

Portanto, a pobreza de Macabéa é, também, demonstrada no seu modo de comer.

Cena 4: Da conversa com Glória, o desejo de Macabéa foi despertado e na volta no ônibus para casa, observa dois homens conversando, sente o cheiro masculino e se sente atraída. Na mesma noite, sonha com sexo e se masturba na cama.

Macabéa, às vezes, sonhava com sexo “ou sonhava estranhamente em sexo, ela que de aparência era assexuada” (LISPECTOR, 1993, p.50).

Outra cena também escolhida foi a do encontro de Macabéa com Olímpico:

Cena 5: No parque, Macabéa se depara com um moço que está sendo fotografado. Ela passa em frente à câmera e lhe chamam a atenção:
 _ Ô, menina, sai da frente da minha câmera. Parece que é cega.
 Olímpico retruca:
 _ É cega mesmo!
 Logo depois, ele vem conversar com ela:
 _ A senhorinha me permite?
 E se senta ao lado dela.
 _ A moça não quis tirar um retrato não?
 _ É caro por demais!

Assim se conhecem Olímpico e Macabéa, no filme, ele já com um certo desprezo por ela. Na obra, o encontro assim se revela:

O rapaz e ela se olharam por entre a chuva e se reconheceram como dois nordestinos, bichos da mesma espécie que se farejam. Ele a olhara enxugando o rosto molhado com as mãos. E a moça, bastou-lhe vê-lo para torná-lo imediatamente sua goiaba-com-queijo.
 Ele...
 Ele se aproximou e com voz cantante de nordestino que a emocionou, perguntou-lhe:
 _ E se me desculpe, senhorinha, posso convidar a passear?
 _ Sim, respondeu atabalhoadamente com pressa antes que ele mudasse de idéia.
 _ E, se me permite, qual é mesmo a sua graça?
 _ Macabéa.
 _ Maca _ o quê?
 _ Béa, foi ela obrigada a completar.
 _ Me desculpe, mas até parece doença, doença de pele.
 (LISPECTOR, 1993, p.59).

Do encontro com Olímpico, no filme, percebe-se, desde o início, um certo desprezo que parece se desfazer na apresentação, mas se confirmam nos outros encontros. No livro, há um pouco mais de poesia, afinal Olímpico torna-se sua goiabada com queijo, ou seja, tudo aquilo de que ela mais gostava, mas nem mesmo o encontro com Olímpico a desperta para a consciência do viver, ela apenas vive, tanto que no momento que Olímpico lhe comunica que vai deixá-la, ela permanece sem nenhuma reação de raiva ou rancor. Apenas aceita.

Assim, “se a literatura expressa pensamentos e/ou formula reflexões, o cinema é fundamentalmente a ação, a conduta da personagem, e por isso tende a conservar maior contato com a aparente simplicidade da vida que reflete”. (NAZÁRIO, 1992, p.25).

Sendo assim, o filme produzido por Suzana Amaral é, também, a configuração de Macabéa, focada em seu aspecto político-social, mas sem deixar de mostrar na tela a verdadeira essência da personagem, captada nos mínimos detalhes pela cineasta, mostrando ao espectador como é a Macabéa de Clarice Lispector no cinema.

Cena 6: Macabéa vai à cartomante indicada por Glória que a enche de esperanças:

_Macabéa, preste atenção, vejo grandes notícias! É uma coisa muito séria, muito alegre, sua vida vai mudar completamente a partir do momento que você sair da minha casa. Você vai ser uma outra pessoa. Seu namorado vai te procurar, seu chefe não vai mais te mandar embora. Tem mais, grande dinheiro vai chegar, por um estrangeiro loiro de olho azul, não verde! [...] Tem mais, tem muito mais, ouço a voz do meu guia, esse gringo vai casar com você, esse homem vai te dar muito amor. E eu vejo um brilho, uma estrela brilhante.

As visões da cartomante, na obra, revelam-se no seguinte discurso:

_Macabéa! Tenho grandes notícias para lhe dar! Preste atenção, minha flor, porque é da maior importância o que vou lhe dizer. É coisa muito séria e muito alegre: sua vida vai mudar completamente! E digo mais: vai mudar a partir do momento em que você sair da minha casa! Você vai se sentir outra. Fique sabendo, minha florzinha, que até o seu namorado vai voltar e propor casamento, ele está arrependido! E seu chefe vai lhe avisar que pensou melhor e não vai mais lhe despedir! (LISPECTOR, 1993, p.95).

No livro, as visões da cartomante são como no filme, porém, no livro, há o narrador, que adia páginas e páginas a morte de Macabéa, pois o autor também “morre” a cada obra que finda:

Até para atravessar a rua ela já era outra pessoa. Uma pessoa grávida de futuro. Sentia em si uma esperança tão violenta como jamais sentira tamanho desespero. Se ela não era mais ela mesma, isso significava uma perda que valia por um ganho. Assim como havia sentença de morte, a cartomante lhe decretara sentença de vida (LISPECTOR, 1993, p.98).

Assim, Macabéa sai da cartomante grávida de futuro, esperançosa, e para configurar o poético da escrita clariceana como mostrado no fragmento acima, Suzana Amaral a apresenta se trocando de roupa, se desfazendo dos velhos “trapos”, soltando os cabelos, se enfeitando, “nascendo” para uma nova vida, ou seja, transformando-se em uma outra pessoa, que aguarda sua hora de estrela que será oferecida a ela, ironicamente, na hora de sua morte “Pois na hora da morte a pessoa se torna brilhante estrela de cinema, é o instante de glória de cada um” [...] (LISPECTOR, 1993, p.44).

A única saída para Macabéa é a morte. E, apesar de tudo, defendendo Macabéa, Clarice Lispector, com as armas da literatura, e Suzana Amaral, com as do cinema, engajam-se num combate mais radical que o de toda a literatura social, de todo cinema político: aquele que exige mais do que uma revolução na sociedade, uma revolução na vida (NAZÁRIO, 1992, p.13-14).

No livro, o narrador adia o quanto pode o *gran finale*, pois não quer matar Macabéa, prefere falar em atropelamento, e vai recheando a história; Macabéa, já caída no chão, chega a indagar sobre o futuro. Mas o que seria seu futuro? A morte, com direito a violino, à platéia

a observá-la caída, sangrando. Rodrigo reza Ave Maria, compara a vida com um soco no estômago, ele quer a vida para Macabéa, e o leitor já espera a morte. Macabéa tem o esforço de viver. Ele, o narrador, faz um esforço para que o evidente não aconteça, a saída para Macabéa não poderia ser a morte, ele queria a vida, por isso adia a morte da sua personagem, que morre com um grito, “(...) É o retumbante grito daqueles que ainda não se fizeram ouvir e parecem esquecidos à mercê de uma luta desigual.(...)” (IVAN, 2005, p.109).

Tais reflexões apontam para algumas diferenças que o cinema tem em relação à obra literária, pois, por mais que o primeiro seja fiel ao segundo, no cinema tem-se o simultaneísmo, ou seja, a emotividade do espectador diante do que vai sendo mostrado, enquanto que a obra trabalha com a sucessão de fatos que vão sendo evidenciados no discurso do narrador Rodrigo. O cinema é objetivo, tem as imagens que estão na tela, a obra é subjetiva, o leitor é quem cria as imagens no seu pensamento. O cinema instaura o mundo, a obra recria o mundo de Macabéa.

CONCLUSÃO

Conclui-se, a partir desse estudo, que a intertextualidade presente entre a obra *A Hora da Estrela*, de Clarice Lispector, e o filme de mesmo título, de Suzana Amaral, é evidente, pois em se tratando da transposição da obra para a tela, Suzana Amaral, que produziu o filme, não deixou a essência da Macabéa de Clarice Lispector de fora. O que se pretendeu abordar com esta leitura foram os diferentes estilos adotados pela cineasta e pela autora Clarice Lispector. O que se observa é que, de alguma forma, o poético do livro apareceu no filme. Os estilos de cada uma também nos permitiram observar as diferenças de cada uma das artistas. Assim como Clarice Lispector utiliza-se da metalinguagem para explicar o árduo fazer literário, com sua heroína de vida parca e rala, de ralo existir, Suzana Amaral leva para a tela a vida “amarelada” de Macabéa, com seus traços de humano e animal, sua vida sem sentido e assim evidenciando o final que, mesmo triste, é a realidade da nossa Macabéa e de tantas outras “macabéas”. Trata-se de intertextualidade, pois o filme é uma paráfrase da obra, ou seja, não perde o seu conteúdo principal, confirma o propósito da autora e renova o texto, à medida em que oferece algo de novo.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhael. **Estética da criação verbal**. São Paulo: MARTINS Fontes, 1997.

BRAIT, Beth (org.). **Bakhtin: conceitos-chave**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2005.

CANDIDO, Antonio *et al.* A personagem no romance. In: _____. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1987.

CHALHUB, S. **A metalinguagem**. 4. ed. São Paulo: Ática, 1998(série Princípios).

FÁVERO, Leonor Lopes. Paródia e dialogismo. In: BARROS, Diana Luz P. de; FIORIN, José Luiz. **Dialogismo, polifonia, intertextualidade**. São Paulo: Edusp, 1994.

FIORIN, José Luiz. Polifonia textual e discursiva. In: BARROS, Diana Luz P. de; FIORIN, José Luiz. **Dialogismo, polifonia, intertextualidade**. São Paulo: Edusp, 1994.

FDE - Fundação para o Desenvolvimento da Educação. Centro de Documentação e Informação para a Educação - Ceduc. **A hora da estrela**. Texto de Luiz Nazário. São Paulo, 1992. (Série Apontamentos, nº 11).

GOMES, Paulo Emílio Sales. A personagem cinematográfica. In. CANDIDO, Antonio et al. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1985. (Debates, nº 1).

IVAN, Maria Eloísa de Sousa. O leitor e o texto: o diálogo possível. **Nucleus**: Revista Científica da Fundação Educacional de Ituverava. Ituverava, v.3, n.2, p.103-111, 2005.

_____. **A hora da estrela**: uma narrativa especular. Araraquara/SP, 2001. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários). Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” - Araraquara/SP, 2001.

LISPECTOR, Clarice. **A hora da estrela**. 22. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993.

MOISÉS, Leyla Perrone. **Texto, crítica, escritura**. 2ed. São Paulo: Ática, 1993.

PAULINO, Graça; WALTY, Ivete; CURY, Maria Zilda. **Intertextualidades**: teoria e prática. Belo Horizonte: Lê, 1995.

