

A HORA DA ESTRELA: uma reescrita de Suzana Amaral

¹ Antonio Carlos Borges Martins

Zilpa Helena Lovisi de Abreu

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

RESUMO

Este artigo aborda a significação do texto literário quanto à transposição do hipotexto, o livro, ao hipertexto, o texto fílmico, tomando como referência o romance **A Hora da Estrela**, de Clarice Lispector, de 1977, com o filme homônimo, dirigido por Suzana Amaral em 1985. O objetivo principal é analisar a linguagem e as transformações ocorridas pelo texto literário quando da passagem para o texto fílmico. A construção do hipertexto, apresentado pela cineasta, compreende o teor da obra literária de Lispector quando compõe as personagens de forma a dar-lhes vida convincentemente, identificando-as com a narrativa do livro. O filme **A Hora da Estrela** é detentor de prêmios no Festival de Berlim, marcando o crescimento do cinema nacional no exterior por sua qualidade e pelo brilhante trabalho de adaptação literária considerado pela crítica como um trabalho impecável.

PALAVRAS-CHAVE: Clarice Lispector. A Hora da Estrela. Suzana Amaral. Cinema Literário.

¹ Pedagoga - Universidade Federal Juiz de Fora- UFJF-, Mestre em Educação - Centro Ensino Superior Juiz de Fora – CES/JF, Coordenadora do Curso Pedagogia EAD e Vice-Presidente CPSA – Fies-Mec, Faculdade Estácio de Sá de Juiz de Fora-MG.

Psicólogo Clínico- Centro Universitário de João Pessoa – UNIPÊ, licenciado em Psicologia Centro Universitário de João Pessoa – UNIPÊ, licenciado em Filosofia - Universidade Católica de Pernambuco – UNICAP, Mestre em Psicologia – Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora – CES/JF, Professor de Filosofia Universidade Estadual da Paraíba - UEPB

O texto literário, como obra de arte, exerce grande influência no desenvolvimento da humanidade, pois trata da universalidade dos conflitos e sentimentos inerentes ao crescimento pessoal e à compreensão do mundo, desempenhando um papel libertador e transformador, especialmente naquele que o lê. Partindo desse pressuposto, há o desejo de se discutir neste artigo a significação do texto literário e a versão cinematográfica dele adaptada, considerando estes elementos como fundamentais nas relações que se estabelecem entre o autor e o leitor, e entre o filme e o espectador.

Este artigo trata de especificar a produção literária de Clarice Lispector em seu romance **A Hora da Estrela** em comunhão com o filme produzido pela cineasta Suzana Amaral com o título homônimo. Ressalta-se aqui a contribuição de ambas para o crescimento da arte. Uma, por via da arte da escrita; a outra, pela imagem poética em movimento, que acontece através do cinema. A imaginação, a criticidade, o domínio da linguagem, a poesia da imagem, são meios que prestam ao leitor e ao espectador o poder de refletir sobre si e sobre o mundo. Fica assim evidenciado que é por meio da literatura, que se serve da linguagem escrita e que tem como matéria prima a palavra como arte, que se pode afirmar que ela parte da imaginação criadora para expressar os sentimentos humanos, para recriar a realidade, organizando de modo criativo as experiências da vida.

Desta forma, ressalta-se que a leitura literária revela-se como objeto privilegiado para o desenvolvimento das competências linguísticas do leitor, em função da riqueza que a caracteriza, que abrange as dimensões artística, cultural, social e humanista. Contribui, por isso mesmo, para o desenvolvimento de capacidades de construção de significados e interferindo também na aquisição de um conjunto muito vasto de saberes, que inclui os conhecimentos sobre a própria língua e o mundo.

É nesta direção que este artigo se propõe a evidenciar a contribuição de Clarice Lispector na formação do pensamento, do desejo e do espírito crítico do ser humano, particularizando-se a sua condição de leitor, por meio do romance **A Hora da Estrela** como hipotexto. Já o enfoque proposto pelo texto fílmico, hipertexto, de Suzana Amaral, trará a marca de seu desenvolvimento como obra artística nas teorias que alicerçam uma produção cinematográfica. O artigo, nesse sentido, tem

como suporte teórico pesquisas do francês Yannick Mouren sobre as tipologias das transposições do livro ao filme.

Com estas explicitações, espera-se que possa ficar evidenciado que a literatura constitui-se em mediação, produzindo significado e tornando-se um meio para organizar as experiências humanas, especificando-se a do leitor e a do espectador, que encontram na leitura de um texto literário, bem como na leitura de um texto fílmico, a efetivação de desejos.

A Hora da Estrela, um romance – Clarice; um filme – Suzana Amaral

A adaptação literária exerce a função de realizar a transposição do hipotexto ao hipertexto. O pesquisador francês Yannick Mouren (1993) tomando de empréstimo de Gérard Genette os termos **hipotexto**, usado para o texto de partida – o romance, o conto, etc – e **hipertexto**, para o texto fílmico, ou seja, o de chegada, distingue três níveis na narrativa: a transposição diegética – de onde se origina a história; a história – os acontecimentos de fato e as personagens; os seres de ficção, independente da escolha dos autores de revelar suas características.

Partindo deste princípio, busca-se com este artigo refletir sobre a significação do texto literário para a transposição do texto fílmico, já que personagens, conteúdos, tempo e espaço do texto narrativo de ficção, ao serem transpostos para a narrativa cinematográfica, propiciam a passagem das palavras às imagens e os sons. Como suporte teórico para este estudo utilizou-se as pesquisas do francês Yannick Mouren, particularmente aquela cujo enfoque se encontra na questão da tipologia das transposições do hipotexto ao hipertexto.

Mouren (1993) esclarece que é comum se encontrarem várias expressões, como adaptação de..., inspirado em..., ou ainda livremente inspirado em..., dentre outras, quando se trata de um filme de ficção onde o roteiro não é o original. Dentre as três expressões, a adaptação de... é, segundo o autor, a mais utilizada. Na verdade, ao transpor para a tela um livro, não se faz uma adaptação conforme o termo sugere, nesse contexto surgem inúmeras diferenças.

De acordo com Mouren (1993), é possível indicar três tipos de transposições do livro ao filme: 1- o roteirista ou cineasta toma como ponto de partida uma única novela ou um único romance e dele elabora o texto fílmico, a isto é que comumente

se denomina adaptação, é o caso mais comum; 2- o roteiro é fruto de uma pesquisa que parte de muitos romances e/ou novelas, utiliza-se frequentemente apenas dois, daí nasce uma história de ficção única em forma de filme; 3- aqui se parte de uma ou de diversas obras não narrativas e também que não sejam de ficção (memória, relato, diário, minuta de processo, dentre outros) e delas se cria um filme ficcional, com uma história única. Em todas as três situações, o filme elaborado é sempre uma narrativa ficcional, todavia, o escrito de onde se partiu pode ser ou não narrativo.

Parece que no trabalho da cineasta Suzana Amaral, ao realizar o filme em estudo, há uma identificação com as ideias sobre adaptação de Mouren (1993), uma vez que o filme consegue transpor a essência do conteúdo do romance para a tela, confirmando, dessa forma, aquilo que Mouren (1993) aponta como o caso mais comum nos tipos de transposição.

Mouren (1993) elenca três tipos de transposição do livro ao filme: adaptação, contaminação e narrativização. Interessa ao presente artigo especialmente o primeiro, posto que é o que se compreende ocorrer com o filme de Suzana Amaral.

A diégese contempla, segundo Mouren (1993) as frequentes modificações do quadro de espaço, tempo e situação social. O hipertexto leva o hipotexto o mais próximo possível do aqui e agora do espectador. A partir daí três tipos de aproximações são por ele apresentadas: espacial, temporal e espacial e temporal. A transposição diegética espacial não visa senão o quadro espacial; a temporal assume como objetivo apenas o quadro temporal e por fim, a espacial e temporal, que se volta tanto para o quadro espacial quanto para o temporal, estes são casos raros. O autor nos alerta que as mudanças do quadro social do hipotexto para o hipertexto estão vinculadas aos quadros espacial ou temporal. No filme de Amaral as transposições diegéticas são percebidas quando das modificações de espaço.

Quanto à transposição da história ou o nível pragmático, ocupa, como se pode prever, a maior parte da elaboração do hipertexto a partir do hipotexto. Ao cineasta ou roteirista resta escolher entre conservar exatamente o que o livro apresenta como ações, encadeamentos e conteúdos, ou transformá-los através de substituições e/ou acréscimos de ações e conteúdos. Permutar e/ ou suprir ações são muito comuns, tornando raros os trabalhos de adaptação que conseguem fugir a esta condição. No filme **A Hora da Estrela** é possível identificar nas imagens uma

escolha pelas modificações, no entanto permanece aquilo que se pode denominar a alma da narrativa da ficção.

Sobre os personagens, Mouren (1993), julgando-os vantajosos, objetivos e identificáveis, destaca três critérios para adaptação. São eles: o número, a idade e o sexo. Geralmente a tendência do cinema é apresentar um número de personagens inferior ao do livro, pois dentre outros artifícios utilizados pelos cineastas adaptadores está a concentração de ações e comportamentos de duas ou mais personagens do hipotexto numa única personagem.

Quanto à idade, observa-se que é mais fácil ser indicada pelo autor do romance do que pelo cineasta, no entanto, este segundo possui alguns trunfos para lidar com esta questão no filme. Recursos do tipo: escolha do ator ou atriz com a idade real próxima daquela da personagem do romance, quando o mais frequente é a decisão de não alterá-la; a maquiagem e a iluminação também contribuem para o rejuvenescimento ou envelhecimento de uma personagem, conforme a necessidade verificada pelo autor do hipertexto fílmico. É de fácil percepção, sobretudo em nossos dias, a tendência de escolha de atores e atrizes mais jovens (MOUREN, 1993).

Já com relação ao sexo, o autor afirma não se recordar de nenhum tipo de adaptação, explicando que o cineasta, ao optar por uma mudança do sexo de uma personagem do livro para o filme, correria o risco de, em consequência das mudanças importantes daí surgidas, o hipertexto tornar difícil o reconhecimento do hipotexto.

Em sua adaptação, Suzana Amaral amplia o número de personagens, a exemplo da presença do cego em um bar diante da personagem principal, o segurança do metrô, a mendiga, dentre outros. Há também a redução do número de quatro para três moças que viviam no mesmo quarto da pensão onde foi morar a protagonista. A cineasta mantém aproximadamente as idades das personagens – livro/filme – e, em seu hipertexto, não encontramos nenhuma alteração quanto ao sexo.

Da riqueza da teoria de Yannik Mouren diante do romance **A Hora da Estrela**, de Lispector (1977), com o filme de Amaral (1985), desdobra-se a necessidade de conhecer a obra ficcional transposta para o filme à leitura do que foi recriado e mantido como a própria alma do livro pela cineasta. O diálogo entre o

texto literário e o texto fílmico permite o ingresso em uma análise das duas formas da narrativa de ficção.

Do hipotexto ao hipertexto: uma reescrita

No texto literário e no filme, a personagem principal, Macabéa, parece retratar o desamparo a que todos nós estamos entregues, uma vez que sua vida concentra várias dimensões da existência humana. Em ambas as artes este aspecto é percebido e expresso, pois deixam claras essas dimensões humanas no recorte que cada uma das autoras acentua com a escritura de seu hipo e hipertexto.

Cinema e literatura não são a mesma coisa. Em princípio, enquanto o cinema trabalha com os meios de representação concretos, a literatura trabalha com abstrações. Apesar das diferenças, apresentam pontos de contato e podemos verificar que tanto o cinema apoia-se na literatura – a narrativa fílmica não só deve a Dickens, mas à ficção do século XIX e mesmo à da atualidade, alimentando-se, com fartura, especialmente no romance moderno – quanto a literatura também se apóia no cinema, recorrendo a processos tipicamente cinematográficos. Cinema e literatura permutam serviços. (OLIVEIRA, 2006, 52).

Há de fato no trabalho da cineasta Suzana Amaral esta permuta ao transpor para a tela nuances advindas do discurso narrativo de Rodrigo S.M., criado pela escritora, donde se percebe o entrelaçamento das duas narrativas. Nesse sentido propõe-se desde então uma análise da transposição do romance para o filme.

O livro e o filme têm como protagonista uma jovem nordestina, pobre, miserável, sozinha, sem consciência de sua existência e, conforme ela mesma se anunciava, *datilógrafa, virgem e que gostava muito de coca-cola*. O narrador Rodrigo S.M., falso autor, além de narrador, é também personagem. Ele interfere muitas vezes nas falas das personagens, daí surgindo um novo discurso. A reflexão é pertinente, mas não é a narrativa em si, pois por diversas vezes, o narrador passa a ser personagem.

O narrador, tanto no romance quanto nas passagens do filme, nos oferece indícios a respeito do tempo em que é passada a narrativa, aproximadamente fim da década de 60 e início de 70, pois é possível observar no romance quando registra a morte de Marilyn Monroe. Há também, objetos que pontuam a época: máquina de

escrever, os carros, ônibus, roupas, relógio, televisão, o rádio relógio, dentre outros. Quanto ao espaço, a história acontece na cidade do Rio de Janeiro e, mesmo sendo filmada em São Paulo, foi mantida a ideia de que ocorre na capital fluminense.

O hipertexto, além de contemplar as personagens do hipotexto – Macabéa, Glória, Seu Raimundo, Olímpico de Jesus, e Madame Carlota -, também inclui o chefe de Seu Raimundo, a dona da pensão, uma menina brincando, um segurança do metrô, um cego, um dono do bar, uma vendedora de batom, um outro metalúrgico, a mendiga, Osvaldo (o novo namorado de Glória) e toda a família de Glória. No entanto, algumas personagens só estão presentes no texto literário - o médico que atende Macabéa, as quatro moças da pensão: Maria Aparecida, Maria José, Maria da Penha e Maria. No filme, há somente três moças, sendo apenas uma nominada Das Dores.

A cineasta explora nas cenas iniciais uma inter-relação entre a vida da protagonista e a de um gato. Ela trabalha o tempo todo com essa relação. No momento em que reaparece o gato comendo um rato morto, há uma cena sobreposta onde Glória, colega de trabalho de Macabéa, conhece Olímpico, namorado de Macabéa.

Muito bem explorado o artifício da Rádio Relógio do Brasil, ouvida insistentemente pela personagem principal. Desde a abertura do filme, os sons da Rádio Relógio se fazem presentes. No romance uma das amigas passa para ela o rádio e, no filme, ele já se encontra com ela desde o primeiro momento.

O hibisco vermelho é utilizado para expressar alguma sensualidade da jovem Macabéa, também chamada de Maca. Em diversas cenas, essa flor aparece intermediando a relação afetiva entre Maca e Olímpico de Jesus, seu namorado. Amaral explora a beleza do hibisco configurando-o na fotografia do cartaz de apresentação do filme. .

Tanto no romance quanto no filme, a narrativa se concentra em questões existenciais. A atriz Marcélia Cartaxo consegue passar a vida sem nenhum brilho, triste, solitária, sem a perspectiva de Macabéa: no olhar, no tom de voz, nas roupas, em seu corpo franzino, na submissão total às palavras e olhares dos outros, sem quase nenhuma reação.

Diferente do que ocorre na narrativa do hipotexto a personagem Glória é bem mais focalizada e, portanto, mais evidenciada no filme do que no romance. No filme

Maca vê Glória mentindo para o chefe e aprende com ela. Glória mente por diversas vezes ao chefe e Macabéa presencia sem nada dizer, até que aprende também a fazê-lo. No romance a questão da mentira é evidenciada quando a protagonista fala que vai ao dentista para simplesmente não ir ao trabalho. No filme ela se ausenta do trabalho e, no quarto da pensão, se veste de noiva com o lençol, dança, brinca, muito atrapalhada. Aproxima-se do espelho e diz: *Sou datilógrafa, virgem e gosto de coca-cola*. No romance os detalhes dessa passagem são menores, porém conta com uma metáfora do véu com o mês das noivas “maio, mês das borboletas noivas flutuando em brancos véus” (LISPECTOR, 1998, p.42). Em outro momento, ainda servindo-se da mentira, dá a mesma desculpa e vai à cartomante.

A pensão é quase um cortiço. As moças cozinham no quarto, cada uma cola sobre sua cama, recortes de revistas, etc. É sujo, janelas sujas. Quarto com cheiro ruim.

O filme explora várias cenas com espelhos onde Macabéa se vê, porém tais objetos estão sempre manchados, com rachaduras e sem vida. Ela se penteia nos vidros da janela, de vitrines e em espelhos de lojas.

O encontro inaugural de Macabéa com Olímpico, no filme, se dá quando ele está tirando foto em uma praça pública. Ela passa diante da câmara atrapalhando o trabalho do fotógrafo. Olímpico a repreende e ela logo se desculpa. A desculpa, aliás é um traço característico dela, explorado pela cineasta em quase todas as passagens do filme. No romance a moça alagoana conhece o paraibano num final de tarde. Ela

no meio da chuva abundante encontrou (explosão a primeira espécie de namorado de sua vida, o coração batendo como se ela tivesse englutido um passarinho esvoaçante e preso). O rapaz e ela se olham por entre a chuva e se reconheceram como dois nordestinos, bichos da mesma espécie que se farejam. Ele a olhava enxugando o rosto molhado com as mãos. E a moça, bastou-lhe vê-lo para torná-lo imediatamente sua goiabada com queijo. (LISPECTOR, 1998, p. 42-43).

A música, como elemento fundamental em uma produção cinematográfica marca, muitas vezes, a construção das cenas de modo a corresponder os sentimentos e personalidades dos protagonistas. No filme **A Hora da Estrela** a

música também tem sua sorte. Em artigo sobre adaptação cinematográfica Nogueira (2006, p.130), enfatiza que

Apesar de não ser mencionado no texto literário e seguir como uma criação da diretora de cinema, a valsa **O Danúbio Azul** também tem essa mesma função: unir, na narrativa cinematográfica, os fios dispersos e desencontrados da emoção da protagonista e a busca pela sua própria imagem.

O diálogo entre Macabéa e Olímpico é sempre pautado por assunto trazido por ela da escuta da Rádio Relógio. Ela sempre indaga ao namorado sobre o significado das coisas, como, por exemplo, o que é cultura. Como ele não sabe, por também desconhecer, mas não assume esse não saber, sempre lhe responde com grossura ou dizendo que isso não é coisa que *moça donzela deve saber*. O que ele gosta de fazer é falar de si mesmo, afirmando que um dia será famoso e deputado e Macabéa pergunta se mulher de deputado também é deputada. Ele se irrita e o diálogo termina.

A vida de Glória não era uma vida de tantas glórias. Buscando dar um novo rumo a sua vida, vai a uma cartomante que lhe manda fazer várias coisas, uma delas é roubar o namorado de uma coleguinha, para conseguir o seu intento, ou seja, se casar. A cineasta explora com propriedade essa cena com Madama Carlota, a cartomante, o que também se lê no romance.

Atendendo a um pedido de Macabéa para avisar Olímpico da impossibilidade de seu encontro com ele, Glória vai até o parque onde o conhece. Seguindo as orientações da cartomante, ela inicia com ele um breve romance. Há um jogo de cenas: enquanto Glória e Olímpico se beijam, Macabéa dorme ao som de gotas d'água que se misturam à música marcando o tempo. Já no romance é a própria Maca quem apresenta os dois.

O hipotexto e hipertexto estão em consonância quando mostram que Macabéa e Olímpico continuam se encontrando, o mesmo acontecendo entre ele e Glória. Num desses encontros com a nordestina ele diz para ela: “Você, Macabéa, é um cabelo na sopa. Não dá vontade de comer. Me desculpe se eu lhe ofendi, mas sou sincero. Você está ofendida?”. (LISPECTOR, 1998, p.60). Um desencontro das duas formas de narrativa está na resposta de Macabéa a esta pergunta, “Não, não,

não! Ah por favor quero ir embora! Por favor me diga logo adeus”.(1998, p.60). No filme ela reage a essa situação, mandando-o embora.

Com o rompimento do namoro, Macabéa não consegue nomear seus sentimentos e todo o seu corpo dói. Pede à colega de trabalho comprimidos de aspirinas, ao recebê-los, ela os mastiga. Vendo sua dor pela perda do namorado, Glória sugere à nordestina que vá a uma cartomante para saber do seu futuro. Dá-lhe dinheiro para o pagamento da consulta e do táxi, indica-lhe a tal Madame Carlota. Essa situação é apresentada nas duas obras aqui estudadas.

Na cena da casa da cartomante, o filme traz uma riqueza bem maior de detalhes e do diálogo. No romance essa passagem se dá de uma forma mais breve, mas não menos contundente. Madame Carlota, ao colocar as cartas para Macabéa afirmando o quanto ela era infeliz, parece despertar-lhe, pela primeira vez, a consciência de si. Em seguida a cartomante fala maravilhas a seu respeito, ela sorri muito e até dá gargalhadas. Momento, quem sabe, de prazer e de felicidade da moça.

No filme, hipertexto, Macabéa sai da casa da cartomante, vai até uma loja e compra um vestido de filó azul. Parece que ela estava vivendo o grande momento de felicidade, na esperança de encontrar o amor de sua vida, anunciado pela cartomante.

É de dia, ela estava livre na calçada. Aparece o semáforo piscando para não atravessar, ela, toda feliz com o seu novo destino, atravessa a rua. O instante em que ocorre o atropelamento é imediatamente seguido por uma cena em um haras onde um cavalo ergue as patas dianteiras e relincha, o foco então se volta para a freada do carro. São mostrados os seus pertences pessoais - bolsinha, sapato - e o carro indo embora. Seu rosto com sangue e alguns movimentos corporais. Não chega ninguém para ajudar. Macabéa delira: corre ao encontro de seu amado enquanto ele também segue em sua direção, mas tal encontro não acontece, entretanto Macabéa abre um largo sorriso. É a hora da estrela, morre Macabéa.

No hipotexto Macabéa encontra-se indecisa para atravessar a rua, pois sua vida tinha mudado por palavras, ela era “uma pessoa grávida de futuro” (LISPECTOR, 1998, p.79). O acidente se dá no crepúsculo... “parou no beco escurecido, pelo crepúsculo - crepúsculo que é hora de ninguém” (1998,p.79). “Algumas pessoas brotavam no beco não se sabe de onde e haviam se agrupado

em torno de Macabéa sem nada fazer, assim como antes pessoas nada haviam feito por ela só que agora mesmo permanecendo sem nada fazer a espiam o que lhe dava uma existência” (1998, p. 81). Antes de morrer ela se movimenta e acomoda o corpo em posição fetal, abraçando a si mesma e “agarrava-se a um fiapo de consciência e repetia mentalmente sem cessar Eu sou, eu sou, eu sou. Quem era, é que não sabia. Fora buscar no próprio profundo e negro âmago de si mesma o sopro de vida que Deus nos dá” (1998, p.84).

Os detalhes da morte de Macabéa fazem recordar que “a morte é real, inevitável, natural e faz parte da existência humana, todavia esse saber não impossibilita que se continue alimentando inconscientemente a ideia de que ela é sempre acidental” (MARTINS, 2005, p.66). A verdade aparece como o óbvio sempre afirmado pela sabedoria popular: *a única certeza absoluta na nossa vida é a de que morreremos*. Todo aquele que nasceu, morrerá um dia. Mas cabe esclarecer que a morte assim como a vida não é para homens e mulheres simples ocorrências biológicas.

Assim,

Vida e morte são **acontecimentos simbólicos**, são significações, possuem sentido e fazem sentido. Viver e morrer são a descoberta da finitude humana, de nossa temporalidade e de nossa identidade: uma vida é **minha** e **minha**, a morte. [...] Os filósofos existencialistas disseram: a existência precede à essência, significando com isso que nossa essência é a síntese final do todo de nossa existência (CHAUÍ, 1997, p.365, grifo do autor).

Como se observa, a vida humana é um estar com os outros, é reciprocidade, é intersubjetividade tanto ao nível corporal quanto psíquico. Cabe, portanto, ao sujeito apreender o significado da vida e assim compreender que, ao contrário da morte que é certa, a vida é repleta de incertezas. E se na vida os encontros entre as pessoas são uma constante, do morrer não se pode afirmar coisa semelhante, posto que, “morrer é um ato solitário. Morre-se só: a essência da morte é a solidão. O morto parte sozinho” (CHAUÍ, 1997, p.366).

Seja no hipotexto, seja no hipertexto, Macabéa, conforme todo e qualquer ser humano, está exposta ao desamparo, destina-se ao desaparecimento e morre sozinha.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Analisada a transposição do hipotexto, o romance **A Hora da Estrela**, de Clarice Lispector (1977) para o hipertexto, o filme homônimo de Suzana Amaral (1985), considera-se que as riquezas expressas nas questões da narrativa da obra da década de setenta ressurgem na linguagem do texto fílmico da década seguinte numa singular adaptação.

A história de ficção em forma de filme conseguiu manter a alma do livro enquanto o recriava de modo exemplar. A problemática da existência humana surgiu no romance bem como no filme a condição de elemento fundamental. Tanto em um quanto no outro, identificou-se como uso muito eficaz, dentre outros, a exploração de artifícios como a insistente escuta da rádio relógio pela protagonista, a exposição da pobreza do quarto da pensão onde ela foi morar, e a sua enorme dificuldade de lidar com as palavras.

Em sua adaptação do livro para as telas do cinema, Amaral utilizou a música de modo ímpar. A valsa Danúbio Azul não mencionada na obra de Lispector apareceu no filme como uma tentativa de harmonizar os sentimentos e a imagem da protagonista. A beleza do hibisco nas mãos da jovem nordestina é também algo muito bem aproveitado no hipertexto dando a Macabéa um pouco, quase nada, de sensualidade.

Há ainda uma outra importante consideração: o hipotexto e o hipertexto, pela abertura neles encontradas, possibilitam reflexões acerca da existência humana e, nelas, o pensar sobre a morte e o morrer; as problemáticas da cultura, da ética, da literatura e da vida e muito mais. Portanto, as duas obras são, sem sombra de dúvida, contribuições exemplares para o crescimento das artes.

THE HOUR OF THE STAR: Suzana Amaral's rewriting

ABSTRACT

This article discusses the significance of the literary text regarding the transposition of a hypotext, a novel, into hypertext, a movie, having the novella 'The Hour of the

Star' by Clarice Lispector (1977) and the movie directed by Suzana Amaral in 1985 as subject matter. The main goal is to analyze the language and the changes in the original text due to the screen adaptation. The construction of the hypertext, presented by the filmmaker, includes the content of Lispector's literary work when composing the characters to give them life convincingly and identifying them with the narrative of the book. The film 'The Hour of the Star' has won awards at the Berlin Film Festival, launching Brazilian movies to international recognition thanks to its quality and brilliant efforts in the literary adaptation, considered an impeccable job by most critics.

KEY-WORDS: Clarice Lispector. The Hour of the Star. Suzana Amaral. Literary Cinema.

REFERÊNCIAS

CHAUÍ, Marilena. **Convite à filosofia**. São Paulo: Ática, 1997.

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

MARTINS, Antonio Carlos Borges. **O processo de ressignificação da vida por pessoas infectadas pelo HIV**. 2005. 151 f. Dissertação (Mestrado em Psicologia), Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2005.

MOUREN, Yannick. Le film comme hypertexte. **Poétique**, Paris: Seuil, n.93, fév./1993, p. 113-122.

NOGUEIRA, Nícea Helena. Das páginas para a tela: considerações sobre A hora da estrela. **Verbo de Minas: Letras**, Juiz de Fora, v. 5, n.10, p.127-133, jan/2004-jun/2005 (publicação interrompida).

OLIVEIRA, Maria de Lourdes Abreu. Literatura e cinema: uma questão de ponto de vista. **Verbo de Minas: Letras**, Juiz de Fora, v. 5, n.10, p.51-62, jan/2004-jun/2005 (publicação interrompida).