



A Cena Aberta: Mimesis, literatura, ficção audiovisual

Luiz Antonio Mousinho¹

Resumo

Estudamos aqui a novela literária *A hora da estrela*, de Clarice Lispector e o programa de televisão *Cena aberta*, de Jorge Furtado (que adapta o livro), além de dados do filme *A hora da estrela*, de Suzana Amaral, investigando aspectos dos procedimentos metalingüísticos trabalhados nas duas primeiras narrativas e ausentes no filme.

Palavras-chave: Cena Aberta, A hora da estrela, Cinema, Literatura, Televisão, Mimesis

Abstract

We are studying here the short novel entitled *A hora da estrela* by Clarice Lispector and a TV program “Cena Aberta” by Jorge Furtado, who adapted the book to TV. Besides, we are also studying some aspects of a film by Suzana Amaral, based on the same book, investigating the meta-linguistic features present in the first two narratives, but absent in the film.

Keywords: Cena Aberta, A hora da estrela, Cinema, Literature, Television, Mimesis

¹ Luiz Antonio Mousinho é formado em jornalismo, tendo atuado por sete anos como repórter e redator. Mestre em Literatura brasileira pela Universidade Federal da Paraíba – UFPB (1994) e doutor em Teoria e História literária pela Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP (2003), atualmente é professor do Departamento de Comunicação Social e da Pós-graduação em Letras da UFPB. É autor de *Uma escuridão em movimento – relações familiares em Laços de família, de Clarice Lispector* (EDUEPB, 1997) e coordenador do Grupo de pesquisa Ficção e produção de sentido.

Mimesis de representação, mimesis de produção

Pensando a validade do conceito de *mimesis* na modernidade e buscando delinear a sua feição, o crítico literário Luís Costa Lima assinala que “se a ‘imitação’ é, classicamente, o correlato das representações sociais e se estas mostram ao indivíduo o meio a que está ligado, então a *mimesis* supõe algo antes de si a que se amolda, de que é um análogo, algo que não é a realidade, mas uma concepção da realidade”. O autor assinala que “este algo antes permanece em vigor mesmo quando o produto mimético valoriza o oposto do que seria destacável segundo os valores dominantes”, citando os casos de Baudelaire ou Nerval, ao questionarem a *mimesis de representação* (LIMA, 1980, p.168-70).

Já numa etapa posterior, quando a figura inaugural e emblemática seria Mallarmé, “a *mimesis* parte da destruição daquele substrato, radicaliza seu trabalho no sentido de despojar-se ao máximo dos valores sociais e da maneira como eles enfocam a realidade e, por fim, desta própria realidade”; nesse momento já não se poderia falar de uma *mimesis de representação*. Aqui “o ato mimético já não pode ser interpretado como o correlato a uma visão anteriormente estabelecida da realidade (Lima, 1980, p.169).

Para que se visualize melhor o problema, o autor propõe chamar-se estrategicamente SER “a maneira como a sociedade concebe a realidade”. Assim, algo não É “simplesmente por ser percebido, mas por caber em uma prévia representação que tomamos como realidade”. Dessa maneira, Mallarmé “violenta a concepção de *mimesis*, como sujeita ao ajuste prévio com o ser”, afastando-se de uma *mimesis de representação*, instaurando uma *mimesis de produção*.

Costa Lima assinala ainda que, se identificarmos a maneira como a sociedade concebe a realidade (o “SER”) com o real, “diremos que o próprio da *mimesis de produção* é provocar o alargamento do real”.

Essa reflexão de Costa Lima, referida ao gesto moderno, modernista, de instauração da novidade estética através do rompimento com processos comunicativos familiares ao leitor, deve nos servir de ponto de partida aqui a uma reflexão sobre aspectos da novela literária *A hora da estrela*, de Clarice

Lispector e de aspectos de duas de suas adaptações para meios audiovisuais, cinema e tv.

As novelas e romances da escritora brasileira costumam divergir e se afastar da estruturação do romance oitocentista, tipo de romance que serviu de inspiração à instauração da linguagem cinematográfica, via David Wark Griffith (inspirado em Dickens). Por outro lado, em Clarice, o conto estaria mais próximo da estruturação do conto tradicional, com história com começo, meio e fim, mesmo que de ação interiorizada. Ao final deste artigo, vamos abordar aspectos do programa televisivo *Cena aberta* (que adaptou *A hora da estrela*) ressaltando as características pós-modernas rastreadas por Renato Pucci no referido programa e vendo o conceito bakhtiniano de *dialogismo* nesse entorno.

Ficção: de fatos e de sensações



São bem conhecidos os depoimentos de Clarice Lispector sobre o envio de textos seus para o Diário de Pernambuco, durante sua infância em Recife. Os textos eram invariavelmente ignorados e já naquele momento ela parecia entender o porquê: “é que os que publicavam começavam assim: ‘era uma vez isso e isso’. Os meus eram sensações” – dizia ela.

As sensações e o espanto cravado na linguagem, na concepção geral do texto, parecem uma característica mesmo do que a escritora queria na literatura como um momento de fazer perceber a vida, perdida na rotina cotidiana. Então, a prosa clariceana, não se interessaria em contar fatos, mas sim em *sondar a repercussão dos fatos nos indivíduos* (Lispector, 1988, p.296). O que empreende em grande parte expondo abertamente os processos de *mimesis* engendrados, afirmando-os, relativizando-os, assinalando a sua espessura histórica e estética.

Entre outras características do texto clariceano, estaria o ignorar inovações sintáticas, com uma extremada consciência da opacidade da linguagem vinda ao lado de um não exasperar-se com pretensões ou preocupações de vanguarda artística. Como assinala Affonso Romano, a novidade em Clarice estaria no justapor elementos semânticos estranhos um ao outro no corpo de um texto sintaticamente normal, familiar (SANTA'ANNA, 1973, p.207).

O exemplo que ele dá é sobre o uso de elipses e outros recursos, especificamente a frase “seu pai morrerá como o mar era fundo” e eu lembraria aqui de outra, entre tantas: “Não lamentem os mortos. Eles sabem o que fazem”².

Roberto Corrêa dos Santos também chamaria atenção para a despretensão da autora em se ligar às “retóricas da destruição literária”.

“Não lhe interessa zerar o texto, e sim dispará-lo. Fazer a língua ela mesma, nausear-se. Desse imenso vômito, dessa convulsão do corpo por ter de expressar resulta um gasto e um uso. Gasto e uso de energia, gasto e uso dos detritos, que enfim ganharão a forma devida. (...) O prazer e a beleza implicam a história do fazer. O ofegante exercício de ir dispendo, acertando, corrigindo. A beleza recusa o sentimento plácido das artes findas. A beleza é registro do tumulto. É a sombra da mesa cheia de papéis soltos” (SANTOS, 1991, p.59-60).

A narrativa curta clariceana traz uma estruturação mais tradicional, embora se alinhe com uma certa tradição tchekoviana, como chama atenção Nádya Gotlib, assinalando como o conto, no escritor russo, é liberado “de um de seus fundamentos mais sólidos: o acontecimento” (GOTLIB, 1990, p.46). Já suas narrativas mais longas, seus romances, se afastam mais fortemente do modelo oitocentista. Nestes, o processo de escritura tomam a frente da cena, com os materiais de que se fazem as narrativas sendo expostos, ao que parece muito menos pelo mero interesse em esbater no costume do leitor. O que interessa parece ser, sobretudo, o tentar iconizar a tentativa e impossibilidade de atingir a vida pela linguagem³.

² A supressão do elemento intermediário como movimento da escritura clariceana é discutida em texto no qual estudei os manuscritos da autora. Cf. MAGALHÃES, Luiz Antonio M. *Clarice Lispector e o germe da escritura*. IV Encontro Internacional de Pesquisadores do Manuscrito e de Edições: Gênese e Memória. Anais. Org. Philippe Willemart. São Paulo, ANNABLUME/ Associação de Pesquisadores do Manuscrito Literário, 1995. p. 410-416.

³ Ou de se chegar a um entendimento pleno do Outro. No livro de contos *A via crucis do corpo*, é dito no prefácio: “já cheguei bem perto de uma pessoa, uma bilheteira de cinema, para tentar

Dessas impossibilidades, advém uma sensação de fracasso, mas também de glória: o assumir a escritura e a vida como um processo a ser vivido enquanto tal, e de sofrer intensamente com isso, de gozar intensamente com isso.

Dentro do mundo dos livros, o texto de Clarice Lispector fascina a várias faixas de leitores, impacienta outras. É um sucesso de público e crítica no Brasil e em outros países do mundo. Tem sido objeto de inúmeros percursos interpretativos no ambiente da universidade, encanta adolescentes que anotam e fazem circular suas frases de uma prosa poética e encharcada de um sentido de *experiência*, frases que “funcionam” perfeitamente fora de seu contexto ficcional.

A hora da estrela foi adaptada para o cinema nos anos 80 por Suzana Amaral (e Alfredo Oroz, co-roteirista). Mais recentemente, em 2004, foi realizada uma segunda adaptação da novela, dessa vez para televisão. Anoto agora algumas reflexões introdutórias sobre tais adaptações da escritora para narrativas audiovisuais, com ênfase para o programa televisivo *Cena aberta*, dirigido por Jorge Furtado.

Mimesis, literatura, cinema

Em artigo recente, João Batista de Brito mostra o quanto o cinema que vingou historicamente teria sido o cinema narrativo, o cinema com uma história bem contada, com princípio, meio e fim (Brito, 2001, p.67-68). Enquanto o que ele chama de cinema de enunciação, que talvez pudéssemos chamar de cinema de cinema de desconstrução, não teria se estabelecido junto ao público, numa arte marcada pela reprodutibilidade e circulação em larga escala, cuja produção é necessariamente endereçada a grandes públicos. Diz o crítico: “um filme que estilize demais, digamos, o emprego de câmera, interpondo entre a estória narrada e o seu público um amontoado de enquadramentos, está fadado ao fracasso” (BRITO, 2001, p.68).

No outro mundo – o dos livros – o texto de literatura de Clarice Lispector talvez possa se filiar a essas narrativas de enunciação, sobretudo seus romances,

saber do segredo de sua vida. Inútil. A outra pessoa é um enigma e seus olhos são de estátua, cegos”. LISPECTOR, Clarice. *A via crucis do corpo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

que se aproximariam dos procedimentos da *mimesis de produção*, com uma predominância dos *semas da diferença*.

Os *semas da semelhança* dizem respeito à maneira como a narrativa se aproxima do narrador clássico, buscando um efeito de verossimilhança que assegure “o entendimento do universo narrado, a fim que a significação textual não se perca da total opacidade”. Já os *semas da diferença*, por sua vez, se instauram com o rompimento com o efeito de verossimilhança, desnudando-se a ficção como produção simbólica, só indiretamente conectada com o referencial”, para falar com Sônia Ramalho de Farias, quando a autora utiliza os conceitos de Costa Lima para ler *A hora da estrela* (FARIAS, 1992, p.9).

Aqui também caberia a distinção entre o *texto de prazer* e o *texto de fruição*, proposta por Roland Barthes (BARTHES, s/d). Para o autor, o *texto de prazer* é “aquele que contenta, enche, dá euforia; aquele que vem da cultura, não rompe com ela, está ligado a uma prática confortável da leitura”. Já o *texto de fruição* seria “aquele que põe em estado de perda, aquele que desconforta (...) faz vacilar as bases históricas, culturais, psicológicas do leitor, a consistência de seus gostos, de seus valores e de suas lembranças, faz entrar em crise sua relação com a linguagem” (BARTHES, 1971, p.21-22).

Se essa seria a feição próxima (apenas aproximada mesmo) das narrativas longas clariceanas (*semas da diferença, texto de fruição, mimesis de produção*), seus contos estariam talvez a meio caminho entre uma coisa e outra, porém bem mais próximos de uma feição mais tradicional, de maior comunicação com o público desde sua publicação original na imprensa até a vida longa e renovada que vem tendo nos livros, em sucessivas reedições. Porém, ainda assim, os contos da escritora são de rala história, privilegiando a sondagem de sensações, a exposição da linguagem em sua espessura.

A novela *A hora da estrela*, por sua vez, traz disseminada em toda sua narrativa o *germe da escritura*, experimentando as possibilidades da linguagem, se instaurando, para falar com Barthes, como uma contracomunicação, vertendo a ameaça de um segredo (BARTHES, 1971, 32). Nesses lances narrativos está posta como personagem a linguagem; está posto em cena num embate com esta o narrador Rodrigo SM, também construído em embate com a nordestina pobre Macabéa, com a qual partilha um vago sentido de exílio existencial. Rodrigo SM

protagoniza uma busca de entendimento do Outro como a empreitada de uma vertigem necessária. E a narrativa o faz representando e desconstruindo a um só tempo o processo de representação, nas vacilações do narrador, vacilações apresentadas abertamente em cena. Narrador que segue experimentando os limites do discurso, da precária vida em sociedade, num universo saturado de alienação e de possibilidades de libertação. Isso vivenciado como num processo de vida para o qual não há atalho, num processo de construção discursiva, de mimesis ficcional, que expõe seus andaimes. Mas que também se realiza numa narrativa “exterior e explícita”, contando a vida da retirante nordestina Macabéa e seus desertos, e seus excessos interiores.

Adotando na construção da narrativa uma onisciência posta em estado de humildade, Rodrigo SM não esconde sua dificuldade de aproximação da realidade de sua personagem. Intelectual de classe média, o narrador fundará sua autoridade para concluir a trama baseando-se na intuição (“numa rua do Rio de Janeiro peguei no ar de relance o sentido de perdição no rosto de uma moça nordestina. Sem falar que eu mesmo me criei no Nordeste”) (LISPECTOR, 1990, p.26).

Essa intimidade intuída da verdade do outro por vezes vai lhe escapar das mãos e sua aproximação da personagem vai ser atravessada por adiamentos constantes, em meio aos quais se indaga a si próprio quanto às possibilidades de chegar à sua verdade e à verdade do Outro através da linguagem e também demonstra o medo de tal aproximação – medo percebido e sofrido no corpo.

Estou esfregando o corpo para iniciar, esfregando as mãos uma na outra para ter coragem” (LISPECTOR, 1990, p.28)

(...)o registro (...) em breve vai ter que começar – pois já não agüento mais a pressão dos fatos” (LISPECTOR, 1990, p.38).

Só a muito custo é que dados da história de Macabéa vão começar a aparecer, cumprindo em parte a promessa inicial de uma narrativa exterior e explícita. Várias interrupções ocorrerão na suposta trama explícita, partindo de um narrador disposto a assumir o drama de trabalhar com sua precária onisciência. “Vai ser difícil escrever esta história. Apesar de eu não ter nada a ver com a moça, terei que me escrever todo através dela por entre espantos meus” (LISPECTOR, 1990, p.39).

Esse personagem-narrador desaparece no filme de Suzana Amaral. A exibição e problematização dos processos miméticos também somem desta narrativa audiovisual. O que permanece então do livro?

O filme de Suzana Amaral é feliz em vários momentos na captação do sentido de solidão e de identidade esvaziada da personagem Macabéa, nos planos abertos em que percorre as ruas de São Paulo, nas cenas em que mira o espelho. Também acerta ao incorporar e retrabalhar um plano paródico, com um apontar, na própria estrutura da obra, os clichês consoladores de certa ficção cinematográfica (e talvez televisiva) com seus finais-felizes esquemáticos, que parecem mentir a vida, mentir a arte. A presença da morte, da morte-em-vida e da alienação são bem aproveitadas em discretos *flashforwards* que se delineiam em recorrências na imagem que antecipam o sangue em Macabéa e na trilha sonora enxuta e exata, assinalando antecipações, recorrências e certa unidade desenhada em torno da narrativa.

No entanto, esteja claro: o filme opta por não embarcar no forte jogo metalingüístico instaurado na novela e hoje até certo ponto menos comum no mundo do cinema. Nele também não há nenhum tipo de aproveitamento do narrador personagem Rodrigo SM, absolutamente chave na criação de Clarice Lispector.

Adaptações

As colaborações e relações intertextuais entre cinema, literatura e ficção televisiva têm marcado toda a história da produção de ficção audiovisual. No Brasil, há toda uma produção recente (ou mais antiga) onde tais relações têm sido ativadas, freqüentemente com fenômenos de recepção reveladores e resultados estéticos interessantes. Numa cinematografia que já gerou obras adaptadas como *Vidas Secas* e *Memórias do Cárcere*, de Nelson Pereira dos Santos e *Eles não usam Black-Tie*, de Leon Hirszman, vários outros títulos tem surgido.

Cidade de Deus, dirigido por Fernando Meirelles e Kátia Lund (baseado no romance de Paulo Lins), *Lisbela e o prisioneiro*, Guel Arraes baseado em Osman Lins, *Bicho de Sete Cabeças*, de Laís Bodanski (baseado em uma autobiografia),

Desmundo – Alain Fresnot (baseado no romance de Ana Miranda), *Abril despedaçado*, Walter Salles (baseado em Ismail Kadaré), *O auto da compadecida*, Guel Arraes (baseado em Ariano Suassuna), e *Meu tio matou um cara*, de Jorge Furtado (baseado em conto de Furtado), além de *O Invasor*, *Crime delicado* e *Cão sem dono* (Beto Brant, baseado respectivamente em Marçal Aquino, Sérgio Sant’Anna e Daniel Galera) são alguns dos exemplos de filmes brasileiros recentes que partem de textos literários, gerando obras de luz própria, com autonomia estética e a maioria delas interessadas em se comunicar com o grande público.

Desde muito cedo foi possível perceber que na transposição de livros para a tela, o sucesso na apreensão do universo literário (se é tal apreensão o que interessa) deve se fazer em torno das facetas e recursos do discurso cinematográfico, tomado internamente. Sobretudo tendo em conta que a maior parte das adaptações são feitas a partir de uma obra (aqui cito André Bazin) “subordinada a uma forma tão evoluída de literatura que os heróis e a significação de seus atos dependem intimamente do estilo do escritor, (...) num momento em que o romance aboliu a simplificação épica, e já não é uma matriz de mitos, mas lugar de interferências sutis” (BAZIN, 1991, 83)⁴.

Festejando o fato de grande parte da produção de cinema e de televisão partir de narrativas bem estruturadas da literatura, podemos lembrar também contra-provas, freqüentemente citadas, como as representadas pelas grandes obras de um Alfred Hitchcock, transcendendo em importância estética a sublitteratura que lhe serviu de inspiração.

Historicamente, uma certa tentativa de hierarquização permaneceu nas discussões acerca das relações entre os textos fílmico e literário, com privilégio deste. A questão da fidelidade ou da interpretação que o cineasta faz da obra literária, teve recorrência forte nas discussões sobre as adaptações. Mas, como assinalou há pouco Ismail Xavier, nas últimas décadas, com a interação entre as mídias, “passou-se a privilegiar a idéia do ‘diálogo’ para pensar a criação das obras, adaptações ou não” (XAVIER, 2003, p.61).

⁴ Pensando em adaptação, não dá para esquecer o quanto um outro universo também interiorizado (mas de outra feição) resultou numa outra obra prima e aqui falo de *A morte em Veneza*, de L. Visconti, que soube gerar interferências sutis a partir do discurso cinematográfico, mantendo forte ligação diegética e discursiva com a obra que lhe deu origem.

Assim, a “fidelidade ao original deixa de ser o critério maior de juízo crítico, valendo mais a apreciação do filme como nova experiência que deve ter sua forma (...) sendo, portanto, de esperar que a adaptação dialogue não só com o texto de origem, mas com o seu próprio contexto, inclusive adaptando a pauta do livro” (XAVIER, 2003, p.62). Assim, respeitando as especificidades de cada forma de expressão, Ismail Xavier vê como bem mais produtivo que as comparações entre livro e filme sirvam “mais como um esforço para tornar mais claras as escolhas de quem leu o texto e o assume como ponto de partida, não de chegada” (XAVIER, 2003, p.62).



No caso do filme *A hora da estrela*, deve-se levar a atenção como Suzana Amaral constrói sua Macabéa, apontando na personagem certa compreensão muda do que na vida lhe é roubado, certa fruição secreta de um luxo de vida que lhe corre no íntimo e ninguém lhe rouba. Assim como no texto de Clarice. Assim como em certo universo feminino de personagens de Federico Fellini. Tais recorrências dialógicas, intertextuais, devem tentar partir de um patamar que leve em conta os específicos das narrativas e dos contextos de produção, circulação e consumo dos textos fílmico e literário. Pode-se tirar bom proveito de tal postura, mesmo que se considere objetiva a falta que o narrador-personagem e a discussão sobre a linguagem fazem na obra cinematográfica de Amaral – e fazem mesmo.

Avançando em direção à década atual e percebendo incorporações na ficção televisiva de experiências do cinema de vanguarda do passado, vemos uma nova adaptação de *A hora da estrela*, de autoria de Jorge Furtado, Guel Arraes e Regina Casé, dentro da série de adaptações da série *Cena Aberta*,

produzido pela Casa de Cinema de Porto Alegre e Central Globo de Produção e veiculada pela Rede Globo.

Revelando os bastidores de produção, apontando abertamente as manipulações de tempo, espaço e personagem, etc, *Cena Aberta* parece se valer de conquistas metalingüísticas instauradas pela televisão brasileira nos anos 80, em programas e horários específicos, inspirados em procedimentos de vanguardas no cinema de décadas anteriores, mas correndo em faixa própria, dentro de um ambiente de consumo por grandes audiências. E com feições próprias também na mescla entre ficção e narrativa telejornalística, incorporando-se fortemente o gênero jornalístico entrevista à narrativa.

O programa se constrói de cenas de ensaios, de representações do texto, depoimentos da vida pessoal de várias candidatas amadoras que tentam interpretar Macabéa, conduzidas por Regina Casé (que faz algumas personagens, inclusive ela mesma). A exibição editada de momentos de construção da personagem e os *offs* retirados do texto clariceano e que servem de fio condutor em trechos da narrativa, parecem resgatar dados do narrador da novela clariceana e da discussão assumida em torno dos meandros do processo mimético. Inclusive de seus impasses, mostrados nas vacilações da direção e das moças que representam. Elas que titubeiam no instante de entendimento do personagem, nos momentos em que a narrativa oscila, nas várias possibilidades de manipulação, de ordenação e desfecho. Dessa maneira, *A hora da estrela* do *Cena Aberta* se faz mais próxima da obra de Clarice Lispector do que o filme de Suzana Amaral, como assinala em texto do crítico Jean-Claude Bernadet⁵.

À sua maneira, aqui estão presentes procedimentos metalingüísticos que, ousados e até agressivos no passado, por desconstruírem a mimesis clássica, comparecem ao cinema e à televisão contemporâneos como dados viáveis nas várias possibilidades de representação ficcional. São procedimentos específicos de narrativas de largo consumo e que, ao contrário da novela literária adaptada, não apontam uma crise nas maneiras de representar. Apresentam, sim, procedimentos ampla e intuitivamente percebidos e aceitos pela recepção como possibilidades viáveis e criativas de ativação do jogo de luzes e sombras acenado pela representação ficcional. E que, no caso específico, parecem reativar alguns

⁵ Cf. BERNADET, Jean-Claude. *Caminhos de Kiarostami*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

lances do jogo tenso e sumarento da prosa germinadora que lhe deu origem.

Renato Pucci faz vigorosa reflexão sobre a adaptação de *A hora da estrela*, pensando sobre a passagem entre o modernismo e o pós-modernismo. Referindo-se a uma má-crítica do *Cena Aberta*, condenado por pactuar com o gosto médio do público e com o espetáculo televisivo, Pucci considera mais produtivo ler o audiovisual dentro da grade e das possibilidades do pós-modernismo, entendendo-o como *comercial e de vanguarda* e assinalando a necessidade de abordá-lo nessa chave. O autor percebe o programa como se fazendo da “combinação de aparência esdrúxula entre procedimentos naturalistas e antinaturalistas, em rápida alternância” manifestando o que Linda Hutcheon chamou de “caráter paradoxal do pós-modernismo. É a essa poética que relaciono ao programa de Arraes, Furtado e Casé” (PUCCI, 2007, p.6). Pucci assinala ainda que no *Cena aberta* combinam-se “naturalismo e antinaturalismo, comercial e vanguarda”. ‘Comercial’ porque voltado para a comunicação com o grande público; ‘vanguarda’ porque não opera simplesmente com a espetacularização, mas também a desconstrói” (PUCCI, 2007, p.7). Assim, o *Cena aberta* transitará entre o espetacular e o moderno (PUCCI, 2008)⁶.

O dialogismo bakhtiniano pode ter algo a dizer no esforço de interpretação de obras e correntes estéticas onde o movimento das várias vozes se esbate através da tradição. Entrechoques que vincam e influenciam gestos e atitudes, seja pela negação, seja frequentemente pela adesão, movimentos de atração e retração que contaminam os discursos estéticos. Sem que se releve a importância histórica das vanguardas e das estéticas de choque ou de noções fundantes como a de *desautomatização*, dos formalistas russos, vale sempre o esforço de se evitar criar outros centramentos e cristalizações

Em Bakhtin, a palavra é percebida como terreno habitado (Bakhtin, 1981, p.76) como arena de luta retórica⁷ e nela há, poderíamos dizer, uma co-habitação de vozes múltiplas onde não só há oposições como complementaridades, onde as posições mesmo radicalmente opostas levam em conta e se constituem mesmo levando em conta a palavra do outro. “O nosso discurso da vida prática está cheio de palavras de outros” (BAKHTIN, 1981, p. 168). Como assinala ainda Robert Stam, “a concepção bakhtiniana de

⁶ Para nos referirmos a outro texto de Renato Pucci Jr.

⁷ Tomando a expressão aqui obviamente em sentido amplo.

'intertextualidade' não conduz a uma hostilidade simplista em relação ao passado: à negação do significado desgastado e não à infusão com um novo significado" (STAM, 1992, p.25) . Podemos pensar, assim, que a fundação de um novo significado necessariamente se incrusta em algum momento da tradição.

No ensaio Dois modelos de cinema, João Batista de Brito compara aspectos do "cinema clássico" (no sentido de cinema narrativo hollywoodiano) e o cinema artístico (cinema de arte europeu) e aponta o que há de convencional nos dois modelos, na recepção, na produção (BRITO, 1995, p.196-199). O autor assinala o quanto a não narratividade, a incomunicabilidade, a imprevisibilidade e a abertura (os finais abertos) com o passar do tempo, para seu público, se tornam convencionais e codificados, assim como no cinema narrativo, aferrado à sua narratividade, ao seu interesse e cuidado em comunicar-se, em marcar mudanças de estado na ação.

Talvez haja como problema certa permanência no ambiente de crítica e produção de um centramento sobre propostas modernistas, a experiência, datada historicamente, de considerar mais artístico ou mais esteticamente ousado textos disfóricos (de temas e finais, digamos, infelizes) e estruturas de destruição narrativa, num processo cerrado de contra-comunicação ou de agressão ao gosto médio. Questões que são indescartáveis, mas que podem caminhar para a fossilização, se não forem postas em perspectiva.

No caso da obra literária *A hora da estrela* e também de sua adaptação televisiva, vemos uma marcada investida *dialogica* e mais do que isso, *polifônica*, se entendermos, com Diana Barros, o *dialogismo* como constitutivo de toda linguagem e o caráter *polifônico* como estando presentes nos textos que revelam esses diálogos (BARROS, 1997, P.35). Nos textos tratados, *mimesis de produção* e de *representação* convivem, tradição e desconstrução dialogam em co-presença manifesta. O livro de Clarice já prevê a virtualidade polifônica recriada pelo programa televisivo para seu contexto, explorando as possibilidades semióticas dos audiovisuais. Afinal, *A hora da estrela* "é uma história em technicolor, para ter algum luxo, por Deus, que eu também preciso" (LISPECTOR, 1991, p.22). Não é à toa que esse prefácio do livro foi gravado pela cantora Maria Bethânia em seu *disco Pássaro da manhã*, de 1976, gravação ao vivo de um show seu. No mundo do disco, da música popular no Brasil, se esse diálogo

da arte com o mundo do espetáculo e da indústria também é necessariamente tenso, tem se construído com menos restrição de temas ou formas. Sem tantas hierarquias e na convivência entre alta comunicabilidade e contra-comunicação, mixagem equacionada, equalizada, num patamar de diálogos nos quais vozes da tradição são recuperadas e potencializadas, em movimentos de ressignificação que atualizam gestos de ousadia estética. Mas no ambiente do cinema brasileiro, ambiente de produção, de recepção crítica e por parte do público, as coisas parecem avançar no sentido da diversidade. E que se explorem os veios e as formas que não imediatamente atingem o grande público, que se faça o contrário também, sem que se ache antecipadamente que há menos ou mais arte aqui ou lá. E que não se negue o *ruído*, o violão, a guitarra ou o cinema americano⁸.

BIBLIOGRAFIA

- BARROS, Diana Luz Pessoa. "Contribuições de Bakhtin às teorias do discurso". In: BRAIT, Beth (org.) *Bakhtin, dialogismo e construção de sentido*. Campinas: SP: Editora da UNICAMP, 1997.
- BARTHES, Roland. *O grau zero da escritura*. trad. Heloísa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix, 1971.
- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- BAZIN, André. *O cinema – ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BRITO, João Batista de. *Imagens amadas*. São Paulo: Ateliê editorial, 1995.
- BRITO, João Batista de. "Narrativas em conflito: três questões diferentes sobre a diferença entre literatura e cinema". In: *Letra Viva*.V.1 n.3 João Pessoa: Idéia, 2001.p.59-70.
- CENA aberta – a magia de contar uma história. Episódio *As três palavras divinas*. Direção: Guel Arraes, Jorge Furtado e Regina Casé. Roteiro Guel Arraes e Jorge Furtado. Intérpretes: Regina Casé, Luiz Carlos Vasconcelos e outros. GLOBOFILMES, 2004. DVD (133 min), son., color.
- FARIAS, Sônia Lúcia Ramalho de. "A movência do ficcional ou a astúcia da mimesis: A hora da estrela, de Clarice Lispector". CORREIO DAS ARTES: Suplemento Quinzenal do Jornal A União, João Pessoa, Imp. e Ed. A União, 6 de dezembro de 1992. Ano XLIII, n. 339, p.8-9.
- GOTLIB, N. B. *Teoria do conto*. São Paulo: Ática, 1990.
- LIMA, Luiz Costa. *Mimesis e modernidade: formas das sombras*. Rio de Janeiro: Graal, 1980
- LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. 18^a ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990.
- PUCCI, Renato Pucci. Anomalias pós-modernas para o programa oposicionista: o primeiro Godard e o cinetevê de Guel Arraes. Disponível em www.compos.org.br/data/biblioteca_250.pdf Acesso em 14 de março de 2008.

⁸Ruído no sentido de interferência no processo de comunicação, no sentido aqui de gerar informação nova em relação às regras dominantes num ambiente de produção. A referência ao violão e à guitarra está relacionada às discussões dos anos 60 no Brasil sobre a incorporação ou não de elementos da música estrangeira. Discussões desse tipo estão bem trabalhadas em RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro – artistas da revolução, do CPC à era da tv*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

PUCCI, Renato. Cinema moderno e de vanguarda na tv: o paradoxo pós-moderno de *Cena aberta*. Comunicação apresentada no XI Encontro Internacional da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema – SOCINE. Rio de Janeiro, outubro de 2007. Texto inédito.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. Laços de Família e Legião Estrangeira. In: *Análise de Romances Brasileiros*. Petrópolis, Vozes, 1973.p.207

SANTOS, Roberto Corrêa dos. Discurso feminino, corpo, arte gestual, as margens recentes. *Revista Tempo Brasileiro*, v.1 – no.104- Rio de Janeiro, janeiro – março de 1991.p.49-64

STAM, Robert. *Bakhtin – da teoria literária à cultura de massa*. São Paulo: Ática, 1992.

XAVIER, Ismail. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção. In: PELLEGRINI, Tânia et al. *Literatura, cinema, televisão*. São Paulo: Editora Senac; São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003.