

CLANDESTINA FELICIDADE ENTRE AS LETRAS E AS IMAGENS

CLANDESTINE HAPPINESS BETWEEN LETTERS AND IMAGES

Jhonatam Mânica⁴⁹

RESUMO: Propomos uma leitura do conto de Clarice Lispector, "Felicidade clandestina", em paralelo com o curta produzido com base na escrita clariciana "Clandestina felicidade", para uma reflexão acerca do fazer estético e da relação entre literatura e outras artes. No caso da transposição da obra escrita para a versão visual e sonora, fílmica, queremos nos concentrar no leitor/receptor, ampliar a discussão sobre o incentivo ao contato com o texto apesar de outras formas de apropriação do material do texto narrado. A comparação parece-nos interessante porque os contextos das obras são distintos, mas o fio condutor do texto primeiro, de Clarice Lispector, é reconstituído e reapresentado na abordagem fílmica. Buscaremos rastrear como uma versão, nos moldes da reflexão sugerida por Borges em "Kafka e seus precursores", pode reverter a dívida e ampliar a percepção estética de outra. E, no caso clariciano, consideramos válido desenvolver a apreciação da sensibilidade artística e literária, por meio da análise de como sua escritura pode ser lida e relida na contemporaneidade, quer de forma independente, quer através de outras artes.

PALAVRAS-CHAVE: Felicidade clandestina; Leitura; Artes.

ABSTRACT: We propose a reading of Clarice Lispector's short story, "Clandestine Happiness", in parallel with the short film produced on the basis of Clandestine Blessing, for a reflection on the aesthetic and the relationship between literature and other arts. In the case of the transposition of the written work into the visual and sound, filmic version, we want to concentrate on the reader / receiver, to broaden the discussion about encouraging contact with the text, despite other forms of appropriation of the narrated material. The comparison seems interesting because the contexts of the works are different, but Clarice Lispector's guiding line of the first text is reconstituted and re-presented in the filmic approach. We will seek to trace how a version, along the lines of Borges' suggested reflection in "Kafka and its precursors", can reverse the debt and enlarge the aesthetic perception of another. And in the case of Clarician, we consider valid to develop the appreciation of the artistic and literary sensibility, through the analysis of how his writing can be read and re-read in the contemporaneousness, independently or through other arts.

KEYWORDS: Clandestine happiness; Reading; Arts.

1. INTRODUÇÃO

⁴⁹ Graduando em Letras na Universidade Federal de Mato Grosso do Sul - Brasil. E-mail: jhonatammanica@gmail.com

Ao retratar uma possibilidade de leitura do conto de Clarice Lispector, *Felicidade clandestina*, a base da construção narrativa do curta-metragem *Clandestina felicidade*, obra pensada para a versão visual e sonora, fílmica, apresenta uma interpretação baseada nos aspectos da realidade da infância da escritora. Em nossa perspectiva, comparamos o conto e o curta, e assim ampliamos a discussão sobre a relação entre artes, pautada na literatura comparada. Por outro lado, colocamos em foco incentivo para a apropriação do texto escrito através de novas formas leituras, a revisitação dos textos e a análise de como a escritura clariciana pode ser lida e relida na contemporaneidade, quer de forma independente, como texto literário, quer através de outras artes.

O conto, assim como o curta-metragem, exige uma participação ativa do leitor (ou espectador) para estruturar e organizar o que se lê (ou se vê) e o que o imaginário individual complementa através da reflexão sobre o objeto artístico. O curta-metragem precisa alterar sua linguagem, ou seja, aquilo que no texto é escrito como linguagem altamente poética precisa ser convertido em imagens. Percebe-se que uma diferença bem marcada na adaptação do conto para o curta-metragem é o fato de não haver narrador, tampouco narrador-personagem e, dessa forma, a versão fílmica explora os diálogos; pelas ações, pela demonstração das emoções, pela sequenciação de cenas, obtêm-se uma narrativa conduzida pelo visual.

No curta, tudo é “facilitado” e determinado pelas escolhas do diretor e pela forma como este decide captar a imagem. No conto, essa convocação também é feita, mas de outra forma, pois tudo é escrito e narrado de modo a fazer o leitor se aderir à personagem, participar com ela daquela tortura e de todas as sensações, sentidos e sentimentos gerados, até o momento de glória resultante da posse do objeto desejado, posse sem obrigação, sem o peso da eternidade e determinado, de fato, pelo desejo pessoal, respeitando seu tempo e sua existência, desobrigando a personagem de arcar indefinidamente com

ele: “E para mim disse tudo o que eu jamais poderia aspirar ouvir. ‘E você fica com o livro por quanto tempo quiser.’ Entendem? Valia mais do que me dar o livro: pelo tempo que eu quisesse é tudo o que uma pessoa, pequena ou grande, pode querer.” (LISPECTOR, 1999, p. 28) Assim, para este trabalho, empreenderemos uma leitura comparativa entre a narrativa literária e a narrativa fílmica, procurando observar a relação entre artes e os modos de narratividade empregados em cada caso, visando sobretudo estimular a leitura de textos literários.

2. CONSIDERAÇÕES PRELIMINARES

O conto Felicidade Clandestina provavelmente é um dos contos mais conhecidos de Clarice Lispector, e um dos mais usados quando se pensa em aspectos da vida da escritora convertidos em ficção. Inicialmente foi publicado como uma crônica no *Jornal do Brasil*, durante o período em que colaborava neste periódico e foi, portanto, um relato de fato baseado em aspectos da realidade da infância de Clarice no Recife, escrito em um estilo apropriado para o tom de conversa que a autora estabelecia com seus leitores, empregando um gênero “leve e ameno, de leitura mais fácil”, segundo Sylvia Perlingeiro Paixão. Para Paixão, a crônica:

traz quase sempre a interpretação de um fato conhecido por todos, investido pela subjetividade de quem comenta o assunto, dando um sabor novo ao acontecido. Com a sua despreensão, a crônica quebra o monumental, o extraordinário, celebrando o cotidiano, o dia-a-dia, e mostra belezas insuspeitáveis através da argúcia, da graça, do humor de quem a escreve. (1999, orelha)

O título escolhido da crônica de 02 de setembro de 1967 foi ‘Tortura e glória’, já antecipando a tortura a que a menina se viu submetida enquanto ansiava alcançar seu objeto de desejo, cuja posse era sempre adiada pelo “plano secreto”, “tranquilo e diabólico”, da ‘filha do dono da livraria’,

transcrevendo como aparece na crônica. Sem dúvida, essa delicadeza de escrita, essa quebra do monumental através do aprofundamento da percepção do cotidiano, favoreceu a transposição do texto literário em texto imagético, convertido em narrativa fílmica, como mencionaremos adiante.

Em 1971 a crônica *Tortura e glória* foi publicada como o conto *Felicidade clandestina* no livro editado pela Rocco, com o mesmo título. Há um total de 25 contos nesta obra. Apesar de ser uma lembrança da infância, vale ressaltar a beleza narrativa e poética com a qual o episódio é reconstituído, convertendo-se em uma reflexão muito mais profunda do que a superficialidade do texto em uma história de espera poderia sugerir. Dessa maneira, o discurso de Clarice em suas obras conduz o leitor a estabelecer uma relação entre a enunciação fictícia e a enunciação daquilo que de fato é resultado da interação social, da vivência e da experiência. O dialogismo é, portanto, um possível princípio constitutivo da linguagem da autora neste relato, que consegue, seguindo a lógica bakhtiniana,

personificar-se na linguagem, tornar-se enunciados, converter-se em posições de diferentes sujeitos expressas na linguagem para que entre eles possam surgir relações dialógicas. [...] As relações dialógicas são absolutamente impossíveis sem relações lógicas e concreto-semânticas, mas são irredutíveis a estas e têm especificidade própria. Para se tornarem dialógicas, as relações lógicas e concreto-semânticas devem, como já dissemos, materializar-se, ou seja, devem passar a outro campo da existência, devem tornar-se discurso, ou seja, enunciado, e ganhar autor, criador de dado enunciado cuja posição ela expressa. Todavia, é necessário examinar o dialogismo discursivo considerando-se dois aspectos: o da interação verbal (entre o enunciador e o enunciatário do texto) e o da intertextualidade no interior do discurso. (BAKHTIN, 2002, p. 184)

Assim, pensamos a ideia de dialogismo na origem do texto, quando surge como uma crônica, um texto criado como uma conversa direcionada a um enunciatário, ou seja, o público leitor do JB. Neste aspecto, a versão

cinematográfica também procura a interação entre a obra fílmica e o espectador, e torna bem mais clara a relação de intertextualidade no interior do discurso, ao se apropriar de outras narrativas, ficcionais ou biográficas, e inseri-las no curta, o que resulta em se apropriar da beleza narrativa da poética clariciana e aprofundar o olhar sobre o cotidiano da família Lispector.

O curta-metragem “Clandestina Felicidade”, produzido e lançado em 1998 por Beto Normal e Marcelo Gomes, é uma livre adaptação do conto clariciano, mas o jogo de inversão com as palavras do título já é um indicativo do não compromisso com uma narrativa fiel ao texto escrito. Os autores apresentam uma personagem com nome próprio, Clarice, e esta, aparentemente, simples alteração determina de modo significativo que a apropriação do texto para expressão em linguagem fílmica empregará suas próprias técnicas e poéticas da imagem, criando ‘um outro’ texto.

E, de fato, é esta a percepção que o leitor tem ao se tornar espectador. Os autores usaram livremente várias referências a outros textos claricianos, bem como empregaram elementos bastante conhecidos da vida da escritora, conforme apresentados por estudiosos de sua obra e por biógrafos como Nádia Batella Gotlib, Tereza Noronha, Lícia Manzo, Benjamin Moser. Portanto, de um conto (ou crônica) em primeira pessoa, com um narrador-autor convertido em personagem, passamos ao produto de outro gênero artístico, com total alteração de foco narrativo pela separação evidente entre personagem e narrador. Outra dimensão importante da transposição da literatura escrita para a imagem, o som e o movimento do curta reside no aspecto da anulação da livre expressão do narrador acerca do objeto narrado. Quando a mulher adulta rememora o fato da infância, pondera e avalia os acontecimentos e sensações através de um espaço temporal completamente distinto, atribuindo outros valores ao narrado, através de uma percepção individual e unilateral, expressa via linguagem escrita.

É o que se nota, por exemplo, na descrição da filha do dono da livraria: “mas que talento tinha para a crueldade. Ela toda era pura vingança, chupando balas com barulho”, ou quando a menina finalmente tem em mãos o livro: “criava as mais falsas dificuldades para aquela coisa clandestina que era a felicidade. (...) Às vezes sentava-me na rede, balançando-me com o livro aberto no colo, sem tocá-lo, em êxtase puríssimo. Não era mais uma menina com um livro: era uma mulher com seu amante.” (LISPECTOR, 1999, p. 27-29) Pode-se dizer que a conversa estabelecida com o leitor parte da mulher adulta, escritora, não da menina enquanto vivencia o narrado, seja ficcional ou um rastro de vivência ficcionalizada; a percepção da crueldade da coleguinha ou do êxtase com o livro escapa à menina protagonista das ações narradas, para se converter em reflexões da voz narradora, em outro tempo e outro espaço, e sua forma de convocar a atenção do enunciário. O leitor embarca em sua linguagem porque é essa voz interna que o conduz pelos caminhos do narrado, ao passo que se aproxima diretamente desta narradora, aderindo-se a ela, tendo a experiência estética mediada pela personagem narradora.

No curta, essa voz reflexiva e condutora é anulada; o olhar sobre os acontecimentos é externo, de uma câmera e de um espectador fora da cena, fora do tempo da narrativa e fora das sensações. Não há associação direta entre a personagem e o desenrolar dos acontecimentos, pois o espectador tem sua experiência mediada pelo diretor e pelo olhar da câmera. Deste modo, não é apenas a série de alterações na sequência produzida que chamará a atenção do leitor do conto que poderia esperar um maior grau de fidelidade; ao contrário, como espectador do curta estará diante de outro texto, totalmente novo e distinto, embora encontre os ecos do texto primeiro como fio condutor do trabalho.

3. ENTRE AS LETRAS E AS IMAGENS: POSSIBILIDADES DE LEITURA

De modo geral, a crônica Tortura e glória se constrói como um relato sobre como a menina, que seria Clarice Lispector na infância, garota devoradora de livros, descobre que a colega de escola, a ‘filha do dono da livraria’, possui um livro de Monteiro Lobato, *Reinações de Narizinho*. A partir do entendimento que poderia emprestá-lo para ler, o livro se converte no desejo mais intenso daqueles dias de infância. Ao ser publicado como conto, o texto permanece igual, apenas fluindo de um gênero a outro.

O conto Felicidade clandestina rememora tudo o que foi necessário correr para que a menina finalmente tivesse em mãos seu objeto de desejo. Do ponto de vista da narrativa parece ser exata a descrição de como a escritora vivenciou tal encontro, que viria a marcar a menina, a mulher e posteriormente a consagrada escritora Clarice Lispector. No final, lê-se como a mulher adulta se refere ao encontro da menina com o livro, conforme já citado. Dentre suas muitas leituras (Ver IANNACE, 2001), desde a infância e durante a vida adulta, Clarice escolhe evidenciar em seu texto sua dívida com Monteiro Lobato. *Reinações de Narizinho* é eleito como a obra que marca a infância, constituinte de sua formação e provavelmente um instigador para que também se dedique às letras, mas sem dúvida a posterior escrita clariciana supera muitos, se não todos, os seus precursores.

De qualquer forma, Felicidade clandestina de muitas maneiras condensa elementos importantes para traçar um perfil de Clarice Lispector, é a escolha de Beto Normal e Marcelo Gomes é ampliar esse retrato da escritora, apresentando-a ainda menina em vários espaços de sua vida, como a casa familiar, a escola, os passeios pela cidade do Recife, as idas à praia, e em suas relações com outros, o pai e as irmãs, as galinhas, as colegas. Cria, portanto, outro texto, mesclando seu próprio olhar aos fragmentos de textos e de vida de Clarice.

4. RELAÇÃO ENTRE LITERATURA E OUTRAS ARTES

Para pensar acerca do nosso trabalho, partimos da percepção que há uma influência mútua na relação entre literatura e outras artes.

José Carlos comenta:

[...] um texto (literário ou cinematográfico) fala por seus procedimentos estilísticos e não pelo eventual caráter fotográfico de sua escrita. Ver um filme não se reduz a uma leitura direta do que vemos na tela no momento da projeção, nem ler um livro se reduz à imediata identificação das palavras impressas no papel. Cinema e literatura não são apenas estas coisas concretas que efetivamente temos diante dos olhos. São a estrutura que organiza o que é imediatamente visível e também o que se constrói no imaginário estimulado pelo que se movimenta na imagem e palavra [...]. (AVELAR, 2007, p. 55-56)

Assim, as leituras exigidas por cada suporte são diferentes; tanto o conto quanto o curta exigem uma postura de participação ativa do leitor/espectador, conforme já mencionado, para estruturar a leitura que se leva a cabo individualmente ou conduzida pela sequência de cenas, bem como para organizar as informações recebidas pela leitura ou pela observação, permitindo o emprego do imaginário individual para complementar as informações através da reflexão sobre o material narrado e até mesmo sobre o próprio objeto artístico.

Como a linguagem literária de Clarice é altamente metafórica, simbólica, poética, criando imagens mentais para expressar sentimentos, situações e até mesmo os acontecimentos, mas acontecimentos narrados a partir das percepções da personagem, o curta-metragem precisa alterar sua linguagem e forma de expressão, concentrando-se em ações que possam ser captadas pela câmera. A solução encontrada é expressar o que se deseja com as imagens, mas para dar sentido à narrativa fílmica, essas imagens são ancoradas na realidade. Ou seja, aquilo que no texto escrito é linguagem

altamente poética precisa ser convertido em imagens e movimento, mesmo que mínimos, em momentos expressos por uma carga de significados não ditos em palavras ou reflexões. Sem dúvida, neste sentido há perda no campo da expressão, mas a sensibilidade é ativada de outra forma, com a expressividade fluando para outra forma de captação dos sentidos.

Um exemplo pode ser percebido na referência ao mar. No texto de Clarice, a autora escreve referindo-se à espera do dia seguinte para poder emprestar o livro: “Até o dia seguinte eu me transformei na própria esperança da alegria: eu não vivia, eu nadava devagar num mar suave.” (LISPECTOR, 1981, p. 8). Esse mar suave é, obviamente, metafórico, mas no curta a passagem do tempo e a espera são representadas, em dado momento, pela presença física do mar e o mergulho literal, em família. Certamente há também a referência a outro escrito clariciano sobre o mar, afinal o curta se apropria de outros textos variados, escapando da sequência linear do conto e inserindo outros personagens e eventos. Dentre os últimos, destaca-se o que é relatado em Restos do carnaval (a menina vestida de rosa para o carnaval precisa sair correndo entre a multidão em festa para buscar o remédio da mãe, assustada pela alegria dos outros, e o posterior encontro com o rapazinho que lhe joga confete e lhe restaura a inocente alegria de criança) e a própria morte de Mania, mãe de Clarice. Mas a referência ao mar é um trecho significativo no conto, por se tratar da presentificação da espera, a passagem do tempo e o efeito da esperança, e o curta tenta expressar a promessa de alegria adiada através do mergulho da menina sorridente no mar do Recife.

5. ESTRUTURA NARRATIVA DO CONTO E DO CURTA-METRAGEM

Conforme exposto anteriormente, o conto ou a crônica são determinados pelo modo de narrar em primeira pessoa, com um foco narrativo bastante claro e determinado segundo as recordações, reflexões e

direcionamento do olhar na personagem. A transposição adaptada para a versão cinematográfica envolve uma mudança nessa estrutura. A respeito da instituição do narrador, Kunz afirma:

Entre as escolhas técnico-narrativas feitas pelo diretor, a concepção do processo de narração é um dos aspectos mais importantes, exigindo a opção por um enunciador fílmico que se aproxime ou não de um narrador de natureza verbal, já que a entidade fictícia na narrativa fílmica é concebida como uma mirada que guia o espectador. Assim, esta pode assumir o lugar de uma personagem narradora ou simplesmente de uma voz in off, as quais relatam a própria história ou a de outrem. De qualquer forma, haverá sempre um enunciador que conduz o olhar do espectador e organiza o relato, cuja concepção vai depender das escolhas do criador do filme que pode eleger uma focalização diferente daquela instituída na narrativa literária. (2003, p. 44)

A primeira coisa que se percebe de diferente na adaptação desse conto para o curta-metragem é o fato de não haver narrador, e dessa forma, explorando os diálogos, as ações, as emoções, obtêm-se uma narrativa mais pautada no real, talvez mais isenta porque exclui a narradora personagem. No entanto, algumas questões inerentes à construção do roteiro permitem perceber que os diretores tentaram fazer uma adaptação muito próxima aos sentimentos e sensações expressos no texto. Se, por um lado, não puderam fazer a menina Clarice transformar em texto oral a crueldade de Reveca, a cena nos jardins cumpre esse papel: quando a mãe se dá conta de como a filha enganou a protagonista, posto que o livro nunca saíra da casa, e lhe entrega o objeto tão desejado, a câmera foca em Reveca sozinha, divertindo-se com a situação. Na cena, não há confronto; a mãe se distancia com Clarice, olhando de soslaio e com certo assombro para a filha. No texto, a personagem narradora conta que o pior, para a mãe, “devia ser a descoberta da filha que tinha. Com certo horror nos espiava: a potência de perversidade de sua filha desconhecida, e a menina em pé à porta, exausta, ao vento das ruas de Recife.

Foi então que, se refazendo, disse firme e calma para a filha: você vai emprestar agora mesmo *As reinações de Narizinho*.” (LISPECTOR, 1999, p. 28) As mudanças são óbvias quanto a como se desenvolve a cena, e a opção, no curta, é não penetrar nas percepções da protagonista, mas deixar que cada personagem demonstre seus sentimentos. Provavelmente a razão também seja clara, pois o tempo da narratividade fílmica coincide com os acontecimentos, ao passo que no texto literário há a diferenciação entre o tempo do narrado e o tempo do vivido.

Francis Wolff afirma que

as imagens são capazes de suscitar aos poucos quase todas as emoções e paixões humanas, positivas e negativas, todas as emoções e paixões que as coisas ou pessoas reais que elas representam poderiam suscitar: amor, ódio, desejo, crença, prazer, dor, alegria, tristeza, esperança, nostalgia, etc. (2005, p. 19-20)

Desse modo, a forma como a mãe de Rebeca e Clarice se posiciona na cena transmitem uma ideia aproximada à descrição do texto. Vale lembrar que o olhar, no curta-metragem, é conduzido pela câmera e pelo diretor, quem seleciona todo o material visual e o tempo de atenção dado a cada imagem ou cena.

Também neste aspecto as diferenças se notam. Na experiência estética com o conto ou a crônica, o leitor é mais livre para compor mentalmente o espaço e as personagens com o fluir da imaginação. No curta, tudo é “facilitado” e determinado pelas escolhas do diretor e pela forma como capta a imagem. Por exemplo, muitas vezes o espectador é convocado como cúmplice da personagem, quando esta olha para câmera e fala algo, como se falasse diretamente para quem a olha. No conto, essa convocação também é feita, mas de outra forma, pois tudo é escrito e narrado de modo a fazer o leitor se aderir à personagem, participar com ela daquela tortura e compartilhar todas as sensações e sentidos gerados.

6. O FOCO NARRATIVO

Pensando na estrutura narrativa na literatura, talvez primeira ideia evocada seja o foco narrativo e sua composição. Afirma Ligia Chiapinni Leite que “tanto o narrador como o leitor ao qual ele se dirige são seres ficcionais que se relacionam com os reais, através das convenções narrativas: da técnica, dos caracteres, do ambiente, do tempo, da linguagem” (2007, p. 12). Borges reforça a ideia anterior:

na narrativa escrita o ato de narrar muitas vezes é confundido com o ponto de vista que encaminha o acontecimento narrado. E este último pode referir-se especificamente a se o dito acontecimento é analisado – ou *visto*, ou *focalizado* – desde o seu *interior*, como no caso recém citado, o do herói que conta a sua história, ou se o acontecimento é *observado* do exterior, como quando uma testemunha conta a história do protagonista. (2010, p. 87)

Há um ideal de leitor já previsto na escrita do texto. Como crônica, está dirigida ao público do Jornal do Brasil, e de modo claro a personagem narradora convoca esse leitor: “Entendem?”, pergunta, como se esperasse uma concordância, ou expressa no texto a pergunta que imagina estar na mente do leitor: “E assim continuou. Quanto tempo? Não sei.” (LISPECTOR, 1999, p. 28)

Ao discorrer sobre a narrativa no cinema, Selomar Borges diz que

na narrativa cinematográfica, muitos de seus teóricos baseiam-se na narratologia para sustentar suas análises sobre os temas que estamos tratando. Ainda assim não é difícil notar que continua, ainda que sutil, a confusão entre o autor da enunciação, seja este um personagem ou o narrador, e *ofoco* motivador do enunciado. (BORGES, 2010, p. 87)

Neste caso, há um olhar de fora que fatalmente se chocará com qualquer tentativa de fazer coincidir esse foco com o do personagem narrador, a menos que a câmera capte as cenas exatamente no seu ponto de perspectiva.

Como especificado acima, os dois tipos de narração que focalizamos neste trabalho não são iguais, não podem ser confundidos. Mas podem se relacionar, se apoiar, como o cinema pode se fundamentar na literatura e vice-versa. Como nos recorda Maria de Lourdes Abreu de Oliveira:

Cinema e literatura não são a mesma coisa. Em princípio, enquanto o cinema trabalha com meios de representação concretos, a literatura trabalha com abstrações. Apesar das diferenças, apresentam pontos de contato e podemos verificar que tanto o cinema apóia-se na literatura (...), quanto a literatura também se apóia no cinema, recorrendo a processos tipicamente cinematográficos. Cinema e literatura permutam serviços. (OLIVEIRA, 2006, p. 52)

No objeto deste trabalho, percebemos que as duas versões podem ser complementares, mas a primeira, a literária, não foi composta considerando uma transposição para outro suporte. *Clandestina felicidade*, por outro lado, já nasce apoiada na literatura. Se Clarice Lispector usa uma linguagem fácil de transpor para o cinema, neste conto, são os elementos de uma vivência possível que permitem a aproximação, ao passo que as reflexões precisam ser deixadas de lado, ou transformadas em imagens e cenas que transmitam algo de suas indagações e/ou conclusões. Por exemplo, há uma cena de Clarice com as irmãs em um banco de praça; enquanto as irmãs mais velhas leem o jornal, a menina se aborrece porque não publicam suas histórias. Neste momento, há um vislumbre da experiência diretamente relacionada à escritora, quem revela que apesar de mandar seus textos, o jornal apenas publicava histórias começadas por “era uma vez”, enquanto a menina já se desenvolvia junto ao escrito, fabulando “era uma vez, eu”. Do mesmo modo ocorre com a observação da colega e seu chiclete que nunca acaba, o que desperta na menina Clarice o desejo de escrever um texto também infinito, e a mocinha o diz em voz alta.

Ao comparar literatura e cinema, Antonio Costa diz que

(...) o cinema é uma linguagem com suas regras e suas convenções. É uma linguagem que tem parentesco com a literatura, possuindo em comum o uso da palavra das personagens e a finalidade de contar histórias(...)", no cinema a narrativa possui uma analogia baseada no olhar do autor, seja ele personagem ou não (...) obras ganham formas através da concepção daqueles que leem e veem em quanto se configura na tela ou no papel. (COSTA, 1989, p. 27)

Ainda segundo Costa (1989), enquanto nas obras literárias o narrador é um componente muito debatido, com seu intelecto, e portanto, de simples percepção na narrativa, já no cinema o narrador não é perceptível, e nem sua consideração é muito clara. O olhar do diretor não é sempre entendido como o do narrador, pois são entes diferentes, com funções diferentes. Podem se confundir, mas nem sempre este é um dado claro, facilmente percebido.

Juracy Saraiva (2003) afirma que o ato de narrar se apresenta na pintura, na escultura, na tapeçaria, na mímica, na dança e na representação cênica. Ele se instala por meio da linguagem pictórica, gestual, oral ou escrita, inscrevendo-se nos mais diferentes suportes e, dentre eles, na folha de papel e na película de celuloide. Sobre a constituição das linguagens dessas formas artísticas, Saraiva diz:

Enquanto a substância de expressão da linguagem literária se radica no código verbal, valendo-se ocasionalmente da ilustração pictórica, a da linguagem cinematográfica centra-se na imagem movente agregando outros códigos ao aparato visual. Assim, sendo plural e heterogênea, a linguagem fílmica compõem-se das imagens, das menções escritas, dos diálogos, dos ruídos, conjugando três classes distintas de signos: os icônicos, os linguísticos e os musicais. Imagem e ruídos possuem caráter icônico e indicial e essa dupla característica assegura à narrativa fílmica a função predominante de mostrar visual e auditivamente, compondo a narração através dos efeitos da demonstração. (2003, p. 23)

A narrativa está presente no curta, é seu fio condutor, e faz uso de uma noção de linearidade, seguindo uma ordem lógica dos fatos, estruturado a

partir da espera do empréstimo do livro e mais ou menos demarcado temporalmente pela doença e morte da mãe de Clarice. A importância da estruturação narrativa fílmica se diferencia de quando a lemos através do texto escrito, pois podemos perceber e vivenciar o tipo de narrador presente no conto e a forma que é dirigida ao público, proporcionando que esse faça parte ou se identifique com a personagem e a criação artística. Os resultados possíveis esperados seriam vivências e experiências estéticas dos leitores, mediadas pela produção literária. Em uma análise geral da narrativa literária do conto, percebe-se que este é mais restrito do que da narrativa do curta-metragem, cuja intenção é extrapolar os limites do texto parafraseado, para inserir e fazer ver outros elementos da história de vida da escritora. Sua escrita pode ser analisada como mimética, utilizando inúmeras possibilidades de incursão na linguagem, na relação do ato de contar e tecer a sua história.

Portanto o conto e curta-metragem apresentam a possibilidade de perceber, analisar e descrever os métodos de ajuste entre a literatura e cinema, de como o modo como uma linguagem altamente metafórica, simbólica, poética, pode ser adaptada ao predomínio da imagem e como ambas se permutam. Outras considerações podem ser levantadas, mas por hora concluímos que o conto literário e o curta-metragem podem ser empregados e analisados em conjunto, propiciando diferentes apreciações de um mesmo objeto original, embora dê margem à criação de tantos outros. Utilizar o texto em si e suas outras versões na formação do leitor pode ser uma forma interessante de apreciar a linguagem híbrida resultante, podendo organizar, transformar e (re)construir novos contextos na literatura.

REFERÊNCIAS

- AVELLAR, José Carlos. *O chão da palavra*. Campinas/SP: Papyrus, 2003.
- BAKHTIN, M. *Problemas na poética de Dostoiévski*. (Trad.) Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Florense Universitária, 2002.

BORGES, Selomar. *O foco nas narrativas literárias efílmicas: olhares no conto pequena história policial e no filme amores perros*. 2010. *Anuário de Literatura*, ISSN: 2175-7917, vol. 15, n. 1, 2010, p. 84-95.

COSTA, Antonio. *Compreender o cinema*. São Paulo: Globo, 1989.

IANNACE, Ricardo. *A leitora Clarice Lispector*. São Paulo: Edusp, 2001.

KUNZ, Marines Andréa. *A hora da estrela*. In: SARAIVA, Juracy Assmann. *Narrativas verbais e visuais: leituras refletidas*. São Leopoldo: Editora UNISINOS, 2003. p. 43-66.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *O foco narrativo*. 11 ed. – São Paulo: Átila, 2007.

LISPECTOR, Clarice. *Felicidade Clandestina*. In: *Felicidade Clandestina*. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 1998.

OLIVEIRA, Maria de Lourdes Abreu. *Literatura e cinema: uma questão de ponto de vista*. Juiz de Fora. 2006. *Verbo de Minas: letras*. p. 51-61. Disponível em: https://www.cesjf.br/revistas/verbo_de_minas/edicoes/Numero%2010/02_literatura_e_cinema.pdf. Acesso em 28 set. 2018.

SARAIVA, Juracy Assmann. *Literatura e cinema: encontro de linguagens*. In: _____. *Narrativas verbais e visuais: leituras refletidas*. São Leopoldo: UNISINOS, 2003. p. 9- 26.

WOLFF, Francis. *Por trás do espetáculo: o poder das imagens*. In: NOVAES, Adauto. *Muito além do espetáculo*. São Paulo: Senac São Paulo, 2005. p. 16-45.

Recebido em 02/12/2018.

Aceito em 22/02/2019.