



FUNDAÇÃO COMUNITÁRIA TRICORDIANA DE EDUCAÇÃO

Decretos Estaduais n.º 9.843/66 e n.º 16.719/74 e Parecer CEE/MG n.º 99/93

UNIVERSIDADE VALE DO RIO VERDE DE TRÊS CORAÇÕES

Decreto Estadual n.º 40.229, de 29/12/1998

Pró-Reitoria de Pós-Graduação, Pesquisa e Extensão

**AS MEMÓRIAS DE BRÁS CUBAS, DA LITERATURA AO
CINEMA**

**Três Corações
2006**

SOLANGE FERREIRA SILVA

**AS MEMÓRIAS DE BRÁS CUBAS, DA LITERATURA AO
CINEMA**

Dissertação apresentada à Universidade Vale do Rio Verde – UNINCOR como parte das exigências do Programa de Mestrado, área de concentração Letras, para a obtenção do título de mestre.

Orientador
Prof. Dr. Marcelino Rodrigues da Silva

**Três Corações
2006**

FICHA CATALOGRÁFICA



Universidade Vale do Rio Verde de Três Corações
CREDENCIAMENTO: Decreto Estadual nº 40.229 de 29 de Dezembro de 1998.
Secretaria de Pós-Graduação, Pesquisa e Extensão.

ATA DA DEFESA DE DISSERTAÇÃO

**Três Corações
2006**

Ao meu inesquecível pai, grande incentivador de meus estudos,
Otávio Cândido Ferreira. (*in memoriam*).

À minha querida mãe, Vicentina Ferreira da Silva.

Aos meus filhos amados: Higor, Hionara, Hícaro, Hítalo.

Ao meu primeiro netinho Hugo e sua mãe Tathyane.

Ao meu amado Marcelo Pires Duarte.

A todos que me auxiliaram, especialmente a minha família.

À Educação.

A Deus.

DEDICO

AGRADECIMENTOS

Ao meu Pai Celestial, Cristo Jesus, digno de toda honra e louvores, pela sua misericórdia e bênçãos sem fins a nós derramadas.

Aos meus familiares amados, que proporcionaram esta vitória através de apoio e credibilidade.

Ao meu precioso orientador Dr. Marcelino Rodrigues da Silva, pelos ensinamentos que tornaram possível esta dissertação.

Aos meus mestres queridos, pela sabedoria transmitida com dedicação e disciplina desde a minha infância.

Aos professores do Mestrado, Dr^a Geysa Silva, Dr^a. Aparecida Maria Nunes, Dr^a. Maria Luiza Cunha Lima, Dr. Luciano Novaes Vidon, Dr Sérgio Roberto Costa e Dr. José Carlos Gonçalves, pelo incentivo e pelos ensinamentos.

Aos colegas, parceiros incondicionais, pelo incentivo.

Aos amigos que acreditaram e oraram por mim.

Aos professores e funcionários do Instituto Superior de Educação Elvira Dayreell e da Escola estadual “Altivo Coelho”, pela colaboração.

Aos funcionários da Secretaria e da Tesouraria da UNINCOR, pela paciência e pelas informações.

Aos alunos e ex-alunos motivadores desta conquista.

À minha cunhada Dalva Maria de Souza Ferreira, estimável professora, que sempre me incentivou.

Enfim, a todos que direta ou indiretamente contribuíram para esta realização.

``Na arte como na ciência, no fazer como no agir,
tudo está em apanhar claramente um assunto
e tratá-lo de conformidade com sua natureza``

GOETHE

SUMÁRIO

	Páginas
RESUMO.....	09
ABSTRACT.....	10
INTRODUÇÃO.....	11
1 O PANORAMA CULTURAL CONTEMPORÂNEO.....	13
2 AS LINGUAGENS AUDIOVISUAIS NO MUNDO CONTEMPORÂNEO.....	19
3 A TRANSPOSIÇÃO DA LITERATURA PARA A LINGUAGEM AUDIOVISUAL	28
4 O ROMANCE <i>MEMÓRIAS PÓSTUMAS DE BRÁS CUBAS</i> SOB O OLHAR DOS CRÍTICOS.....	36
5 ADAPTAÇÃO DO LIVRO <i>MEMÓRIAS PÓSTUMAS DE BRÁS CUBAS</i> PARA O SUPORTE AUDIOVISUAL.....	47
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	55
BIBLIOGRAFIA.....	58
ANEXOS.....	60

LISTA DE FIGURAS

	Páginas
FIGURA 1 Capa antiga do livro <i>Memórias póstuma de Brás Cubas</i>	60
FIGURA 2 Texto original de <i>Memórias póstumas de Brás Cubas</i>	61
FIGURA 3 Retrato de Machado de Assis	62
FIGURA 4 Foto de André Klotzel	62
FIGURA 5 Capa do DVD do filme <i>Memórias póstumas</i>	63
FIGURA 6 Cena do filme <i>Memórias póstumas</i> – O delírio de Brás Cubas	64
FIGURA 7 Cena do filme <i>Memórias póstumas</i> – Brás Cubas e Marcela.....	65
FIGURA 8 Cena do filme <i>Memórias póstumas</i> – Brás Cubas e Virgília	65

RESUMO

SILVA, Solange Ferreira. **As memórias de Brás Cubas, da literatura ao cinema**. 2006. 65 p. (Dissertação – Mestrado em Letras). Universidade Vale do Rio Verde – Unincor – Três Corações-MG *

O objetivo desta dissertação é refletir sobre o processo de transposição de textos consagrados da tradição literária para a linguagem audiovisual, com vistas à produção de obras destinadas ao grande público de veículos como o cinema e a televisão. Como *corpus* da pesquisa são utilizados o livro *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, e o filme *Memórias póstumas* dirigido por André Klotzel e lançado no ano de 2001. Na análise comparativa dessas duas obras, busca-se identificar e analisar as transformações a que o texto original é submetido no processo de transposição, em função da mudança de suporte e dos seus diferentes contextos e modos de produção.

Palavras-chave: literatura, audiovisual, comunicação de massa.

* Orientador: Dr. Marcelino Rodrigues da Silva – UNINCOR.

ABSTRACT

SILVA, Solange Ferreira. **The memories of Brás Cubas, from literature to the movies.** 2006. 65 p. (Dissertation / Master degree in Arts). Universidade Vale do Rio Verde – UNINCOR – Três Corações - MG *

The purpose of this dissertation is to reflect above the process of transference of texts from literary tradition to audiovisual language, with views on the production of works addressed to the general public of vehicles such as cinema and television. As *corpus* from this research it was used the book *Memórias póstumas de Brás Cubas*, by Machado de Assis, and the movie *Memórias póstumas*, directed by André Klotzel and released on 2001. In comparative analysis of those two works, the aim was to identify and analyze the transformations the original text was submitted to into the process of transference due to the shakeup of support and the different circumstances and ways of production.

Key-words: literature, audiovisual, mass media.

* Guidance: Dr. Marcelino Rodrigues da Silva – UNINCOR.

INTRODUÇÃO

Esta dissertação tem como tema a transposição da linguagem literária para a linguagem audiovisual, utilizando como *corpus* de pesquisa o livro *Memórias póstumas de Brás Cubas*, grande clássico de Machado de Assis, e o filme *Memórias póstumas*, de André Klotzel, uma adaptação do livro para o suporte audiovisual realizada no ano de 2001.

Pode-se perceber que hoje é muito comum a adaptação de um livro da tradição literária para a linguagem audiovisual (filme, novela, minissérie etc). Essa transposição resulta sempre em algumas transformações, inevitáveis diante da mudança de suporte, dos diferentes contextos e modos de produção e dos diferentes públicos visados. O resultado dessas transformações é sempre uma obra nova, sujeita a críticas e comparações com a obra original. Analisar esse processo implica tentar compreender as especificidades de cada suporte e de cada linguagem e a natureza das transformações a que a obra literária é submetida no ato da transposição. É necessário também discutir questões relativas ao contexto de produção e refletir sobre o produto cultural para as massas, observando como as transformações da obra estão relacionadas a esses fatores.

Portanto, almeja-se nesta dissertação a realização de um trabalho de pesquisa que busque compreender o processo de transposição de obras literárias para o suporte audiovisual, destacando os aspectos mencionados acima. Como instrumental teórico e metodológico, são utilizados teóricos e críticos de diferentes campos do saber, como a comunicação social, a crítica literária, a história e a sociologia da cultura. Ressaltam-se grandes nomes da crítica literária, como Antonio Candido, Valentim Facioli e Roberto Schwarz; autores renomados do perfil de Robert Stam, que nos introduz às principais idéias do teórico russo Mikhail Bakhtin utilizadas para a reflexão sobre o cinema; Paul-Laurent Assoun, que analisa as idéias e conflitos da chamada Escola de Frankfurt etc. A discussão sobre o panorama cultural contemporâneo, a partir do clássico debate entre Theodor Adorno e Walter Benjamin, ocupa um lugar central nesta dissertação. Lugar destacado também ocupam os trabalhos de alguns autores brasileiros sobre as relações entre literatura, cinema e televisão (Tânia Pellegrini, Hélio Guimarães, Flávio Aguiar, Ismail Xavier e Randal Johnson), assim como as reflexões de Arlindo Machado sobre a televisão e de Marcos Napolitano sobre a música popular.

A dissertação estrutura-se em capítulos, a fim de conduzir o raciocínio analítico de forma organizada. No primeiro capítulo, intitulado “O panorama cultural contemporâneo”, a atual conjuntura cultural é abordada brevemente, principalmente no que diz respeito à posição

da arte diante das inovações tecnológicas, de forma a contextualizar a discussão sobre o problema específico da transposição de obras literárias consagradas para o suporte audiovisual. O segundo capítulo, “As linguagens audiovisuais no mundo contemporâneo”, continua essa contextualização do problema central da dissertação, ressaltando a importância da imagem e das linguagens audiovisuais na produção cultural do mundo de hoje. No terceiro capítulo, “A transposição da literatura para linguagem audiovisual”, discute-se teoricamente o processo de adaptação de narrativas literárias para o suporte audiovisual, enfatizando-se as transformações provocadas pela mudança de suporte, tanto na obra como em sua recepção, e destacando-se a polêmica questão da fidelidade ao texto original. No quarto capítulo, “O romance *Memórias póstumas de Brás Cubas* sob o olhar dos críticos”, faz-se uma síntese da fortuna crítica sobre a obra de Machado de Assis, buscando-se estabelecer suas principais características, que servirão de parâmetro para a análise do filme de André Klotzel. E finalmente, no quinto capítulo, “Adaptação do livro *Memórias póstumas de Brás Cubas* para o suporte audiovisual”, realiza-se uma análise do filme *Memórias póstumas*, que é comparado ao livro de Machado de Assis e avaliado em sua proposta de recriar, na linguagem cinematográfica, esse grande clássico da literatura brasileira.

1. O PANORAMA CULTURAL CONTEMPORÂNEO

A contemporaneidade, chamada por alguns de Pós-Modernidade, é uma época de transformações, tanto na maneira de pensar como de agir do homem. Para muitos, essa época é marcada pela condição sociocultural de uma sociedade resultante do capitalismo pós-industrial e por novas formas de produzir ou recriar a realidade. Trata-se de um assunto polêmico, em relação ao qual teóricos e acadêmicos expressam diferentes opiniões. Há quem levante suspeitas sobre a questão da Pós-Modernidade, discutindo se realmente já vivemos no período Pós-Moderno ou sobre quando ele se iniciou. Todavia, o que interessa de fato para esta discussão é caracterizar o panorama cultural contemporâneo que se faz efetivo para as pessoas. De qualquer modo, há divergentes concepções, como se pode observar nas colocações de teóricos consagrados, como Fredric Jamenson, que define a Pós-Modernidade como sendo a “lógica cultural do capitalismo tardio”, Jürgen Hebermas, que afirma que a Pós-Modernidade se relaciona com as tendências neoconservadoras determinadas a combater os ideais iluministas e as idéias da esquerda e François Lyotard, que caracteriza a Pós-Modernidade como o verdadeiro rompimento com as antigas verdades absolutas marxistas.

Nas últimas décadas, principalmente a partir dos anos 1980, instala-se um processo de construção da produção cultural, em nível global, que se desenvolveu rapidamente. Não simplesmente a cultura de massa, já desenvolvida e consolidada desde meados do século XX. Porém, inicia-se um verdadeiro sistema cultural mundial que segue o sistema político-econômico resultante do contexto globalizado. Dele se origina um conjunto de valores caracterizados pela aceleração tecnológica que, com certeza, já marcava o processo de comunicação de massa e a própria Indústria Cultural.

A cultura do mundo vem se transformando notavelmente, especialmente nas últimas décadas, em função do desenvolvimento das tecnologias, supostamente em prol do desenvolvimento e do despertar das pessoas. A sociedade moderna busca uma qualidade de vida considerada satisfatória, a partir da adoção de instrumentos e meios que facilitam a vida dos grupos nos vários contextos socioculturais. A industrialização se faz emergente, já que o homem abandonou a simplicidade da mão-de-obra, o prazer de produzir o exclusivo, em busca da inovação da máquina, da confecção em série, da produção em massa. Com essa nova mentalidade, a sociedade parte do processo lento para o sistema imediato, diminuindo a distância e o tempo, alterando os hábitos e mudando os costumes, construindo um novo perfil dos sujeitos sociais.

É importante ressaltar que o avanço tecnológico trouxe grandes benefícios para a humanidade, tanto no que concerne ao processo de produção, com o aprimoramento das técnicas, objetivando produtos mais qualificados e acessíveis, quanto no que diz respeito ao processo do conhecimento científico. Ao aplicar a tecnologia como um recurso, a ciência (que pode ser chamada de “mãe” da tecnologia) acaba valendo-se dela como instrumento para novas conquistas. Dizem que a ciência e a tecnologia, em outros tempos, atravessaram diferentes estágios. A ciência pertencia ao elitizado grupo dos filósofos e a tecnologia ao simplório grupo dos artesãos. Mas, em plena contemporaneidade, isso não se fundamenta. É fato que as inovações tecnológicas influenciam todos os segmentos da sociedade contemporânea, exceto em regiões não atingidas pela modernidade.

O avanço tecnológico trouxe também um novo conceito de comunicação. Novos suportes foram inseridos no processo o qual era rudimentar e predominantemente artesanal no que diz respeito aos meios – a carta, o telégrafo, o rádio e até mesmo o livro. Com a tecnologia, vimos o surgimento de novos suportes, que se efetivaram com o crescimento da produção em massa. Como o cinema e a televisão, que atendendo ao novo perfil do consumidor ganham espaço na sociedade e se tornam os meios de comunicação mais importantes para satisfazer as necessidades do homem contemporâneo.

É verdade que todo esse crescimento tecnológico colaborou para o surgimento da sociedade globalizada. Os costumes, os gostos e até mesmo a maneira de ver as coisas de uma determinada comunidade se tornam abertos para todas as outras. A produção cultural deixa de ser algo específico de um pequeno grupo e se torna comum a todos. Não se pode falar em individualismo, mas em produção coletiva, no que diz respeito à produção para a massa.

Essa influência acarretou mudanças também nas artes, levando a uma nova forma de produção, que busca como resultado um produto moldado de acordo com as necessidades de seu público. Esse processo já estava em curso desde o início do século XX, com o desenvolvimento da comunicação de massa, e em grande medida ajudou a definir os tempos da cultura pós-moderna.

Existem basicamente duas grandes linhas de pensamento sobre essa produção, denominada cultura de massa. Uma linha que critica a cultura e os meios de comunicação de massa, achando que eles servem apenas à manipulação do público e que os produtos culturais são pobres e alienadores, desvalorizando a arte ao submetê-la às regras de produção e consumo da sociedade capitalista e industrializada. Outra linha que vê essa produção como parte de um processo de adaptação, como uma nova forma de recriar e reinventar o mundo, diante das transformações que ele sofreu.

Um dos autores que acreditam que a cultura de massas seja algo pobre é Theodor Adorno. Filósofo, sociólogo, musicologista e compositor, ele nasceu em Frankfurt (Alemanha), em 1903, e foi diretor do Instituto para Pesquisa Social de Frankfurt, em 1955. Em seu trabalho, criticou os aspectos contemporâneos das formas de comunicação e da cultura humana. Para Adorno, a reprodução da arte se trata de algo criado para entorpecer e alienar o povo, pois é feito segundo a lógica capitalista de consumo e concentração econômica. A Indústria Cultural procura fazer com que o consumidor se sinta importante, o sujeito dessa indústria, mesmo que na verdade ele seja apenas o seu objeto. Adorno diz serem as mercadorias culturais da indústria orientadas não por uma figuração adequada ou conteúdo, mas pelo princípio de sua comercialização. Nelas se dá o primado imediato e confesso do efeito, que abole a autonomia da obra de arte em nome do lucro.

Outro crítico da chamada Escola de Frankfurt que também abordou a questão da cultura de massas é Walter Benjamin, filósofo alemão nascido em 1892. Analista das técnicas de reprodução em massa das obras de arte, Benjamin acredita que a reprodutibilidade técnica modificou as artes através da multiplicidade das técnicas de reprodução, causando como efeito principal a decadência da “aura” da obra de arte, que acabou por perder sua identidade. Mesmo que o progresso tecnológico permita manter o conteúdo da obra, a reprodução desvaloriza a unicidade de sua presença no próprio lugar onde ela se encontra. Segundo Paul-Laurent Assoun (1991, p.92), com a perda da “aura” nasce o espírito de nostalgia pela arte tradicional. Com a socialização possibilitada pela reprodutibilidade, a arte se politiza e perde a sua função de alternativa crítica. Paul-Laurent questiona se isso seria um desvio ou uma necessidade e chama atenção para a ambigüidade de Benjamin na avaliação desse fenômeno.

Barbero, ao falar sobre as divergências entre os membros da Escola de Frankfurt, faz a seguinte consideração a respeito da cultura de massa:

As outras teorias sobre cultura de massas nos chegaram como mera referência teórica, associadas a ou confundidas com um funcionalismo ao qual se respondia “sumariamente” a partir de um marxismo mais afetivo do que efetivo. Os resultados da Escola de Frankfurt induziram a abertura de um debate *político* interno: no início, porque suas idéias não se deixavam usar politicamente com a facilidade instrumentalista à qual de fato se prestaram outros tipos de pensamento de esquerda, e mais tarde porque paradoxalmente fomos descobrindo tudo o que o pensamento de Frankfurt nos impedia de pensar por nós próprios, tudo o que de nossa realidade social e cultural não cabia nem em sua sistematização nem em sua dialética. Daí que o que se segue tenha um inegável sabor de ajuste de contas, sobretudo com o pensamento de Adorno, que é o que tem tido entre nós maior penetração e continuidade. O encontro posterior com os trabalhos de Walter Benjamin veio não só a enriquecer o debate, mas ajudar-nos a compreender melhor as razões de nossa frustração; do interior da Escola, mas em plena

dissidência com não poucos de seus postulados, Benjamin tinha esboçado algumas chaves para pensar o não-pensado: o popular na cultura não como sua negação, mas como experiência e produção. (BARBERO, 1997, p. 64).

Adorno e Benjamin, embora tenham participado da Escola de Frankfurt e compartilhado certas idéias, divergem em alguns aspectos fundamentais no que concerne à cultura de massa. Ao contrário de Adorno, Benjamin vê o popular na cultura de massa como uma experiência positiva e não como algo que apenas anula o valor da arte tradicional.

Segundo Barbero (1997, p. 70), ao utilizar o conceito o *estranhamento*, Adorno afirma que a arte pode expressar o inexpressável, a utopia, através de sua absoluta negatividade, e distingue o que é arte do que é pastiche: “Em lugar de desafiar a massa como faz a arte, o pastiche se dedica a excitá-la. (...) A arte inferior é aquela cuja forma consiste na exploração da emoção. A função da arte é justamente o contrário da emoção: a comoção.” Barbero (1997) diz que é lastimável que uma concepção radicalmente pura e elevada da arte, para formular-se, rebaixe sarcasticamente todas as outras formas possíveis e faça do sentimento um “torpe e sinistro aliado da vulgaridade”.

Já Benjamin buscou de forma mais profunda justificar sua concepção a respeito da produção de massa, distanciando-se um pouco da postura predominante na Escola de Frankfurt. Barbero lembra que as relações de Benjamin com Adorno e Horkheimer não foram muito amistosas, pois Adorno criticava Benjamin severamente, recriminando-o por sua heterodoxia. Afirma ainda que Benjamin foi pioneiro ao vislumbrar a mediação fundamental que permite pensar historicamente a relação da transformação das condições de produção com as mudanças no espaço da cultura. Segundo Barbero, o que para Adorno era o signo nefasto do rebaixamento da arte, isto é, a cultura de massa, resulta para Benjamin em um signo, sim, não de uma consciência acrítica, mas de uma longa transformação social.

Em seu famoso ensaio sobre a reprodutibilidade técnica da arte, Walter Benjamin afirma:

No interior de grandes períodos históricos, a forma de percepção das coletividades humanas se transforma ao mesmo tempo que seu modo de existência. (...) se fosse possível compreender as transformações contemporâneas da faculdade perceptiva segundo a ótica da aura, as causas sociais dessas transformações se tornariam inteligíveis. (...) cada dia fica mais irresistível a necessidade de possuir o objeto, de tão perto quanto possível, na imagem, ou antes, na sua cópia, na sua reprodução (...). Retirar o objeto de seu invólucro, destruir sua aura, é a característica de uma forma de percepção cuja capacidade de captar “o semelhante no mundo” é tão aguda, que graças à reprodução, ela consegue captá-lo até no fenômeno único. Assim se manifesta na esfera sensorial a tendência que na esfera teórica explica a importância crescente da estatística. Orientar a realidade em função das massas e as massas em função da realidade é um processo de imenso alcance,

tanto para o pensamento como para a intuição. (BENJAMIN, 1996 p. 169-170).

Ainda com relação à reprodutibilidade técnica da arte, Walter Benjamin (1996, p. 166-167) salienta que, em sua essência, a obra de arte sempre foi reproduzível. O que os homens faziam sempre podia ser imitado por outros homens. A reprodução técnica da escrita foi uma gigantesca transformação provocada pela imprensa, mas a escrita representa apenas um caso especial, embora de importância decisiva, de um processo histórico mais amplo.

Marcos Napolitano, no livro *História e Música* (2002), discorre de forma interessante sobre a postura de Adorno e de outros críticos que apresentam opiniões divergentes da adorniana a respeito da reprodutibilidade da arte para a massa, principalmente no que diz respeito à música popular. Segundo Napolitano, Adorno propõe uma leitura da cultura de massas que ou provoca uma adesão em bloco às suas idéias ou desperta grande desconforto naqueles que o vêem como pessimista e elitista com relação às novas formas da arte na era da “Indústria Cultural”.

Napolitano salienta uma discordância entre Adorno e Benjamin no que concerne à cultura de massa, mostrando que eles apresentam idéias diferentes a respeito do marxismo. De acordo com Napolitano, Benjamin reconhecia certas virtudes, estéticas e políticas, na obra de arte voltada para o entretenimento, enquanto o marxismo de Adorno ia por um outro caminho teórico, tomando para si a defesa de sistema estético contemplativo, racionalista e subjetivante, e do conceito marxista de ideologia e alienação. Napolitano afirma que, a partir desse antagonismo e, principalmente, da veemência de Adorno em atacar as idéias de Benjamin, muitos estudiosos da comunicação de massas tentam separar dois tipos de ouvintes: o “regressivo”, que Adorno define como passivo e alienado, e o “ativo”, aquele consciente e crítico. E acrescenta que uma leitura superficial dos textos de Adorno induz à idéia de que ele atacava a “música popular comercial” e defendia a chamada música erudita. Mas, adverte Napolitano, essa é uma leitura errada, pois, para ele, Adorno via na esfera da música erudita, cultuada pela burguesia do século XX, também uma música fetichizada, suposta portadora de “valores culturais elevados”, mas que no fundo apenas funcionava como símbolo de status e moeda de troca na “alta sociedade” burguesa. A forma pela qual o século XX ouvia Beethoven, na opinião de Adorno, era tão alienada e fetichizada quanto a audição massificada do *hit* do momento. (NAPOLITANO, 2002, p.26).

Napolitano afirma, ainda, que outros autores acham que a música, bem como outros produtos culturais, não estão ligados, organicamente, a esta ou aquela classe ou grupo social. Dependendo da contextualização e das condições de produção e recepção, haverá uma

apropriação, cujo processo contém em si as posições ideológicas e as contradições políticas e econômicas próprias de uma determinada sociedade. Baseados nas reflexões de Antônio Gramsci, eles defendem que os elementos da cultura não são exclusivamente ligados a fatores especificamente econômicos, mas são determinados por “princípios articuladores” resultantes de elementos culturais já existentes dentro da sociedade.

2. AS LINGUAGENS AUDIOVISUAIS NO MUNDO CONTEMPORÂNEO

Uma das características da cultura contemporânea e da cultura de massas é a grande presença das imagens. Alguns dizem até que estamos numa época em que a cultura letrada está em decadência, sendo substituída pela cultura das imagens, que o livro está sendo deixado de lado e que a leitura tradicional foi trocada pela comodidade e os encantos da leitura imagética. Essas colocações são pertinentes, pois a cada dia as imagens ocupam mais espaço na nossa sociedade. O crescimento da importância das imagens no mundo globalizado em relação às letras já é fato consumado.

Todavia, deve-se ressaltar que muitos defendem que as imagens podem ter um papel positivo na sociedade, já que fazem parte do cotidiano do homem desde os tempos primórdios. Sabe-se que a imagem tem várias funções, pode desempenhar diferentes papéis sociais. A imagem foi a primeira forma de escrita, mas com o decorrer do tempo imagem e escrita se separaram no mundo ocidental. Mas a relação entre imagem e palavra sempre foi explorada pelo homem. Hoje, na contemporaneidade, temos novamente a reunião da palavra com a imagem, e esse é um dos motivos pelos quais dizem que a nossa civilização vive o ciclo da imagem.

Nesse universo, são diversas as formas e os meios pelos quais as imagens são produzidas e circulam. Desde as tradicionais artes plásticas, passando pela fotografia, pelo cinema, pela TV e chegando à internet, o homem tem utilizado diversos recursos para se comunicar através da imagem. E, analisando os contextos da produção imagética, percebe-se que as imagens estão ligadas à arte, ao jornalismo, à publicidade, enfim, aos vários campos de produção de sentido, como um elemento imprescindível para o processo de comunicação.

Somando o som às imagens, temos as linguagens audiovisuais, que são presença marcante na produção cultural contemporânea. Desde o comercial à sofisticada produção cinematográfica, a valorização dos recursos audiovisuais é evidente. As técnicas para a criação e a reprodução da linguagem audiovisual são cada vez mais sofisticadas. E o homem se seduz mais e mais com a possibilidade de usufruir de mais um código com tamanha diversidade de recursos. São vários os gêneros que utilizam a linguagem audiovisual como ferramenta essencial: filmes, telenovelas, vídeos, minisséries e videoclipes, os quais estão cada vez mais presentes em nossa cultura e tecnologicamente mais arrojados.

O cinema e a televisão são os dois veículos mais importantes por meio dos quais as produções audiovisuais circulam. Não se pode deixar de considerar o papel significativo que a

internet adquiriu nos últimos anos como um veículo de circulação desse tipo de produção. Mas o cinema e a televisão ainda se destacam. Não só pela grande difusão que esses suportes alcançaram nas últimas décadas, como também pela importância que eles continuam conquistando na sociedade, ao incorporarem inovações tecnológicas como a informatização dos processos de produção. As tecnologias contemporâneas estão, cada vez mais, agregando informações ao produto, seja para vender ou transmitir essas informações, para conscientizar ou para alienar.

Por isso, é necessário que o espectador seja capaz de compreender os vários discursos presentes nos produtos culturais transmitidos pela mídia, pois é fato que esses veículos se tornaram grandes instrumentos de comunicação. Principalmente a televisão, objeto popular de consumo, canal ideal para a propagação da cultura de massa. E também o cinema, uma forma complexa de fazer arte que difere das tradicionais em diversos aspectos. Sem a intenção de fazer um julgamento preconceituoso, faz-se necessário realizar uma leitura mais crítica dessa linguagem cada vez mais sofisticada. É preciso rever o modo como enxergamos a comunicação de massa, a fim de que possamos participar de forma politizada desse processo de produção e consumo.

O cinema surgiu em 28 de dezembro de 1895, em Paris, data em que foram apresentadas ao público as primeiras cenas cinematográficas de caráter experimental, resultado de experiências realizadas por pesquisadores que acreditaram nessa nova tecnologia. Tinham como principal objetivo reproduzir o movimento dos seres vivos sob a forma de imagens. Esse poder de fixar o movimento vital num suporte estável, capaz de promover a ilusão do movimento, de transportar o espaço e estreitar o tempo mediante um recurso técnico, certamente foi e será motivo de muitas discussões. Essa arte complexa, capaz de relacionar fotografia, teatro, pintura e música, também chamada de “ilusão secular”, provocou estranhamento tanto no público como em celebridades da ciência e da arte.

Como já foi dito, o cinema é uma arte que acompanha as inovações tecnológicas e tira proveito disso. O que não acontece com diversas outras artes, como o teatro, que não possui essa relação intrínseca com a tecnologia. Portanto, apesar de ser novo em relação às outras artes, o cinema já tem história e ainda fará história. Pois o cinema se transforma na medida em que o homem percebe a sua importância enquanto veículo de inovações. Essa possibilidade de produzir a linguagem audiovisual de forma mais criativa se efetiva, por exemplo, a partir do momento em que o cineasta descobre que a câmera é um grande recurso para reproduzir e registrar cenas e utiliza esse artifício para criar um espetáculo, no qual a câmera passa a

integrar-se à ação, buscando maior interação com os movimentos do ator no ato da representação cênica.

Como qualquer arte que nasce a partir de outras artes, do aprimoramento de conhecimentos e experiências, o filme, produto basicamente imagético, no início do século XX é uma réplica dos grandes espetáculos teatrais. A partir do filme *The Great Train Robbery*, de Edwin S. Porter, lançado em 12 de dezembro de 1903, o cinema se transforma em arte popular. Mais tarde, com a evolução tecnológica, a tela ganha som, cor e experiências com a terceira dimensão.

Os documentos históricos comprovam que é muito antiga a preocupação do homem com o registro dos movimentos. Principalmente no que concerne ao movimento enquanto processo artístico. O homem já buscava essa técnica com o desenho e a pintura, que foram as primeiras formas de representar os movimentos em nossa civilização. Mas, com o cinema, o homem dá mais um grande passo nesse sentido.

Assim como toda arte, o cinema também tem a sua história técnica. No início, foram poucos os cientistas que se preocuparam com o seu surgimento. É certo que o que mais atraía o homem nessa façanha não era qualquer promessa de conhecimento, mas a possibilidade de colocar em funcionamento a grande máquina de projetar imagens. O cinema foi se constituindo através de experimentos. Várias tentativas, com erros e acertos, ao longo de décadas de história foram realizadas. A montagem cinematográfica, por muito tempo, ficou tecnicamente estagnada. Desde seu início, o trabalho consistia em classificar as imagens, escolher entre os planos, cortá-los e, finalmente, uni-los. Todas as etapas eram executadas manualmente. Apenas mais tarde foi possível reconhecer os fotogramas fixados na película e assim efetuar mecanicamente a montagem do filme.

Sabe-se que várias tentativas foram realizadas com o objetivo de captar e reproduzir a imagem do movimento. Para tanto, muitos aparelhos foram construídos, tendo como fundamento o fenômeno da persistência retiniana, que se trata do tempo de permanência da imagem na retina. Tal fenômeno foi descoberto pelo inglês Peter Mark Roger, em 1826.

É interessante ressaltar que a fotografia, resultado do trabalho de Louis-Jacques Daguerre e de Joseph Nicéphore Niepce, foi certamente uma alavanca para o sucesso da imagem em movimento e teve grande contribuição para o avanço cinematógrafo. Não se pode desconsiderar que foi a partir de estudos realizados pelos irmãos Lumière sobre a técnica fotográfica que se chegou à descoberta do cinema. Pois os irmãos Auguste e Louis Lumière, com o aperfeiçoamento do cinetoscópio, criaram o cinematógrafo, aparelho que possibilitou a projeção das imagens para o público.

Pesquisas sobre os movimentos realizados pelo homem permitiram que Étienne-Jules Marey, em 1887, desenvolvesse o fenômeno da cronofotografia, que é a fixação das etapas de um corpo em movimento, em que se baseia o cinema. O desenvolvimento do cinema, desde as primeiras tentativas de projetar imagens, além das experiências realizadas na confecção de aparelhos que conseguissem captar com fidelidade os movimentos do homem e dos demais seres, a fim de construir a imagem em movimento, também se deve a diversas outras inovações tecnológicas que contribuíram para que ele se tornasse realidade. Assim como a montagem, a câmera, o som e outros elementos também se desenvolveram progressivamente, marcando as transformações da história do cinema.

A primeira exibição dos filmes dos irmãos Lumière para o público aconteceu em 28 de dezembro de 1895, em Paris. Esses primeiros filmes eram produções rudimentares, pequenos documentários sobre a vida cotidiana como *A saída dos operários das usinas*, *A chegada do trem na estação* e *O mar*. Começava, assim, o chamado “cinema mudo”, que marcou o início da história oficial do cinema, pois somente algumas décadas mais tarde o som seria incorporado ao processo cinematográfico. Mas, antes disso, a descoberta da linguagem cinematográfica já havia possibilitado a produção de grandes obras narrativas.

Na primeira década do século XX, foram filmadas na França peças de teatro, com a participação de grandes nomes do palco, como Sarah Bernhardt. Em 1913, apareceu o primeiro tipo cômico, com Max Linder (que mais tarde inspiraria Charles Chaplin), e o primeiro seriado policial, com o Fantômas, de Louis Feuillade. A produção de filmes cômicos se difunde nos Estados Unidos, Inglaterra e Rússia e, na Itália, surgem superproduções épicas e históricas, como *Cabíria*, de Giovanni Pastrone (1914).

Com a chegada da Primeira Guerra Mundial, o cinema europeu entra num processo de estagnação e Hollywood, nos EUA, se torna o centro da produção cinematográfica, com o aparecimento dos grandes estúdios. Em 1912, surgem o Keystone Company, liderado por Mack Sennett (produtor de comédias que descobriu Chaplin e Buster Keaton), e o Famous Players, que no futuro se tornaria a Paramount. Em 1915, aparece a Fox Films Corporation. Pouco mais tarde, na década de 20, a indústria cinematográfica americana se consolida, sobretudo através dos chamados “grandes gêneros” – western, policial, musical e comédia.

Se, na história da técnica, a montagem cinematográfica conhece poucas variações, para a história das imagens ela é primordial. Marcel Martin assim define a montagem:

A montagem constitui, efetivamente, o fundamento mais específico da linguagem fílmica, e uma definição de cinema não poderia passar sem a

palavra “montagem”. (...) Montagem é a organização dos planos de um filme em certas condições de ordem e de duração. (MARTIN, 2003, p.132).

A montagem se caracteriza como um dos aspectos fundamentais do cinema. Embora no início ela tenha sido involuntária, com o tempo ela foi sistematizada e elaborada, até adquirir um papel orgânico nos filmes. Segundo Marcel Martin, a montagem é essencial para o desenvolvimento da linguagem cinematográfica. Enfatizando seu papel no resultado final do filme, o autor faz uma distinção interessante entre montagem narrativa e montagem expressiva:

Chamo de *montagem narrativa* o aspecto mais simples e imediato da montagem, que consiste em reunir, numa seqüência lógica ou cronológica e tendo em vista contar uma história, planos que possuem individualmente um conteúdo factual. (...) ...a *montagem expressiva*, baseada em justaposições de planos cujo objetivo é produzir um efeito direto e preciso pelo choque de duas imagens; neste caso, a montagem busca exprimir por si mesma um sentimento ou idéia; já não é mais um meio, mas um fim: longe de ter como ideal apagar-se diante da continuidade, facilitando ao máximo as ligações de um plano a outro, procura ao contrário produzir constantemente efeitos de ruptura no pensamento do espectador, fazê-lo saltar intelectualmente para que seja mais viva nele a influência de uma idéia expressa pelo diretor e traduzida pelo confronto dos planos. (MARTIN, 2003, p.132-133).

O som foi outro fator significativo para o desenvolvimento da linguagem do cinema, complicando a questão da montagem e colocando o problema da sincronização com as imagens. Diversas experiências técnicas para a resolução desse problema foram realizadas, por nomes como Thomas Edison, Auguste Baron e Henri Joly, até que o aparelho de gravação magnética em película, que permite a reprodução simultânea de imagem e som, criado pelo americano Lee de Forest (1907), foi comprado pela Warner Brothers, em 1926. A companhia, então, produziu o primeiro filme com imagem, música e efeitos sonoros sincronizados, o *Don Juan* de Alan Crosland. Depois surgiram o primeiro com passagens cantadas e faladas (*O cantor de Jazz*, de 1927, também de Crosland e estrelado por Al Jolson) e o primeiro inteiramente falado (*Luzes de Nova York*, de Brian Foy, 1928). Já em 1929, o cinema falado representava a maior parte (51%) da produção norte-americana, e em seguida outros centros industriais, como França, Alemanha, Suécia e Inglaterra, começaram a utilizar o som em seus filmes. Logo a seguir, Rússia, Japão, Índia e países da América Latina também adotaram essa nova forma de produção cinematográfica.

Na década de 30, os grandes estúdios americanos se tornam ainda mais fortes, consagrando os astros e estrelas de Hollywood. Os grandes gêneros dominam a cena, com

destaque sobretudo para o musical. E, após o final da Segunda Guerra mundial, em 1945, houve um progressivo renascimento da produção em outros países, sobretudo europeus.

Hoje, com o aprimoramento das tecnologias, principalmente a técnica digital e os seus efeitos, que permitem ir tanto na direção da continuidade espacial e representação do real como na sua total desconstrução e recriação, o cinema ainda passa por um intenso processo de desenvolvimento tecnológico e de linguagem.

Robert Stam, em seu livro intitulado *Bakhtin: da teoria literária à cultura de massa* (2000), faz um esboço sobre as possibilidades de uma análise bakhtiniana do cinema e conclui que ele valoriza a interação entre os textos. Desde modo, ele favorece a polifonia do discurso, ou seja, a presença de muitas vozes que não se fundem em uma consciência única, mas participam de um dinamismo dialógico. Poderíamos dizer que o texto cinematográfico possui essa polifonia em vários aspectos, como por exemplo, na possibilidade de representação de uma sociedade que carrega uma bagagem variada de elementos étnicos e culturais.

Assim, o cinema não pode ser visto apenas como mais uma mercadoria que circula na sociedade globalizada. É importante ressaltar o seu papel, não só como entretenimento, mas como veículo de denúncia e crítica da realidade. É certo que hoje o cinema já é visto, até pelos mais críticos, como um suporte que sustenta a propagação de obras que representam o processo cultural e até mesmo histórico da humanidade.

Segundo Marcel Martin (2003 p.15-16), o cinema foi considerado uma arte desde sua origem e o caráter quase mágico da imagem cinematográfica cria algo mais do que uma simples duplicação da realidade. Através dos recursos técnicos específicos do cinema é possível criar uma arte que vai além da beleza. Ou seja, para Marcel Martin, o cinema tornou-se um meio de narrar e veicular idéias. Na verdade, o cinema utiliza a montagem, um recurso de fundamental importância para a sua linguagem, a fim de criar uma nova realidade.

Com tanta importância para a contemporaneidade quanto ao cinema, temos também a televisão. O termo “televisão” foi usado, pela primeira vez, pelo russo Constantin Perskyi, na comunicação que apresentou no Congresso Internacional de Eletricidade, associado à famosa Exposição Mundial de Paris, em 1900. Depois disso, o termo rapidamente se popularizou, superando o uso de outros termos, como “telescopia”, “telefoto”, “telectroscopia” e outros até então utilizados para denominar a máquina de produzir som e imagem. Mas podemos afirmar que o verdadeiro idealizador do sistema de transmissão de imagens foi o Dr. Adriano de Paiva, professor de Física da Academia Polytechnica do Porto (atualmente Universidade do Porto). Paiva teve um papel significativo na história técnica da televisão. Seu trabalho foi reconhecido e citado por jornalistas, cientistas e historiadores. Walter Bruch, inventor do

sistema PAL de televisão, em 1967, fez-lhe uma homenagem, tornando público o reconhecimento da sua importância para a história da televisão. Paiva publicou, em 1887, o artigo intitulado "A Telescopia eléctrica" (traduzido em francês e em inglês), inspirado pelo sucesso do invento do telefone por Graham Bell, que causou grande discussão em torno das tecnologias da comunicação.

Vários inventores deram sua contribuição para o desenvolvimento da televisão, esse aparelho eletrodoméstico considerado, hoje, indispensável a qualquer lar, como instrumento de entretenimento e meio de comunicação. Como por exemplo, o inventor do alemão Paul Nipkow, que em 1884 concebeu um sistema eletromecânico que produzia uma imagem por sinal elétrico transmitido por fios. Os trabalhos desse inventor influenciaram algumas linhas de desenvolvimento da futura televisão, como o sistema que seria desenvolvido mais tarde por Baird, na Inglaterra. Outro inventor que teve papel fundamental para a televisão foi alemão Heinrich Hertz (1887), que conseguiu produzir as primeiras ondas hertzianas, imprescindíveis para a existência da televisão. E o inventor italiano Guglielmo Marconi, que em 1894 conseguiu transmitir as primeiras emissões de sinais por essa via (ondas hertzianas). Esses verdadeiros pioneiros abriram caminho para outros atores que entraram em cena, concretizando finalmente o sonho de transmitir imagens.

Mas a televisão não se tornou tão importante por sua história técnica. Ela tem relevante história social e cultural enquanto veículo de comunicação. A sua importância para a comunicação é inquestionável. Ao longo do século XX, a televisão ganhou espaço mundial. Durante a Segunda Guerra Mundial, a produção de aparelhos de televisão estagnou. Após a guerra, os Estados Unidos se tornou o maior consumidor de aparelhos de televisão. Em 1948, surge, na costa noroeste dos Estados Unidos, a primeira cadeia de TV por cabo. A televisão acompanha as inovações tecnológicas, torna-se um sistema globalizado, qualificado e bastante apreciado pelo grande público.

Com o sucesso da televisão em preto e branco garantido, começaram a ser encontradas algumas soluções técnicas para o desenvolvimento de sistemas de televisão em cores. Hebert Eugene Ives realizou, em 1929, em Nova Iorque, as primeiras imagens coloridas, com 50 linhas de definição por fio. Mas as transmissões regulares em cores começaram no ano de 1954, nos Estados Unidos. Em 31 de março de 1972, as principais emissoras brasileiras inauguraram oficialmente suas programações coloridas.

A televisão, desde sua inauguração no Brasil, há meio século, vem crescendo significativamente como meio de comunicação de grande influência nas opiniões e nos hábitos e costumes do povo brasileiro. Francisco de Assis Chateaubriand Bandeira de Melo,

figura de destaque na política e na imprensa brasileira, em 18 de setembro de 1950, inaugura a rede Tupi de televisão, em São Paulo. Em 1960, os programas de televisão ganham força com a chegada do vídeo-tape, responsável pela integração entre as emissoras associadas.

Apesar de algumas dificuldades enfrentadas, a televisão, um dos mais importantes veículos de comunicação que utilizam a linguagem audiovisual, mantém-se soberana em produzir para a massa, renovando-se a cada dia. Embora seja atacada severamente pelos críticos da comunicação de massa, a televisão invade os nossos lares sem pedir licença e incomoda muita gente. É certo que, apesar das críticas, os programas de televisão, de boa qualidade ou não, fazem parte da cultura contemporânea. Mesmo sabendo que ainda existem intelectuais que não assistem aos programas de televisão, pode-se dizer que ela gerou um relevante acervo de trabalhos audiovisuais e que, assim sendo, merece um julgamento mais complacente ou, por que não dizer, “justo”.

Arlindo Machado (2001, p.21), em seu livro intitulado *Televisão levado a sério*, declara: “é tempo, pois, de promover uma mirada retrospectiva e tentar redescobrir essa arte negligenciada”. É tempo de pensar a televisão de forma mais consciente, mais politizada, desprovida de preconceitos. É preciso conhecer não só os produtos que a televisão oferece, mas a sua história técnica, política e social. Segundo Arlindo Machado, muitos a condenam sem ao menos saber do que estão falando e poucos a julgam com razão. Poucos conhecem a fundo todo o seu processo de produção e a sua história, a sua evolução, a sua trajetória nas últimas décadas. Poucos têm consciência da importância da televisão, o que ela representa enquanto instrumento de comunicação.

Arlindo Machado propõe uma análise que busque entender a televisão não apenas como processo tecnológico, empreendimento comercial e sistema de controle político-social, mas como veículo de trabalhos audiovisuais com conteúdo sujeito a críticas, como qualquer outro produto, elitizado ou não. Para ele, dizer que só existe banalidade na televisão é um grande equívoco, pois a televisão é o fenômeno resultante de uma apropriação industrial da cultura, o que pode acontecer com qualquer forma de produção intelectual do homem, mesmo que o produto não seja do agrado de todos. Nessa perspectiva, é essencial, antes de efetuar qualquer julgamento à televisão, compreender sua forma de produção, sua importância na cultura contemporânea e, principalmente, a recepção e aceitação do seu produto final.

Ao ler Arlindo Machado, percebe-se, além da sua intenção de repensar os valores e conceitos atribuídos à televisão, uma certa ironia a respeito das críticas feitas aos seus programas. Essa ironia se estende tanto aos preconceituosos quanto aos simpatizantes. Para

ele, antes de emitir um julgamento sobre um veículo ou produto, é necessário estudo e pesquisa, é preciso realizar um trabalho minucioso e sério a respeito dos veículos que utilizam as inovações tecnológicas para atingir as diversas camadas sociais. Em se tratando de televisão, é fato que ela domina uma imensa escala de audiência, atingindo até mesmo as camadas mais elitizadas. A mais baixa audiência da televisão é superior à mais massiva audiência de qualquer outro meio.

Sendo o cinema e a televisão os dois veículos que mais utilizam as linguagens audiovisuais, é razoável que exista grande polêmica a respeito do assunto. Para alguns estudiosos, a valorização da imagem nas produções midiáticas é algo empobrecedor, que acaba por desvalorizar a essência da arte, assim como qualquer produto da cultura de massas que aliena e condiciona o público. A exploração da imagem seria certamente uma técnica para seduzir o telespectador e envolvê-lo pouco a pouco, sem que ele se dê conta disso. Uma verdadeira armadilha. Porém, não se pode desconsiderar a existência das análises feitas pelos estudiosos da comunicação que defendem a produção imagética. Cinema e televisão são suportes que valorizam a produção contemporânea através do casamento perfeito entre a imagem e a palavra. O que faz com que o texto seja mais interativo, proporcionando a intertextualidade e a contextualização da linguagem, favorecendo o diálogo e a leitura. Portanto, esses veículos não podem ser indiscriminadamente vistos como manipuladores e alienadores.

Independente dos veículos de massa, como a televisão e o cinema, serem considerados instrumentos de manipulação, empreendimento mercadológico, tecnologia de difusão ou suportes para a renovação da arte, não se pode negar que eles têm um papel relevante na forma atual de ver e representar a realidade e uma função significativa no mundo contemporâneo. O homem sempre sentiu a necessidade de se comunicar, utilizando diferentes recursos para transmitir seus conhecimentos, suas emoções, concepções e informações sobre a ocorrência de fatos reais ou irrealis. Diferentes formas de comunicar são utilizadas, de acordo com as tecnologias disponíveis e com a intenção ou o tipo de acontecimento que se quer representar. No mundo contemporâneo, o homem percebeu a importância das linguagens audiovisuais e se valeu das inovações tecnológicas para aperfeiçoar esse processo e os produtos por ele gerados.

3. A TRANSPOSIÇÃO DA LITERATURA PARA A LINGUAGEM AUDIOVISUAL

Tem sido muito comum a adaptação de um livro da tradição literária para a linguagem audiovisual (filme, novela, minissérie...). Basta fazermos uma retrospectiva da história da televisão brasileira ou uma análise de nossas produções cinematográficas para comprovar o quanto se tem utilizado esse recurso. A transposição da literatura para a linguagem audiovisual é uma forma de recriar a arte literária que não perdeu nem os mais clássicos e consagrados textos produzidos na história da literatura. E muitos dos filmes mais famosos foram feitos a partir de obras literárias, mesmo que menos conhecidas. Por exemplo, o inesquecível *E o vento levou* (1939), um dos filmes mais vistos em todo o mundo, que foi roteirizado por Victor Fleming a partir do livro de Margareth Mitchel (1926), tornou-se o mais popular clássico da história do cinema.

Pode-se dizer que o processo de narrar passou, ao longo da história, por transformações que vão do simples contar de “causos” aos mais complexos meios, que incorporaram as inovações tecnológicas. O contador de causos cede seu lugar ao comércio e à industrialização, o livro fecha suas páginas, abrindo espaço para o espetáculo. O receptor sai da platéia ao redor das fogueiras para assentar-se nas poltronas dos cinemas ou acomodar-se diante da televisão.

A diversidade dos modos de produção de textos narrativos que circulam em nossa sociedade é um traço marcante da comunicação contemporânea. Dentro dessa diversidade, destacamos as adaptações de obras literárias (narrativas literárias) para veículos audiovisuais, que hoje constituem um fenômeno cultural bastante complexo. Segundo Hélio Guimarães (2003, p. 91), essa complexidade se dá pelo fato do processo de adaptação não se esgotar na transposição do texto literário para outro veículo, mas “gerar uma cadeia quase infinita de referências a outros textos, constituindo um fenômeno cultural que envolve processos dinâmicos de transferência, tradução e interpretação de significados e valores histórico-culturais”.

A mudança de suporte provoca uma série de transformações tanto na obra como em sua recepção, pois toda materialidade pressupõe um modo próprio de produção de sentido e uma nova postura do público que a consome. Isso nos remete à questão da fidelidade da transposição ao texto original.

Ao abordar essa questão, Randal Johnson (2003, p. 10) critica a insistência na discussão sobre a fidelidade. Pois, para ele, a questão da fidelidade é irrelevante. O que de fato interessa na adaptação é a capacidade de recriar a arte literária.

Existem várias posições acerca da questão da fidelidade na transposição da literatura para as linguagens audiovisuais. Alguns autores afirmam que essa alteração de suporte não desqualifica o texto original, pois seus elementos podem de alguma forma estar presentes na narrativa imagética. Para eles, o resultado da transposição deve ser fiel ao texto original, buscando reproduzir nas imagens as características e os elementos do texto escrito. Haveria, então, uma forma mais concreta e fiel de fazer a transposição.

Mas, nessa linha de raciocínio, o texto literário seria incapaz de sugerir ao leitor uma multiplicidade de interpretações, o que se contrapõe à sua própria essência, como afirma Hélio Guimarães:

O pressuposto básico desses discursos baseados na noção de fidelidade é que quanto mais fiel ao texto literário, melhor será o programa. (...) ...supõe-se existir uma leitura “correta” e “única” para o texto literário, cabendo ao adaptador descobrir o verdadeiro sentido do texto e transferi-lo para uma nova linguagem e um novo veículo. Essa visão nega a própria natureza do texto literário, que é a possibilidade de suscitar interpretações diversas e ganhar novos sentidos com o passar do tempo e a mudança das circunstâncias. Levada ao limite, a idéia de fidelidade supõe que o programa de TV fiel ao texto literário de alguma forma possa substituí-lo, tomando seu lugar e tornando-o de alguma forma obsoleto, desnecessário, idéia incorporada de quem lê o resumo de um romance ou assiste à novela ou minissérie baseadas no romance e acredita ter lido o romance. (GUIMARÃES, 2003, p.94-95).

Para compreender melhor a questão da fidelidade, pode-se refletir também sobre as seguintes considerações de Hélio Guimarães:

A procura de alternativas ao discurso da fidelidade abre espaço para se pensar nas adaptações como um processo dinâmico em que as distorções, os deslocamentos, as descontinuidades e os desvios entre os textos não são apenas uma repetição das relações de hierarquia e poder estabelecidas entre a instituição literária e a instituição da TV, mas em si mesmo uma recriação dessas relações de poder, prestígio e influência. (GUIMARÃES, 2003 p.95).

O discurso, dependendo do roteiro elaborado a partir de um texto literário, poderá apresentar algumas alterações em sua estrutura, isto é, fugir do compromisso com a fidelidade. É evidente que cada texto, com sua natureza dialógica, é carregado de elementos que o distinguem dos outros. Conforme a capacidade criativa do roteirista e do diretor, um simples trecho da narrativa, quando encenado, poderá ser enriquecido ou acrescido de

elementos específicos da linguagem audiovisual. Mas, o contrário pode também ocorrer, se a capacidade de recriar uma obra de arte através de recursos audiovisuais não for tão boa assim. A atuação do personagem em determinada encenação interferirá no discurso, pois até a questão da entonação possibilita outro significado.

Segundo Robert Stam (2000), Bakhtin relaciona a questão da “entonação” com o “tato” – referindo-se à totalidade dos códigos que governam a interação discursiva, inclusive aqueles códigos que têm a ver com o poder político e econômico. Por mais fiel que o discurso possa ser ao texto original, o seu caráter de discurso audiovisual já estabelece uma grande diferença. O texto escrito não permite a realização integral da conversação dos personagens, pois é também através da entonação que o indivíduo falante estabelece relações com o ouvinte. Ou seja, a linguagem audiovisual favorece maior interlocução entre as várias vozes possíveis em um texto literário.

Outros autores também percebem as narrativas imagéticas contemporâneas de uma forma menos centrada nas narrativas literárias e chamam atenção para o seu caráter de transformação, ligado ao modo de vida do homem atual:

Se a partir de Walter Benjamin, em seu famoso ensaio “O Narrador”, poderíamos pensar no declínio da narrativa e da faculdade de intercambiar experiências, associado à reprodutibilidade técnica da imagem e à ascensão da informação; após o impacto da televisão e da proliferação de novas tecnologias, trata-se menos de falar em declínio do que em transformação (...). O que Benjamin desvaloriza, Silviano Santiago considera como núcleo do que podemos chamar de uma experiência contemporânea. (...) Santiago valoriza o acontecimento como centralidade do presente marcado pela imagem e pelo desejo, em que o observador mesmo é uma experiência. (...) A narrativa deixa de ser algo desvalorizado como espaço dos estereótipos, associado a produções comerciais e convencionais. (...) No horizonte das ambigüidades pós-modernas, em que o novo e o choque deixam de ser marcas de ruptura para se tornarem estratégias de marketing e da produção da notícia, a narrativa e o fascínio da imagem ganham um novo interesse. (LOPES, 2004, p.31-33).

A literatura é uma arte como outra qualquer, capaz de ser transmitida e sentida pelo homem não somente por meio de um suporte. Até porque já se produzia literatura mesmo antes do surgimento da imprensa. Outrora, a literatura era essencialmente cantada, declamada, pois o homem ainda não possuía os recursos da tipografia. Mas a literatura pode ser transmitida por outros meios além do tradicional livro. Como o rádio, que já foi apreciado por muitos, principalmente quando transmitia as deliciosas novelas vespertinas. Como também o teatro, espaço cultural por onde a literatura circula através de peças que vão do gênero

dramático ao cômico, encantando e sensibilizando a platéia. É importante ressaltar que a literatura é uma arte eclética, híbrida, capaz de interagir com outras artes.

Segundo Luís Camargo (2003, p. 9), “a literatura é um sistema (ou subsistema) integrante do sistema cultural mais amplo, capaz de estabelecer diversas relações com outras artes e mídias”. De acordo com sua visão, “a diversidade de meios e a hibridação de linguagens exigem um leitor que não se prenda à letra, mas esteja aberto à diversidade de suportes pelos quais a literatura circula, bem como às combinações com outras artes”. Pois a literatura se associa à dança, à poesia e à música, com a naturalidade de uma arte capaz de adequar-se e incorporar-se aos novos suportes possibilitados pelas inovações tecnológicas e às novas condições de produção, face à sociedade que se transforma incessantemente.

Apesar das controvérsias no que diz respeito à questão da fidelidade no processo de adaptação de um texto literário para a linguagem audiovisual, não se pode negar a existência de algumas transformações sofridas pelo texto original quando ele é recriado em outro suporte. Essas transformações são discutidas por muitos teóricos e críticos. Pretendo ressaltar aqui aquelas que acredito terem maior importância no processo de transposição da literatura tradicional para a linguagem audiovisual: as transformações relativas à representação do tempo e do espaço no suporte da imagem, assim como o papel do narrador e a caracterização da personagem. O filme só existe quando há a imagem e o mecanismo de representação da imagem é em grande parte o responsável pelo produto final. No caso da adaptação de um texto, esse processo é complexo porque o autor do texto literário original já descreveu suas representações, mas não as colocou em estado de imagem. Por isso, o cineasta é livre para realizar suas representações em imagens.

Em primeiro lugar, temos que considerar o tempo cronológico e o espaço físico envolvidos no ato de recepção do texto. Há uma característica da palavra escrita que faz com que ela permaneça na mente do receptor por muito mais tempo do que o texto imagético. Um romance pode ter vários volumes e ser publicado aos poucos, mas o leitor continuará interessado na história, sem perder a atenção ao seu desenvolvimento. O livro pode ser levado para qualquer lugar e o tempo de leitura pode ser controlado pelo leitor, ao passo que o filme e o programa de TV têm um tempo limitado e necessitam de recursos apropriados para serem apreciados. Na leitura, o receptor constrói o pensamento a partir da palavra e da imagem que ele próprio elabora. Já para os filmes e programas de TV, há um limite de tempo estabelecido para a recepção. Essas diferenças de tempo-espaço na recepção de textos literários e obras audiovisuais levam à conclusão de que há certa necessidade de transformação de conteúdos da palavra escrita para a imagem.

Existe a suposição de que o texto escrito não necessita obrigatoriamente obedecer ao tempo, não é uma produção datada. Ou seja, quanto se lê um romance ou um poema não é necessário que o leitor se prenda a um tempo específico para assimilar o conteúdo. O conteúdo do texto não precisa estar obrigatoriamente vinculado a esse tempo para que o receptor capte a mensagem, o que favorece o imaginário, despertando fantasias e elementos para a construção de conteúdos psíquicos. Já o filme é limitado em tempo, mas não em espaço, porque o fascínio da imagem, do movimento das cores, dos sons e dos efeitos especiais traz para o presente os acontecimentos, no aqui e agora, definidos pela cena.

Tratando da representação de tempo e espaço nas narrativas modernas e contemporâneas, Tânia Pellegrini (2003) afirma que existem diferenças básicas, pois a percepção e a representação dessas narrativas estão mediadas pelos recursos tecnovisuais de cada época. Por exemplo, o movimento da imagem, uma técnica essencial da linguagem audiovisual, revela de forma concreta a inseparabilidade de tempo e espaço e mostra a relatividade das duas categorias. Isto é, tempo e espaço se fundem na linguagem audiovisual. A autora afirma também que a espacialização do elemento temporal operada pelo cinema produz profundas alterações na forma de perceber o espaço e de representá-lo. Ele deixa de ser estático e passa a ser dinâmico, capaz de propiciar a bidimensionalidade através dos recursos da montagem:

As mudanças que, com o cinema, atingem a concepção de tempo, alteram também o caráter e a função do espaço, o qual perde sua qualidade estática, tornando-se ilimitadamente fluido e dinâmico, adquirindo uma dimensão temporal que repousa na sucessividade descritiva e/ou narrativa; deixando de ser espaço físico homogêneo e fixo, “pintura”, assume a heterogeneidade do movimento do tempo que o conduz. (PELEGRINI, 2003, p.22)

Nem sempre o roteiro de um texto audiovisual consegue acompanhar a velocidade da narrativa verbal, porque a duração de uma cena requer uma unidade de espaço e a continuidade de tempo. Smail Xavier (2003) explica essa diferença remetendo à questão do ponto de vista da narrativa e aos conceitos de “narração sumária” e “apresentação cênica” (este último, um recurso típico do gênero dramático):

Outra oposição-chave que devo lembrar é aquela entre “narração sumária” e “apresentação cênica”, a qual tem efeito enorme no problema da adaptação. Os primeiros teóricos da questão do “ponto de vista” cunharam tal oposição, distinguindo o gesto do narrador que resume extensões de tempo razoáveis (uma semana, um mês ou até mesmo anos de vida de uma personagem) em poucas páginas ou mesmo frases. (...) A “cena” – requer uma especificação maior dos pormenores – estará mais sujeita às convenções que impõem limites. (XAVIER, 2003, p.72, 74, 75).

As inovações da linguagem audiovisual favorecem a subversão da ordem cronológica da narrativa, por meio de recursos próprios como cortes, planos e angulações, que também ajudam na contextualização da obra. A idéia de continuidade da narrativa expressa na linguagem audiovisual se deve principalmente ao sistema de projeção, pois a velocidade da imagem projetada na televisão e no cinema permite ao espectador acompanhar o enredo da narrativa através da percepção de uma imagem contínua criada pela série de quadros individuais. O movimento da cena é produzido pelos objetos e pessoas diante de uma câmera estática, pelo movimento e enquadramento da própria câmera, por efeitos na edição e pós-produção ou por uma combinação desses elementos. Pelo manejo desses elementos, o tempo da narrativa pode ser manipulado.

Nas narrativas audiovisuais, podemos perceber que a figura do narrador também sofre alterações. Segundo Ismail Xavier, uma diferença relevante entre os dois tipos de narrativa está no papel do narrador. No filme, uma personagem pode fazer as vezes de narrador, podendo alcançar maior poder de manipulação, através dos elementos prosódicos e gestuais. O narrador pode exercer o papel de onisciente e dizer tudo para o telespectador, condicionado-o a mero paciente, ou permitir que ele faça inferências a partir do que não foi dito por palavras, mas revelado pelas imagens. O que faz com que o espectador compreenda que o simples processo de ver implica num comportamento ativo do receptor, que tem de fazer inferências baseado em seus conhecimentos prévios.

Para Ismail Xavier, diante de um texto literário é preciso entender que a distinção entre contar (*tell*) e mostrar (*show*) deve ser relativizada pela percepção de que o “mostrar” não pode ser assumido em sentido literal, pois é o significado das palavras que produz o “ver”. Por isso, o papel do narrador na linguagem audiovisual é diferente, já que narrar um fato não implica necessariamente contar através da palavra escrita, mas mostrar os acontecimentos através da imagem. Nesse sentido, é pertinente dizer que a câmera também narra, através do que mostra e do seu próprio movimento.

A cena no romance não é algo tão palpável como a cena, em versão literal, própria ao teatro e ao cinema, mas isso não impede que se entenda, na literatura, a oposição entre *tell* e *show* como escolhas do escritor. Da mesma forma, dizemos que a câmera “mostra”, mas há toda uma literatura voltada para o seu papel como narrador no cinema, que nos permite dizer que a câmera narra (*tell*), e não apenas mostra. Isso porque ela tem prerrogativas de um narrador que faz escolhas ao dar conta de algo; define o ângulo, a distância e as modalidades do olhar que, em seguida, estarão sujeitas a uma outra escolha vinda da montagem que definirá a ordem final das tomadas de cena e, portanto, a natureza da trama construída por um filme. Portanto dizer

que um filme “mostra” imagens é dizer pouco e muitas vezes elidir o principal. (XAVIER, 2003, p.73-74).

É claro, portanto, que a câmera também pode exercer a função de narrador e que, dependendo de sua posição ou de seu ângulo, como também da montagem, o foco será deslocado e o filme representará de certa maneira o acontecimento. Tal processo nos permite questionar a objetividade da narrativa audiovisual e perceber que é incorreta a idéia de que nela a literatura aparece por si mesma, sem a intervenção de um narrador.

A questão da personagem, na narrativa audiovisual, também é complexa. Por causa da concretização visual de características que no texto literário eram apenas apontadas por palavras, exige-se uma cumplicidade, um verdadeiro casamento do ator com a personagem. Na verdade, cada um dos atores auxilia na construção do sentido do texto imagético. Quanto maior for a interação do ator com a personagem, maior será a compreensão e a assimilação da obra pelo espectador. Em muitas adaptações, os atores são escolhidos não pelo talento ou capacidade de representar uma personagem, mas pelo seu reconhecimento e valor midiático. Isso fica bem evidente, no filme *Memórias póstumas*, com a atuação de Reginaldo Farias e Sônia Braga. Não julgo aqui a qualidade dos atores, apenas realço que eles são atores globais e de *status*. É interessante ressaltar que escolher um ator para representar uma personagem de um texto literário somente pelo seu prestígio acaba desvalorizando o texto original e comprometendo a qualidade da adaptação.

Segundo Tânia Pellegrini (2003), como centro de uma complexa rede de relações, que abrange inclusive lugares e objetos, a personagem catalisa as transformações ocorridas no estatuto da narrativa como um todo, sendo que sua caracterização vai adquirindo contornos definidos também em função dos novos horizontes técnicos que se vão colocando à produção audiovisual. Enfim, a representação das personagens é outro aspecto que diferencia as narrativas escritas das narrativas audiovisuais.

De acordo com as colocações de Marcel Martin, em *A linguagem cinematográfica* (2003), podemos perceber que são as características fundamentais da linguagem fílmica que proporcionam o sucesso ou o fracasso na transposição da linguagem literária para a audiovisual. Embora o texto de Marcel Martin não aborde especificamente as questões da transposição, ele ajuda a ver que o resultado satisfatório de uma adaptação dependerá de como os elementos que caracterizam a linguagem audiovisual são utilizados. Por exemplo, o papel da câmera, que é responsável pelo registro e pela criação da realidade fílmica, a montagem, os recursos sonoros, os diálogos, os procedimentos narrativos, o espaço, o tempo e até elementos

menos específicos como a iluminação, o vestuário, o cenário, a cor e o desempenho dos atores.

Portanto, em se tratando de transposição de um texto literário para a linguagem audiovisual, realmente, não há como ser fiel totalmente ao texto original. Por isso, ao fazer uma adaptação, deve-se buscar a realização de uma obra diferente, propondo talvez uma convergência do sentido, não necessariamente das formas.

Nos próximos capítulos, tentarei mostrar como essas questões se apresentam quando pensamos em obras específicas. Para isso, utilizarei como *corpus* o livro *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, grande clássico de Machado de Assis, e o filme *Memórias Póstumas*, de André Klotzel, uma adaptação do livro para o suporte audiovisual realizada no ano de 2001.

4. O ROMANCE *MEMÓRIAS PÓSTUMAS DE BRÁS CUBAS* SOB O OLHAR DOS CRÍTICOS

Podemos afirmar que *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881) foi o romance que estabeleceu o marco do Realismo no país, trazendo o romance psicológico para a literatura brasileira. Machado de Assis publicou numa revista, de março a dezembro de 1880, a primeira versão do livro. Até então, o público brasileiro tinha um convívio de muitos anos com a ficção romântica. Mas *Memórias Póstumas de Brás Cubas* trazia uma nova linguagem, aproximando-se dos ideais do Realismo, numa época em que o Brasil vivia um conturbado momento histórico, sob o signo do abolicionismo, do ideal republicano e da crise da Monarquia. Mas, como veremos, a sua proximidade com o Realismo não era tão grande, pois seu texto era extremamente original.

Nesse contexto, a obra de Machado foi, com certeza, muito importante para a história da literatura brasileira. Pois ela rompeu com os ideais do Romantismo, com os quais o leitor se identificava, e foi efetivada com ousadia, propondo uma revolução na forma da narrativa. O período em que Machado de Assis publicou esse livro é considerado como o melhor de sua carreira, no qual começa aparecer a parte mais significativa de sua produção, a “chamada obra da maturidade”, da qual também fazem parte os contos reunidos em *Papéis Avulsos* e as obras primas *Dom Casmurro* (1889) e *Quincas Borba* (1891). Obras caracterizadas pelo emprego da prosa realista, que compõem verdadeiros retratos psicológicos e se distanciam tanto da idealização romântica quanto dos exageros cientificistas do Naturalismo.

Ao apresentar o livro *Memórias póstumas de Brás Cubas*, Machado de Assis faz uma dedicatória, sob forma de um epitáfio: “ao verme que primeiro roeu as frias carnes do meu cadáver dedico como saudosa lembrança estas memórias póstumas”; anunciando que aquela seria uma narrativa bastante inusitada, na qual a personagem Brás Cubas narraria o seu próprio funeral. No primeiro capítulo, a personagem inicia sua história pelo fim, narrando os episódios de sua vida após a morte. Depois, narra o seu delírio. A seguir vai à infância e mostra o garoto mimado, a educação refinada, suas farsas e chantagens, o que marcará o comportamento do adolescente e do adulto, pois “o menino é o pai do homem”. Aos 17 anos, surge a primeira paixão, por Marcela, uma prostituta de luxo. Ele a ama enquanto ela finge amor para arrancar-lhe dinheiro. Até que o pai se cansa de gastar. Manda-o a Coimbra para estudar Direito e acaba o amor que lhe custara “quinze meses e onze contos de réis”. Depois de malandrar muito e estudar pouco, Brás Cubas volta ao Brasil, atendendo ao chamado do pai, pouco antes da mãe morrer.

O pai quer fazê-lo deputado e arranjar-lhe um casamento à altura. Antes, Brás Cubas namora Eugênia, filha de uma amiga pobre da família. Moça pobre e bonita, mas com um defeito em uma das pernas. Era coxa. O amor acabou, pois a beleza não corrigiria os dois defeitos. Surge Virgília, que somava beleza e fortuna. O pai de Virgília poderia ajudá-lo a eleger-se. Contudo aparece outro candidato a deputado, Lobo Neves, mais decidido e com mais chances políticas, que vence Brás Cubas, ganhando o cargo e casando-se com Virgília. A frustração das duas perdas dura pouco, logo Virgília e Brás Cubas tornam-se amantes. Surge um cargo importante no exterior, novamente Lobo Neves leva vantagens e Virgília prefere seguir o marido. Triste, sentindo-se frustrado politicamente, Brás Cubas conhece um novo amor: Eulália, amiga da irmã, que morre logo depois de febre amarela.

Brás Cubas se sente envelhecido e sem objetivos, solitário, triste e vazio. Uma outra luz surge-lhe através de um colega de infância, o filósofo Quincas Borba. Pobre, demente, fanático por uma filosofia da qual se diz pai, o Humanitismo, Quincas Borba faz delirantes exposições. Um dia some e ainda rouba de Brás Cubas um relógio de estimação. Mais tarde, recebe uma imensa fortuna, volta e lhe devolve o valor do relógio, mas logo enlouquece.

Sonhando ainda com a fama, Brás Cubas tenta produzir e vender grande quantidade do “Emplastro Brás Cubas”, remédio capaz de curar a humanidade da melancolia e dar-lhe glória universal. Em uma de suas jornadas para pôr o projeto em prática, apanha forte chuva e molha-se tanto que contrai uma pneumonia que o leva à morte. Antes de sua morte, passa pelo delírio, quando recebe a visita de sua ex-amante, Virgília. Excitado pela experiência da morte, decide contar sua vida em detalhes através de uma narrativa que siga a lógica do pensamento, embora seja a lógica de um “defunto-autor”.

Muitos críticos falam sobre o livro *Memórias póstumas de Brás Cubas* e consideram-no uma grandiosa obra de arte. Uma obra prima inimitável, como dizia Eça de Queiroz, capaz de realizar o prodígio de ficar melhor a cada leitura, pois o texto aguça a argúcia e a sensibilidade, além de fazer o leitor ser mais ágil no uso da linguagem. Por sua importância para nossa literatura, esse livro foi objeto de inúmeras análises feitas por críticos de diferentes épocas. Como, por exemplo, Roberto Schwarz, considerado hoje um dos maiores especialistas em Machado de Assis, e também Raimundo Faoro, Antonio Candido, Valentim Facioli e outros.

Ao ler a fortuna crítica machadiana, podemos perceber que, à medida que o tempo passa, tem-se mostrado grande a preocupação em ressaltar sua importância para a literatura brasileira e valorizar sua obra como material didático-pedagógico. Embora sua nova forma de narrar tenha sido muito criticada na época, hoje indiscutivelmente a obra machadiana é

consagrada. Podemos dizer que Machado foi incompreendido por alguns críticos, como Sílvio Romero e outros, que exageravam ao atribuir valor negativo ao seu novo estilo. Assim, podemos concluir que o escritor sofreu injustiças de caráter crítico por parte daqueles que não estavam preparados para interpretar sua ficção inovadora e avançada, pois alguns de seus contemporâneos não conseguiam entender os seus procedimentos narrativos. A técnica narrativa e sua visão da vida não reproduziam os cânones deterministas do Naturalismo e nem mesmo do Realismo. Pois, como já disse, ele efetivou a quebra com os ideais do Romantismo, mas também não se moldou com fidelidade às características do Realismo.

Grande parte das análises do livro de Machado de Assis gira em torno da discussão sobre as relações entre suas características e os estilos de época que estavam em voga na literatura brasileira daquela época. Machado viveu em um período perigoso. De um lado, o Romantismo e seus exageros sentimentais, com desvarios da imaginação; de outro, o ultra-Realismo e sua sede de minúcias, sua disposição de tratar a realidade com um microscópio.

Enquanto José de Alencar romantizou a relação entre uma cortesã e um burguês, Machado, que evitou sequer mencionar o termo meretriz ou prostituta, resume o caso amoroso entre Brás e Marcela numa frase antológica: “Marcela amou-me durante quinze meses e onze contos de réis” (p.53). Aprisionado pelo pai, lá vai ele para Portugal, num navio que lhe serve de cela, indo pelo mar, obrigado a ouvir as lamúrias poéticas de um capitão poeta. Pensou até em mergulhar no oceano, repetindo o nome de Marcela. Nessa passagem, Machado evoca, abusando da intertextualidade, uma obra pré-romântica, *Caramuru*, em que Frei J. Santa Rita Durão narra a morte de Moema, no mar, gritando o nome de Diogo. O estilo neoclássico, que abrigou em seu bojo aspectos pré-românticos, também pode ser entrevisto nas formas poéticas procuradas pelo capitão do navio: ele faz odes horácianas, sonetos, idílios piscatórios, écloas e epicédios – espécies líricas próprias do século XVIII, retomando o filão clássico. Brás Cubas, uma vez na Europa, confessa que assistiu às “alvoradas do Romantismo”, e que também poetou “no regaço da Itália”. Pode-se dizer, então, que o Romantismo aparece em dois planos: no plano vivido pela personagem e no plano da enunciação, quando Brás escreve suas memórias. Deste último ponto de vista, o Romantismo é visto de modo crítico e realista.

Note-se que eu estava em Veneza, ainda recendente aos versos de Lord Byron; lá estava mergulhado em pleno sonho, revivendo o pretérito, crendome na sereníssima República. É verdade uma vez aconteceu-me perguntar ao locandeiro se o doge ia a passeio nesse dia. – Que doge, signor mio? Caf em mim, mas não confessei a ilusão; disse-lhe que a minha pergunta era um gênero de charada americana; ele mostrou compreender, e acrescentou que gostava muito de charadas americanas. Era um locandeiro. Pois deixei tudo isso, o locandeiro, o doge, a ponte dos suspiros, a gôndola, os versos de

Lord, as damas de Rialto, deixei tudo, e disparei como uma bala na direção do Rio de Janeiro. (p.65).

O mesmo jogo de perspectivas aparece nas descrições de Virgília. Se no primeiro perfil da velha Virgília o Realismo supera o Romantismo, veja-se agora o retrato da jovem Virgília:

Não digo que já lhe coubesse a primazia da beleza, entre as mocinhas do tempo, porque isto não é romance em que o autor sobredoura a realidade e fecha os olhos às sardas e espinhas, mas também não digo que lhe maculasse o rosto nenhuma sarda ou espinha, não. (p.74).

Assim como no Romantismo o amor era o núcleo dramático dos romances, o adultério ocupará tal núcleo nos romances realistas. Os naturalistas enfatizam sua dimensão grosseira, escabrosa e sórdida. Machado criticou os exageros naturalistas. E, se deles se aproximou, foi mais pelo viés irônico. Veja-se, por exemplo, a relação entre homem-animal, freqüente nas obras naturalistas. No capítulo chamado “Destino”, ao referir-se ao adultério, Brás Cubas escreve que as almas dos amantes estavam jungidas, como os bois nos versos de Dante, e acrescenta: “e digo mal, comparando-nos a bois, porque nós éramos outra espécie de animal menos tardo, mais velhaco e lascivo.” (p.113)

Mas é inegável que Machado pagou o seu tributo ao Naturalismo. No capítulo “O menino é pai do homem”, demonstra que o menino traz o adulto como a fruta dentro da casca. As orações ensinadas pela mãe de nada valiam, pois o pequeno Brás era governado “pelos nervos e sangue”. As conversas com o Tio João e as negras lavadeiras, cheias de veneno e luxúria, iam “estragando” o rapazinho. A descrição das escravas, ainda que sóbria, traz a marca naturalista:

As pretas, com uma tanga no ventre, a arregaçar-lhes um palmo dos vestidos, umas dentro do tanque, outras fora, inclinadas sobre as peças de roupa, a batê-las, a ensaboá-las, a torcê-las, iam ouvindo e redargüindo às pilhérias do Tio João...” (p.39).

Algumas personagens secundárias na narrativa têm perfis hediondos, sublinhando a dissonância do mundo e a abjeção humana, como era comum no naturalistas. Por exemplo, um louco a bordo do navio em que Brás estava:

Não, nunca me há de esquecer a figura hedionda do pobre homem, no meio do tumulto das gentes e dos uivos de furacão, a cantarolar e a bailar, com os olhos a saltarem-lhe da cara, pálido, cabelo arrepiado e longo. Às vezes

parava, erguia ao ar as mãos ossudas, fazia umas cruces com os dedos, depois um xadrez, depois umas argolas, e ria muito, desesperadamente. (p.58-59).

A concepção naturalista da vida como luta em que sobrevive o mais apto pode ser ilustrada pelas idéias de Quincas Borba e também pelo episódio da borboleta preta, morta por uma toalha de Brás, cujo cadáver se tornaria repasto das “providas formigas”. A descrição detalhada do mendigo Quincas Borba; a descrição do agonizante Viegas, com sua “pele amarelada, bamba, rugosa”; a mosca e a formiga, presas num grampo de Virgília; a luta dos cães pelo osso; tudo pode ser explicado à luz dessa razão naturalista parodiada pelo Humanitismo, que justifica a guerra, o egoísmo e a inveja. Exemplos que Machado foi colher no Naturalismo, ora dele se aproximando, ora dele se distanciando pelo viés da ironia e do humorismo.

Por mais que Machado de Assis buscasse um novo estilo de escrita, distanciando-se do Romantismo sem ser fiel à estética realista, não se pode negar que ele utiliza-se das concepções do Realismo. Segundo Schwarz, ao focar D. Plácida e Eugênia, Machado observa com realismo o papel dos desfavorecidos na estrutura social brasileira. Do ângulo das relações econômicas, a gama das personagens vai da mendicância ao trabalho remunerado, passando por diferentes espécies de dependência pessoal. Apesar da aparência aleatória, causada pelas idas e vindas do narrador, a variedade dos tipos sociais funciona “arquiteticamente”, imitando a estrutura da sociedade real. Comenta Roberto Schwarz:

Do ponto de vista do realismo brasileiro, Dona Plácida compõe um tipo capital, ficaram indicadas a sua generalidade de classe e a correspondência com a estrutura social do país. Entretanto, a justeza de um retrato tem força literária só quando propicia perspectivas não-evidentes. Nesse sentido, veja-se que a pobreza despojada até mesmo de consolações é não só um retrato da destituição, como também um resultado crítico, um elemento de razão indispensável a uma concepção social mais avançada. (SCHWARZ, 2000, p.107).

Entre as características presentes na obra de Machado de Assis, destaca-se principalmente a irreverência da linguagem e a capacidade de focar na análise interior das personagens, seu comportamento e suas individualidades. O caráter inovador de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* não está na história propriamente dita ou na seqüência cronológica em que os fatos são apresentados, mas nas reflexões do narrador-personagem somadas ao estilo metalingüístico em que é construído o texto machadiano.

As características presentes na obra realista de Machado também divergem das características da obra de outros autores da época. Como *O Cortiço*, de Aluísio Azevedo,

considerado uma obra clássica do Realismo/Naturalismo brasileiro. No livro de Azevedo, a trama desenvolve-se em um cortiço do Rio de Janeiro, onde vivem alguns “tipos”, ou seja, personagens das mais variadas categorias, como operários, prostitutas, comerciantes e outros, que retratam a camada social menos favorecida da época. Com a composição desses tipos e do enredo, Azevedo tem a intenção de descrever objetivamente a vida de uma determinada sociedade e retratar seu funcionamento. Enquanto Machado, através de seu realismo, despreza tanta objetividade e concentra sua narrativa na visão de mundo de seus personagens e em suas contradições.

Machado apresenta o perfil psicológico de um personagem que abusa da hipocrisia para conviver com uma sociedade também hipócrita, num Brasil em que as idéias liberais conviviam com a escravidão. Assim, para muitos autores e críticos, a técnica narrativa das *Memórias Póstumas* encontrava movimentos adequados à discussão sobre as questões ideológicas e morais implicadas na organização da sociedade brasileira daquela época.

A técnica narrativa adotada por Machado de Assis também rompe com a concepção do romance romântico. Ao invés de uma intriga repleta de peripécias, ações mirabolantes, suspense e mistério, o narrador alinhava digressões, anedotas, charadas e pseudofilosofias, concretizando assim uma maneira peculiar de narrar. Utilizando essa e outras técnicas, Machado vai além das formas literárias tradicionais. Abusa dos recursos de expressividade da linguagem, o que não era comum nas narrativas da época, como o uso exagerado de pontuação e, até mesmo, de espaços em branco. Essa técnica é bastante evidente no capítulo 55, em que se descreve o auge da paixão entre Brás Cubas e Virgília. Há um trecho constituído de reticências, exclamações e interrogações, onde podemos ler o estado de emoção das personagens, apesar de não ter sido escrito na forma tradicional.

A postura literária vai do “amalucamento” até a prosa descritiva e a analítica, marcada pela multiplicidade de registros, e essa mistura parece querer imitar a inserção peculiar e pouco orgânica do intelectual brasileiro na cultura oitocentista. Desse modo, é preciso salientar o caráter cômico das teorias filosóficas de Brás e Borba. Muitas vezes, elas são esdrúxulas, desacatando a verossimilhança e contrariando o bom-senso. O acúmulo de recursos intelectuais, adornados por uma linguagem metafórica, estabelece muitas vezes um humor absurdo.

Para Roberto Schwarz (2000), a volubilidade, um dos pontos abordados adiante, caracteriza a técnica narrativa utilizada em *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Ela consiste na habilidade com que Machado de Assis explora a inconstância para construir o perfil das personagens e tecer a própria narrativa.

Machado de Assis rompeu com a linearidade narrativa, com a forma do enredo tradicional, com o paisagismo descritivista dos românticos e com o mito do narrador impessoal. Subverteu a narrativa em voga na época e procurou adequar a forma ao conteúdo, através de uma nova linguagem, que abusava do monólogo e do psicologismo. A própria multiplicidade de fragmentos de discursos impõe ao texto um rompimento com a linearidade da narrativa. Essa nova técnica se sustenta na criação de um narrador marcado pela volubilidade e pela superioridade – características que se tornam possíveis sua condição de morto.

Podemos dizer que, no livro *Memórias póstumas de Brás Cubas*, Machado de Assis desloca o foco de interesse do romance, centrando-se na forma como as personagens lêem e sentem a circunstância em que vivem. A ênfase do drama está centrada na problemática interior das personagens. Assim, o interessante da obra é que sua narrativa é constituída de pouca ação e muitas surpresas. O seu caráter inovador não está na história ou na seqüência cronológica dos fatos, mas na compreensão da obra a partir das reflexões das personagens, da forma como elas se relacionam e se misturam aos eventos que vivem. Sobretudo o narrador, que se trata de um defunto (personagem complexo, de grande densidade psicológica) que narra os fatos sem linearidade cronológica, num relato marcado pela franqueza e pelas digressões.

Como já foi dito, Roberto Schwarz (2000) coloca a volubilidade como sendo uma das características mais importantes da obra de Machado de Assis, trazendo consigo o posicionamento social e histórico do romancista. A volubilidade marca a técnica narrativa, mudando constantemente o papel do narrador, conforme já foi dito. Segundo Schwarz, ela é um processo em que a fórmula narrativa atende meticulosamente às questões ideológicas e artísticas do oitocentismo brasileiro, ligadas à posição periférica do país. Schwarz salienta que a versatilidade do narrador zomba de todos os conteúdos e formas que aparecem nas *Memórias*. Nesse sentido, a volubilidade é o princípio formal do livro. O movimento de negação com que Machado constrói a narrativa funciona como um dos princípios estruturadores do livro.

É certo que a volubilidade que caracteriza o texto machadiano não se destina simplesmente a um aspecto da obra, mas à sua estrutura de forma geral. Ao construir a narrativa, Machado lança mão desse recurso para retratar também a inconstância do próprio ser humano, através principalmente do caráter volúvel que marca suas personagens. Assim como também através da essência temática, que visa representar o contexto social da época,

onde a volubilidade do homem é resultante de certas características daquele momento histórico.

A segunda metade do século XIX conheceu a profusão de muitas idéias: Darwin, Marx, Spencer, Comte, Taine, Claude Bernard – propagadores de teorias materialistas, evolucionistas, deterministas e psicológicas. Foi a era da ciência como uma panacéia para todos os males. Tudo se explicava, tudo tinha uma solução química, biológica, patológica. É a hora e a vez da análise, da dissecação do bicho homem. Ao criar Brás Cubas, Machado de Assis dá a luz ao seu “monstro cerebral”, que tem a volúpia da análise pela análise. Brás Cubas é classificado pelos críticos como o grande hipócrita da literatura brasileira. Essa hipocrisia fica explícita quando ele fala de sua formação universitária na Europa, confessando que a universidade não acrescentou muito à sua formação acadêmica, uma vez que ele só decorou as fórmulas e colheu a casca, a ornamentação.

Dentre as características da obra de Machado de Assis, destaca-se também a forte presença da ironia. Em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, percebe-se essa ironia, por exemplo, quando o autor faz com que uma doutrina de valorização da vida seja defendida justamente por um mendigo que morre completamente louco. Trata-se de uma das marcas da obra machadiana.

Muitos consideram *Memórias Póstumas* um livro fruto da inventividade de um escritor que soube acionar toda uma tradição literária, baseando no gênero cômico-fantástico, para recriar uma matéria brasileira. Pois não só a estrutura, mas o próprio conteúdo do livro reflete os dilemas e os problemas existenciais da nossa sociedade. Esse estilo é marcado pelo humor satírico, deixando transparecer um sentimento de negação. Embora sua ironia seja marcada pelo exagero, o que faz com que certos críticos apontem essa característica marcante na obra de Machado como resultado de um processo forçado e não espontâneo.

Roberto Schwarz diz, em relação à ironia machadiana, que o caráter forçado desse humorismo salta aos olhos e incomodou muitos leitores. Entretanto, é ele que acentua deliberadamente os aspectos autoritários e perversos da volubilidade.

O humorismo de todos os instantes acomoda o leitor num riso sem novidades, de raio curto e lhe fecha os olhos para os ritmos amplos, que dinamizam a relação entre parte e todo, desdizem as fórmulas fixas e fazem aparecer nos lances de espírito um mordente de qualidade superior, que a primeira leitura não registra. O acesso a este dinamismo depende de reação à mesmice da outra perspectiva, de distanciamento na relação com o narrador, e, paradoxalmente, de atenção acrescida ao pormenor, às diferenças e mudanças ocultadas ou evidenciadas pela insistência de Brás Cubas no sempre igual. (SCHWARZ, 2000, p.214).

Para Schwarz, Machado usa o mecanismo satírico para transmitir ao leitor esclarecido uma crítica à sociedade burguesa da época, lançando mão de elementos que retratam a nossa sociedade para denunciar de maneira irônica sua realidade. A ironia é um dos traços mais marcantes da obra de Machado de Assis e pode ser entendida como mais um recurso para combater as verdades absolutas, das quais o autor desacreditava por princípio. Para isso, a obra machadiana utiliza uma linguagem específica. Machado abusa do emprego do humor e da digressão para ironizar tanto as regras consagradas de fazer literatura quanto os conceitos preestabelecidos pela sociedade brasileira do século XIX, que era bastante autoritária e conservadora.

A construção irônica prevê sempre outros sentidos para o que é dito. Machado de Assis utiliza-se da ironia como um recurso para fazer o leitor desconfiar das declarações, pensamentos e conclusões do narrador. Ao comentar, no primeiro capítulo, sobre o amigo que lhe presenteia com um empolado discurso fúnebre, o narrador agradece suas palavras em tom de comoção exagerada com as seguintes frases: “Bom e fiel amigo! Não, não me arrependo das vinte apólices que lhe deixei.”

A metalinguagem é mais uma das características presentes na obra *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e foi alvo de atenção de alguns críticos e estudiosos da narrativa machadiana. Como Ana Maria Koch, que faz, em sua tese intitulada *Intertextualidade em Memórias Póstumas de Brás Cuba*, algumas considerações a esse respeito. Segundo Koch, ao usar a metalinguagem, Machado convida o leitor a refletir sobre a estrutura da obra e perceber dois níveis de leitura: a que revela diretamente o personagem e a que o faz objeto de crítica do autor. Logo nas primeiras páginas, o escritor brinca com a expectativa do leitor de chegar logo às ações do romance. Por intermédio do narrador, ele se dirige diretamente ao leitor, metalingüisticamente, para comentar o livro.

Algum tempo hesitei se deveria abrir estas memórias pelo princípio ou pelo fim, isto é, se poria em primeiro lugar o meu nascimento ou a minha morte. Suposto o uso vulgar seja começar pelo nascimento, duas considerações me levaram a adotar diferente método: a primeira é que não sou propriamente um autor defunto, mas um defunto autor, para quem a campa foi um outro berço; a segunda é que o escrito ficaria assim mais galante e mais novo. (p.17).

E veja agora com que destreza, com que arte faço eu a maior transição deste livro. Vejam: o meu delírio começou em presença de Virgília; Virgília foi o meu grão pecado da juventude; não há juventude sem meninice; meninice supõe nascimento; e eis aqui como chegamos nós, sem esforço, ao dia 20 de outubro de 1805, em que nasci. (p.34).

A metalinguagem consiste no procedimento que Machado realiza ao explicar constantemente ao leitor, através do narrador, o que vai acontecer no desenrolar da história, sem deixar de ser surpreendente a cada capítulo. Essa interferência feita pelo narrador propõe uma leitura bastante reflexiva e acentua a intenção de denunciar uma realidade sem se comprometer com ela. O que acaba por enriquecer o texto. Dependendo, é claro, da bagagem de informações que possui o leitor, o qual é sempre lembrado de que o texto é uma ficção, uma criação do autor.

Para Valentim Facioli (2002), talvez o aspecto mais evidente da novidade retórica e formal na composição de *Memórias Póstumas* seja justamente a metalinguagem ou a auto-reflexividade da narrativa. Segundo Facioli, metalinguagem e auto-reflexividade são a mesma coisa quando se trata de narrativa. Trata-se de recursos de linguagem que falam da própria linguagem. Quando Machado usa a metalinguagem, propondo a auto-reflexividade da narrativa, ele acaba por construir uma duplicidade estrutural, efetivando a autoconsciência do processo narrativo. O texto de Machado de Assis, na verdade, conta duas histórias: a história das personagens e a história do narrador. De acordo com Facioli, essas histórias são determinadas pela construção do discurso que caracteriza cada uma delas. Na história das personagens, predomina o discurso realista, por meio do qual o narrador conta a vida das personagens, descrevendo seus valores, costumes e ações. Na história do narrador, predomina o discurso alegorizante, em que um fantasma escandaloso relata a história do ato e do processo de narrar.

Outro elemento importante da obra machadiana é a intertextualidade. Ana Maria Koch (2004) afirma que o principal objetivo de seu estudo foi perceber como o debate político e filosófico foi inserido por Machado de Assis na literatura que ele produziu, pelo confronto de idéias. Para autora, Machado procurou estabelecer um elo entre o texto e a história da época de sua produção. Pela construção de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, pode-se perceber que não há uma evolução das idéias e sistemas políticos e filosóficos de seu tempo. O texto propõe um embate entre linhas de pensamento diferentes sobre como organizar a sociedade humana no que se refere ao aspecto político. Por esse motivo, o livro explora de modo particularmente intenso os diálogos intertextuais com diversos autores e idéias que eram importantes em sua época.

Érika Maria Asevedo Costa desenvolveu um trabalho sobre a obra de Machado de Assis baseado nas reflexões do pensador russo Mikhail Bakhtin, em *Questões de literatura e*

estética, sobre a possibilidade de os textos serem criados a partir de outros textos. A autora salienta que Machado constrói sua obra a partir da estrutura e das formas de obras anteriores, de elementos que são repensados e reelaborados.

Assim, a intertextualidade em *Memórias Póstumas* não se limita à mera citação, ou referência textual, mas está também na construção de um texto que brinca com as idéias e as formas literárias de seu tempo. Tanto na exploração do contexto representado pelos aspectos sociais, políticos, religiosos, culturais, filosóficos e geográficos que a obra de arte retrata, quanto na intenção de propor uma leitura um pouco esdrúxula dessa realidade, Machado realiza seu jogo intertextual.

A intertextualidade proposta por Machado de Assis flui com uma naturalidade que causa, mesmo ao leitor menos instruído, uma sensação de conhecimento prévio. Machado consegue entrelaçar os textos a que se refere ao seu, de forma a induzir o leitor a incorporar o que foi dito. Todavia, o autor utiliza a intertextualidade para dar um caráter crítico a essa assimilação. A intertextualidade explorada por Machado carrega certo deboche, pois ao citar outros textos, até mesmo os bíblicos, Machado o faz de maneira satírica, levando o leitor mais atento a questioná-los e colocá-los sob suspeita.

Podemos dizer, então, que *Memórias póstumas de Brás Cubas* é um livro altamente complexo e inovador, em que todas essas características aqui abordadas (técnica narrativa, ausência da linearidade cronológica, volubilidade, ironia, metalinguagem e intertextualidade) contribuem para a elaboração de uma refinada crítica à sociedade e às idéias de sua época. Daí seu grande valor e reconhecimento como uma das obras mais importante da história da literatura brasileira.

No próximo capítulo, pretendemos mostrar como essas características se apresentam no filme *Memórias Póstumas*, de André Klotzel, uma adaptação do livro *Memórias Póstumas de Brás Cubas* para a linguagem audiovisual.

5. ADAPTAÇÃO DO LIVRO *MEMÓRIAS PÓSTUMAS DE BRÁS CUBAS* PARA O SUPORTE AUDIOVISUAL

Como foi dito no terceiro capítulo desta dissertação, o processo de adaptação de obras literárias para a linguagem audiovisual, hoje, é uma realidade que invadiu nossas telas, tanto no cinema como na televisão. A utilização de uma linguagem diferente da tradicional, recriando a arte através da transposição de formas e idéias para o novo suporte, levanta uma série de questões, como o problema da interpretação realizada pelo cineasta e a questão da fidelidade do produto audiovisual ao texto original.

Pretende-se, nesta discussão, falar a respeito de uma adaptação em especial, que buscou ser fiel ao texto original. Trata-se de *Memórias Póstumas*, filme de 2001, dirigido por André Klotzel, conceituado como um bom trabalho de adaptação. Embora muitos digam que adaptar uma obra de Machado de Assis para o cinema é uma tarefa que envolve grandes riscos, não se pode deixar de reconhecer que ela também possui certas vantagens. Se, de um lado, o roteirista precisa preocupar em manter o espírito do texto original, o que para muitos é importante no processo de adaptação, de outro ele conta com a vantagem de trabalhar com uma obra já reconhecida.

Ainda que a responsabilidade do cineasta e do roteirista seja muito grande, já que a matéria-prima de seu trabalho é uma obra consagrada pela crítica, há sempre a possibilidade de acertar. Uma vez que transportar um texto da linguagem literária para a linguagem audiovisual é um trabalho que não tem obrigatoriamente compromisso com a fidelidade, nem tem a necessidade de representar fielmente todos os elementos do texto original. Sobretudo porque a transposição da linguagem literária para a audiovisual envolve suportes distintos. Não se pode deixar de considerar que a literatura e o cinema são dois campos de produção diferentes e que cada um traz as suas particularidades, mesmo existindo uma grande interligação entre eles.

A obra machadiana teve duas versões cinematográficas antes de *Memórias Póstumas*. A primeira, de 1967, tinha um certo caráter experimental e se chamava *Viagem ao fim do mundo*, filme dirigido por Fernando Cony Campos. A segunda versão, de 1985, com uma proposta estética mais ousada, foi filmada por Júlio Bressane, com Luiz Fernando no papel de Brás Cubas. Em 2001, foi rodada uma nova produção, da qual iremos falar, *Memórias Póstumas*. Desta vez, mais fiel à obra original de Machado de Assis. Foi dirigida por André Klotzel, com Reginaldo Farias e Petrônio Gontijo se revezando no papel central e contracenando com um elenco de atores “globais”. Característica própria desse tipo de

adaptação que visa o grande público. Participam do filme atores já consagrados e respeitados pela mídia e pelo grande público, como Viétia Rocha, Otávio Müller, Nilda Spencer, Marcos Caruso, Stepan Nercessian, Débora Duboc, Walmor Chagas e Sônia Braga. Celebidades da televisão brasileira e até do cinema internacional.

Assim como no texto original, o enredo do filme é a trajetória da personagem de nome Brás Cubas, que após ter morrido, em pleno ano de 1869, decide narrar sua história, destacando os fatos mais importantes de sua vida, brincando com o próprio destino e ironizando a todos. O enredo, embora um pouco adulterado, mantém a temática e a estrutura do texto original. De qualquer modo, como já foi ressaltado, o processo de transposição da linguagem literária tradicional para a linguagem audiovisual requer algumas alterações.

No livro, a narrativa lenta, cheia de idas e vindas no tempo e digressões para comentários do narrador, não nos dá a história de modo muito claro. É preciso ir lendo, deixando-se envolver em cada capítulo, aproveitando ao máximo os recursos de linguagem, as frases e os capítulos curtos, as novidades estéticas e as visões de mundo das personagens. Esses são os elementos que formam o encanto da obra de Machado de Assis, o que permite ao leitor realizar uma verdadeira “viagem” durante a leitura do texto.

Já no filme, a narração de Brás Cubas parece intrusiva, o que faz como o ritmo narrativo se torne lento, pois existe uma presença forte da descrição e do comentário, em detrimento da ação. Isso levou parte da crítica a considerar que o filme é cansativo e até mesmo enjoativo.

No filme, por se tratar de um suporte em que outros recursos além da linguagem verbal são utilizados, sobretudo a tecnologia da imagem visual, a “viagem” da recepção não é feita integralmente a partir da perspectiva do narrador-personagem e da capacidade do leitor de mergulhar em seu universo. As possibilidades de inferência se fazem a partir da própria imagem, que propicia a compreensão e a assimilação do leitor de uma forma mais imediata. Ou seja, como vimos no terceiro capítulo desta dissertação, a câmera também funciona como um narrador. Isso, para muitos, empobrece a narrativa. Contudo, outros defendem a tese de que essa transposição da linguagem tradicional para o suporte fílmico não implica, necessariamente, em empobrecer a narrativa. O uso da imagem abre outras possibilidades de significação.

A personagem também ganha uma nova vida estética no filme. E o cenário, associado mais diretamente aos elementos audiovisuais, faz com que a narrativa se concretize de uma forma própria. Esse jogo materializante se manifesta na construção fílmica em diferentes níveis, desde as descrições longas e auto-evidentes até pequenos detalhes significativos, que

valorizam a obra cinematográfica. Como, por exemplo, a superposição do som ambiente à imagem, incorporando ruídos à trilha sonora: o canto de pássaros, o latir dos cães, ruídos e sinos que pontuam a fala dos personagens, falas metalizadas ou sobrepostas etc. Esses recursos ajudam a construir na ficção uma atmosfera realista. Na verdade, tal edificação resulta na exposição de elementos significantes que valorizam a estrutura fílmica, conferindo materialidade a signos que, muitas vezes, apenas encontram-se sugeridos no texto original, ou mesmo inexistem.

A quebra da linearidade, provocada no livro pelos capítulos curtos e pelas digressões do narrador, não acentua, no filme, a idéia de descontinuidade temporal da narrativa. Isso porque a linguagem audiovisual favorece a assimilação do texto de forma imediata, mesmo que as ações e a sucessão dos fatos não ocorram em uma disposição linear.

Embora, no filme, seja possível perceber a cronologia dos fatos, muitos episódios e personagens de importância no romance machadiano são desconsiderados, já que outro fator diferenciador em uma adaptação é a condensação do texto. O tempo da narrativa na linguagem audiovisual é diferente do tempo da narrativa na linguagem verbal. Segundo Tânia Pellegrini:

Como se sabe, toda narrativa repousa na representação da *ação*; esta, organizada num enredo, evolui ao longo do tempo. Melhor dizendo, há uma corrente fluida de fatos lingüisticamente elaborados de acordo com a experiência perceptiva de um narrador. (...) O tempo é a condição da narrativa. (...) A diferença entre literatura e cinema (...) é que, na primeira, as seqüências se fazem com palavras, e no segundo, com imagens. (...) Existem, assim, diferenças básicas na representação do tempo (e das demais categorias) nas narrativas modernas e contemporâneas, desde que sua percepção e representação estão mediadas (...) pelos recursos tecnovisuais de cada época. (...) O movimento da imagem, ou a imagem em movimento, por meio do cinema, revelaria, de forma concreta, pela primeira vez, a inseparabilidade de tempo e espaço, mostrando a relatividade das duas categorias. (...) De fato, no cinema o tempo, que é invisível, é preenchido com o espaço ocupado por uma seqüência de imagens visíveis; misturam-se, assim, o visível e o invisível. Desse modo, ele condensa o curso das coisas, pois contém o *antes* que se prolonga no *durante* e no *depois*. (PELLEGRINI, 2003, p.17-18).

Em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, por se tratar de linguagem literária tradicional, é o narrador-personagem quem constrói o tempo, enquanto no filme o tempo é materializado, chegando a ser confundido com o espaço. O filme possui um narrador, assim como no livro. Entretanto, no filme existe a câmera que sempre tem uma certa independência, como se fosse um narrador externo aos fatos. Embora a narrativa seja em primeira pessoa e

articulada pelo narrador-personagem nos dois suportes – o livro e o filme –, é perceptível a diferença no que diz respeito ao tempo-espaço.

Essa diferença é muito bem explorada teoricamente por Tânia Pllegrini. Ao designar o “olhar da câmera”, ela diz que as mudanças que com o cinema atingem a concepção de tempo alteram também o caráter do espaço, que perde sua qualidade estática, tornando-se ilimitadamente fluido e dinâmico, adquirindo uma dimensão temporal que repousa na sucessividade descritiva e/ou narrativa. A especificidade do tempo e do espaço na linguagem audiovisual é resultado de uma similaridade notável entre o filme e o próprio pensamento, em virtude do fluir veloz das imagens.

No filme de André Klotzel, essa forma de representar o tempo-espaço ocupa a percepção do espectador, de forma comparável ao modo como as digressões e comentários do narrador ocupam a percepção do leitor do livro. Mas a recepção das imagens é mais rápida e transitória, o que a torna menos reflexiva e faz com que o trabalho cenográfico seja meramente redundante.

Dissemos que a volubilidade que caracteriza o texto machadiano não diz respeito apenas a um aspecto da obra, mas à sua estrutura de forma geral. Ao construir a narrativa, Machado lança mão desse recurso para retratar também a inconstância do próprio ser humano, que se concretiza, por exemplo, no caráter volúvel que compõe suas personagens. A volubilidade, então, é uma forte característica do texto de Machado de Assis e tem a função de criticar a sociedade da época. Assim como no livro, essa característica se faz presente também no filme, por meio de fatos e acontecimentos que mostram a volubilidade do homem como resultado de seu contexto histórico. No entanto, no filme a crítica social não se efetua de forma tão acentuada como no livro. Isso, talvez, em função da técnica narrativa própria da linguagem audiovisual, em que o comentário e a digressão ocupam menos a atenção do espectador.

A ironia é outra das características do livro de Machado de Assis que não está presente da mesma maneira no filme de André Klotzel. Em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, percebe-se que a ironia está presente na própria irreverência de Machado e na sua capacidade de criar um texto literário com forma e linguagem bastante diferentes para sua época. Ou seja, na habilidade de criar uma narrativa que quebrava com os modelos tradicionais sem, contudo, deixar de dialogar com as tradições literárias. Diferente do livro, o filme não conseguiu usar a ironia de modo tão eficiente como instrumento para refletir os dilemas e os problemas existenciais da sociedade. Mesmo na tentativa de manter o estilo de Machado de Assis, marcado pelo humor satírico, o filme acaba por se tornar em alguns aspectos caricatural.

A metalinguagem é um recurso explorado tanto por Machado de Assis como por André Klotzel. Machado de Assis usa a metalinguagem para a construção de uma personagem que se caracteriza pelo deboche e, principalmente, pela irreverência com que se intromete no curso da história para fazer suas digressões, tecer comentários e, às vezes, adiantar episódios. André Klotzel utiliza a figura e o comportamento do ator na representação contextualizada das cenas para apresentar as outras personagens ou denunciar antecipadamente seus comportamentos. O narrador-personagem brinca com a câmera, mostrando-se consciente da linguagem audiovisual, e chama a atenção do espectador para ela. Esses foram, ao meu ver, alguns dos momentos mais felizes do filme em sua tarefa de recriar, em outro suporte, a obra de Machado de Assis.

No livro, a narrativa inicia-se pela morte. Depois, lentamente, fazendo digressões sobre tudo e apresentando as personagens que entraram em sua vida, Brás Cubas vai narrando sua história. Daí passa a explicar metalingüisticamente a obra como “difusa”, em “forma livre”, com “algumas rabugens de pessimismo”, e confessa: “Escrevi-a com a pena da galhofa e a tinta da melancolia e não é difícil antever o que poderá sair desse conúbio”. Assim, ele já dá as coordenadas para o leitor entender o texto. Assim como Machado trabalha a metalinguagem, o filme de André Klotzel também o faz. Porém, no filme, essa intervenção da personagem acaba por tornar a cena monótona, sem sentido, pois os comentários e digressões ocupam menos espaço e os fatos nem sempre aparecem enquadrados na perspectiva do narrador, já que este divide sua função com a câmera.

É certo, então, que o filme utiliza a metalinguagem de uma forma diferente da do livro. Essa diferença se estabelece até mesmo pelo caráter do texto audiovisual, que tem uma forma específica de recriar os elementos presentes no texto original. No filme, a metalinguagem não acontece com a mesma intensidade de auto-reflexividade proposta no texto de Machado de Assis.

Mas Klotzel demonstra grande inteligência ao modernizar o discurso metalingüístico de *Memórias póstumas de Brás Cubas*. No filme, Cubas não é um fantasma-escritor, mas sim um fantasma consciente das técnicas e recursos do cinema. Para isso, conta com a função da câmera cinematográfica, com a qual ele dialoga, mostrando-se consciente de sua presença.

O filme *Memórias póstumas*, como já foi dito, procurou ser fiel ao texto literário. Porém, essa fidelidade não se realiza concretamente. O texto fílmico, apesar de se articular através da intertextualidade, possui particularidades que o caracterizam como uma forma específica de arte. Percebe-se, na construção de sua narrativa, uma ponte entre sua linguagem e a do livro. Assim como a presença de um código que se completa, ligando-se ao outro num

movimento de intertextualidade. Isso acontece numa relação íntima com o texto original, por mais que o texto fílmico não consiga captar toda a sua essência. É interessante, então, ressaltar que a própria adaptação de um texto literário é também um processo de intertextualidade.

Mas a relação com outros textos é outra característica presente no livro de Machado de Assis que não é bem apresentada no filme de André Klotzel. Machado de Assis usa e abusa da intertextualidade para construir uma narrativa marcada pela linguagem crítica. Faz muitas referências a outros textos, às vezes enriquecendo o seu, em outras ironizando idéias e conceitos consagrados.

É possível perceber a intertextualidade, no filme, através de diversas referências a outros textos e obras de arte. Esses elementos são percebidos, por exemplo, na construção do espaço geográfico e social que o leitor precisa articular na recepção do filme. Um dos recursos utilizados para isso é a exploração de imagens fotográficas e pinturas que retratam o Rio de Janeiro da época. O cineasta encontra uma forma criativa de contornar o orçamento limitado, que impede a reconstituição detalhada do Rio de Janeiro do século XIX, e utiliza gravuras intercaladas à narrativa para ajudar o espectador a recriar o visual da época em sua mente. Assim, a verba da produção pôde ser empregada nos belos figurinos e em cenários específicos, ao mesmo tempo em que o filme busca uma forma própria de diálogo intertextual.

Mas não é possível perceber aí a intenção de fazer uma utilização crítica da intertextualidade, como acontece no livro. Até porque o uso desse recurso de forma muito explícita acabaria por prejudicar o fluxo da ação, baseado na sucessão espaço-temporal de imagens.

Após a análise e a comparação entre o livro *Memórias póstumas de Brás Cubas* e o filme *Memórias Póstumas*, no que concerne às características mais relevantes do texto de Machado de Assis, percebe-se que há, no segundo, algumas diferenças em relação ao primeiro, o que é próprio da transposição de linguagens, assim como em qualquer adaptação. Como, por exemplo, o corte de trechos do texto original, a ausência de personagens articuladoras que, no livro, marcaram presença, embora em segundo plano, modificações do quadro espacial, temporal, social e a valorização de recursos próprios da linguagem imagética.

Apesar do filme ter sido considerado pela crítica uma boa adaptação, pode-se perceber que ele não conseguiu representar fielmente todas as características do livro, embora tenha sido, entre todas as tentativas de adaptar *Memórias póstumas de Brás Cubas*, a que mais se aproximou das características do texto original. Em parte, essa “perda” se deu por se tratar de

uma adaptação para outro suporte, um processo em que algumas transformações são necessárias. Pois a imagem, na linguagem audiovisual, é mais imediatista e menos reflexiva do que a da palavra escrita, possibilitando no entanto captar mais elementos mediante a realização simultânea dos acontecimentos. Nem sempre há a coerência e complementaridade entre imagem e texto. Ocorreu a imagem redundante, aquela que não acrescenta nada ao texto. Isso acarretou, em alguns trechos do filme, um problema na relação entre o texto original e a sua recriação.

Mas isso nem sempre acontece. Nesse sentido, uma cena que acho interessante destacar é o episódio no qual, sonhando com a fama, Brás Cubas tenta produzir e vender grande quantidade do Emplastro Brás Cubas. No livro, em uma de suas lutas para pôr o projeto em prática, Brás apanha forte chuva e molha-se tanto que contrai uma pneumonia, que o leva à morte. No filme, tal episódio se dá de outra forma: Brás se fecha em seu escritório, escrevendo sobre o emplastro, abre a janela e toma uma forte corrente de ar, o que lhe resulta na pneumonia. Já nesta cena, apesar da alteração dos acontecimentos, com a troca tempestade por uma corrente de ar, não houve perda, uma vez que a cena foi bem representada e valorizada pelo trabalho do ator.

Percebe-se claramente que André Klotzel procurou não transformar muito o texto original, talvez para não comprometer o espírito da narrativa verbal. Não podemos deixar de enfatizar que tanto a obra literária quanto a obra fílmica são relevantes, do ponto de vista artístico. Embora a importância do livro seja, inegavelmente, muito superior à do filme. O filme possui traços semelhantes à obra original, tais como os cortes de temporalidade, a metalinguagem, a intertextualidade e a ironia, embora esses elementos possuam menos força e contundência que no texto original.

Assim, nem todas as características do texto machadiano são plenamente valorizadas no filme de André Klotzel. Percebe-se que o filme não conseguiu reproduzir algumas características relevantes do texto original, talvez mesmo pela preocupação em ser fiel a ele. Essa preocupação com a fidelidade fez com que o texto perdesse alguns elementos importantes do livro, especialmente o teor crítico e a acidez presentes no livro de Machado de Assis de forma tão marcante.

Todavia, não podemos desconsiderar que o filme de André Klotzel é um trabalho de adaptação, sujeito às transformações inerentes a esse processo, nem negar o seu valor como recriação da obra original. Principalmente levando em conta o contexto atual, em que as linguagens audiovisuais têm conquistado grande espaço. Devemos reconhecer que o cinema e a televisão, como suportes para os produtos da cultura de massas, são importantes veículos de

comunicação, diante da explosão dos recursos tecnológicos na sociedade globalizada. Portanto, para fazer um julgamento desses produtos é necessário, primeiro, compreender os mecanismos envolvidos na transposição da linguagem literária clássica para a linguagem audiovisual, considerando o estudo dos principais elementos implicados nesse processo de produção cultural.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo desta dissertação, busquei desenvolver um trabalho de pesquisa em que se analisasse o processo de transposição de textos da literatura tradicional para a linguagem audiovisual, utilizando como *corpus* o livro *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, e o filme *Memórias póstumas*, de André Klotzel. Nessa análise, tentei perceber que elementos interferem nesse processo, sobretudo quando se fala na elaboração de um produto cultural para um público específico, o público de massa. Tentei também observar as transformações sofridas pela obra no processo de transposição, observando as características mais significativas do filme e do livro e relacionando-as com o contexto de produção e as particularidades de cada um dos suportes.

Inicialmente, vimos que o panorama cultural contemporâneo se caracteriza por grandes mudanças sociais, políticas e culturais. O que acarretou transformações, tanto na maneira de pensar como de agir do homem contemporâneo. Esta época é marcada pela condição sócio-cultural de uma sociedade resultante do capitalismo pós-industrial e por novas formas de produzir ou recriar a realidade. Desde as primeiras décadas do século XX, desenvolveu-se uma nova forma de produção e circulação dos bens culturais, a chamada comunicação de massa, que gerou novos valores, atingiu um nível global e acabou dando origem à cultura contemporânea, chamada por muitos de Pós-Moderna. Essa nova cultura tem sido objeto de inúmeros debates, em que as opiniões vão desde a crítica mais dura, daqueles que acham que ela é apenas publicidade capitalista e manipulação política das massas, até posições menos pessimistas, que vêem nessas novas formas culturais tantas possibilidades positivas quanto nas artes tradicionais.

Nesse novo panorama cultural, a imagem e as linguagens audiovisuais são presença marcante. A valorização dessas linguagens no mundo contemporâneo é tão evidente que alguns chegam até mesmo a decretar a morte do livro. Por outro lado, os veículos de comunicação a cada dia se renovam a partir da exploração desses recursos. As técnicas para a criação e a reprodução da linguagem audiovisual são cada vez mais sofisticadas e são vários os gêneros contemporâneos que a utilizam: filmes, telenovelas, vídeos, minisséries e videoclipes; os quais estão cada vez mais presentes em nossa cultura e tecnologicamente mais arrojados. O cinema e a televisão são os principais suportes pelos quais circulam as linguagens audiovisuais.

Dentro desse contexto, a transposição da linguagem literária para a audiovisual vem se destacando como uma forma de recriar a arte, de produzir novas obras a partir de textos já

consagrados e reconhecidos pela crítica e pelo público. Esse processo de adaptação da arte literária tem sido muito utilizado pela mídia contemporânea, na produção de obras audiovisuais. A mudança de suporte provoca uma série de transformações, tanto na obra quanto em sua recepção, o que traz à tona a questão da fidelidade da transposição. Enquanto alguns críticos e analistas afirmam que a alteração de suporte não desqualifica o texto original, pois seus elementos podem de alguma forma ser traduzidos para a narrativa imagética, outros enfatizam a autonomia e a liberdade da adaptação em relação ao original. Hoje, o cineasta é mais livre para adaptar um texto literário sem se preocupar com a questão da fidelidade. Na verdade, o que vale é um uso interessante das características de cada linguagem, pois há uma maior consciência da impossibilidade de ser totalmente fiel ao original.

No caso específico aqui analisado, temos uma obra de Machado de Assis, um grande clássico da literatura brasileira, *Memórias póstumas de Brás Cubas*, publicado em 1881. Texto que, segundo a unanimidade da crítica, é um dos mais importantes de toda a história da literatura brasileira. Essa obra sem dúvida foi marcada pela inovação da temática, da estrutura e da própria linguagem. Na temática, Machado investe na complexidade dos indivíduos retratados sem nenhuma idealização romântica. A estrutura de seu texto tem uma lógica narrativa marcada pelo foco nas reflexões das personagens, numa ordem que quebra a cronologia dos fatos. A linguagem se caracteriza pelas novas formas de expressão, por meio das quais o autor procurou adequar a forma ao conteúdo. Dentre as características dessa obra, destacam-se a ironia e o humor, que dão ao livro um forte tom crítico; as digressões e a volubilidade que marcam o perfil do narrador e sua visão de mundo; e a metalinguagem, que mostra uma reflexão sobre a própria narrativa.

A adaptação dessa obra para o cinema, realizada por André Klotzel em 2001, buscou ser fiel ao texto original, tentando manter o mesmo ritmo da narrativa e preservar as principais características do livro de Machado de Assis. Mas, talvez justamente por essa busca da fidelidade, o filme não reproduziu, com a mesma intensidade, o espírito geral do livro. Por se tratarem de suportes distintos, livro e filme possuem suas características e modos de recepção específicos. As particularidades de cada um fazem com que a narrativa se realize de uma forma diferente. O que não implica necessariamente em qualidade, mas em maneiras diferentes de representar e produzir sentido. No filme, a narração não fica sempre a cargo do narrador-personagem, pois a câmera também narra. Por isso, nem tudo o que o filme mostra (personagens, cenários, figurinos...) passa pelo crivo crítico e sarcástico do narrador, com seus comentários e digressões. Assim, a representação das personagens e do espaço-tempo acaba

por ocupar, no filme, grande parte do espaço que, no livro, era ocupado pelo narrador, que enquadrava tudo em seu modo pessimista e galhofeiro de ver o mundo. Desse modo, a representação extremamente crítica e irônica que Machado de Assis faz da sociedade de seu tempo perde, no filme, muito de sua força. No lugar dela, apenas os cenários (incluindo as interessantes fotos e gravuras antigas), os figurinos bem cuidados, as personagens encarnadas por atores famosos e ações muitas vezes monótonas.

Mas, se o filme de André Klotzel talvez acabe por não se equiparar em qualidade e importância ao livro de Machado de Assis, isso não quer dizer que o resultado do processo de transposição da literatura para a linguagem audiovisual esteja condenado ao fracasso. Primeiro porque, mesmo não se equiparando ao livro, o filme possui o seu valor, merecendo alguns elogios e a atenção do público. Além disso, as dificuldades da adaptação de *Memórias póstumas de Brás Cubas* para o audiovisual se devem, em grande parte, à exploração feita por Machado de certas particularidades da linguagem verbal que não podem ser transpostas fielmente para o texto imagético. Mas este, por sua vez, também tem suas especificidades e sua forma própria de significar. E, finalmente, porque os problemas propostos pela transposição de um texto literário para o cinema ou a televisão nem sempre são resolvidos da mesma maneira nas diferentes obras audiovisuais. Este é o desafio dos diretores, roteiristas, atores e produtores que se aventuram por esse caminho.

BIBLIOGRAFIA

- ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. São Paulo: Editora Ática, 2000.
- _____. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Editora Klick, 1997.
- _____. *Papéis avulsos*. São Paulo: Martins Fontes Editora, 2005.
- _____. *Quincas Borba*. Rio de Janeiro: L&PM Editores, 1997.
- ASSOUN, Paul-Larent. *A escola de Frankfurt..* São Paulo: Editora Ática, 1997.
- BARBERO, Jesús Martín. *Dos meios às mediações; comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Editora URFJ, 1997.
- BENJAMIM, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaio sobre literatura e história da cultura*. 7.ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas, v.1).
- CAMARGO, Luís. Apresentação. In: PELLEGRINI, Tânia et. al. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Editora SENAC e Instituto Itaú Cultural, 2003. p.9-13.
- FACIOLI, Valentim. *Um defunto estrambólico, análise e interpretação das Memórias póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Nankin Editorial, 2002.
- GUIMARÃES, Hélio. O romance do século XIX na televisão: observações sobre a adaptação de Os Maias. In: PELLEGRINI, Tânia et. al. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Editora SENAC e Instituto Itaú Cultural, 2003. p. 91-114.
- JOHNSON, Randal. Literatura e cinema, diálogo e recriação: o caso de *Vidas secas*. In: PELLEGRINI, Tânia et. al. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Editora SENAC e Instituto Itaú Cultural, 2003. p.37-59.
- KOCH, Ana Maria. *Intertextualidade em Memórias póstumas de Brás Cubas*. Texto (doutorado em Letras) 557pgs, 2004. Disponível em: www.plataforma.paraapoesia.com.br. Acesso em 05 de fevereiro de 2006.
- MACHADO, Arlindo. *A televisão levada a sério*. 2.ed. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2001.
- MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 2003.
- MEMÓRIAS POSTUMAS. Direção e produção de André Klotzel. Brasil: Videolar – Indústria Brasileira, 2001. 1 fita de vídeo (110 min.).
- NAPOLITANO, Marcos. *História e música: história cultural da música popular*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

NASCIMENTO, Evando; OLIVEIRA, Maria Clara Castellões de (Orgs.) *Literatura e filosofia: diálogos*. Juiz de Fora: UFJF; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004.

PELLEGRINI, Tânia. Narrativa verbal e narrativa visual: possíveis aproximações. In: PELLEGRINI, Tânia et. al. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Editora SENAC e Instituto Itaú Cultural, 2003. p.15-35.

SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000.

STAM, Roberto. *Bakhtin: da teoria literária à cultura de massa*. São Paulo: Editora Ática, 2000.

XAVIER, Ismail. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In: PELLEGRINI, Tânia et. al. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Editora SENAC e Instituto Itaú Cultural, 2003. p.61-89.

SITES:

<http://www.adorocinemabrasileiro.com.br>. Acesso em 06 de novembro de 2006

<http://www.chicomendes.marinter.com.br>. Acesso em 06 de novembro de 2006. (figuras)

<http://www.cinema.com.br>. Acesso em 06 de novembro de 2006.

<http://www.decine.gov.br>. Acesso em: 05 de fevereiro de 2006.

<http://www.igutemberg.org>. Acesso em 06 de novembro de 2006

<http://www.inotasvarias.blogspot.com>. Acesso em 06 de novembro de 2006.

<http://www.saeditora.com.br>. Acesso em 06 de novembro de 2006.

ANEXOS



FIGURA 01 -- Capa antiga do livro *Memórias póstuma de Brás Cubas*.
Fonte: www.chicomendes.marinter.com.br

taciturna, com uma sensação única, uma cousa a que poderia chamar volúpia do aborrecimento. Volúpia do aborrecimento: decora esta expressão, leitor; guarda-a, examina-a, e se não chegares a entendê-la, podes concluir que ignoras uma das sensações mais subtis desse mundo e daquele tempo.

Às vezes caçava, outras dormia, outras lia, — lia muito, — outras enfim não fazia nada; deixava-me atoar de idéia em idéia, de imaginação em imaginação, como uma borboleta vadia ou faminta. As horas iam pingando uma a uma, o sol caía, as sombras da noite velavam a montanha e a cidade. Ninguém me visitava; recomendei expressamente que me deixassem só. Um dia, dous dias, três dias, uma semana inteira passada assim, sem dizer palavra, era bastante para sacudir-me da Tijuca fora e restituir-me ao bulício. Com efeito, ao cabo de sete dias, estava farto da solidão; a dor aplacara; o espírito já se não contentava com o uso da espingarda e dos livros, nem com a vista do arvoredado e do céu. Reagia a mocidade, era preciso viver. Meti no baú o problema da vida e da morte, os hipocondríacos do poeta, as camisas, as meditações, as gravatas, e ia fechá-lo, quando o moleque Prudêncio me disse que uma pessoa do meu conhecimento se mudara na véspera para uma casa roxa, situada a duzentos passos da nossa.

— Quem?

— Nhonhô talvez não se lembre mais de D. Eusébia...

— Lembra-me... É ela?

— Ela e a filha. Vieram ontem de manhã.

Ocorreu-me logo o episódio de 1814, e senti-me vexado; mas adverti que as acontecimentos tinham-me dado razão. Na verdade, fora impossível evitar as relações íntimas do Vilaça com a irmã do sargento-mór; antes mesmo do meu embarque, já se boquejava misteriosamente no nascimento de uma menina. Meu tio João mandou-me dizer depois que o Vilaça, ao morrer, deixara um bom legado a D. Eusébia, cousa que deu muito que falar em todo o bairro. O próprio tio João, guloso de escândalos, não tratou de outro assunto na carta, aliás de



FIGURA 03 – Retrato de Machado de Assis.
Fonte: www.igutenberg.org



FIGURA 04 – Foto de André Klotzel.
Fonte: www.cinema.com.br

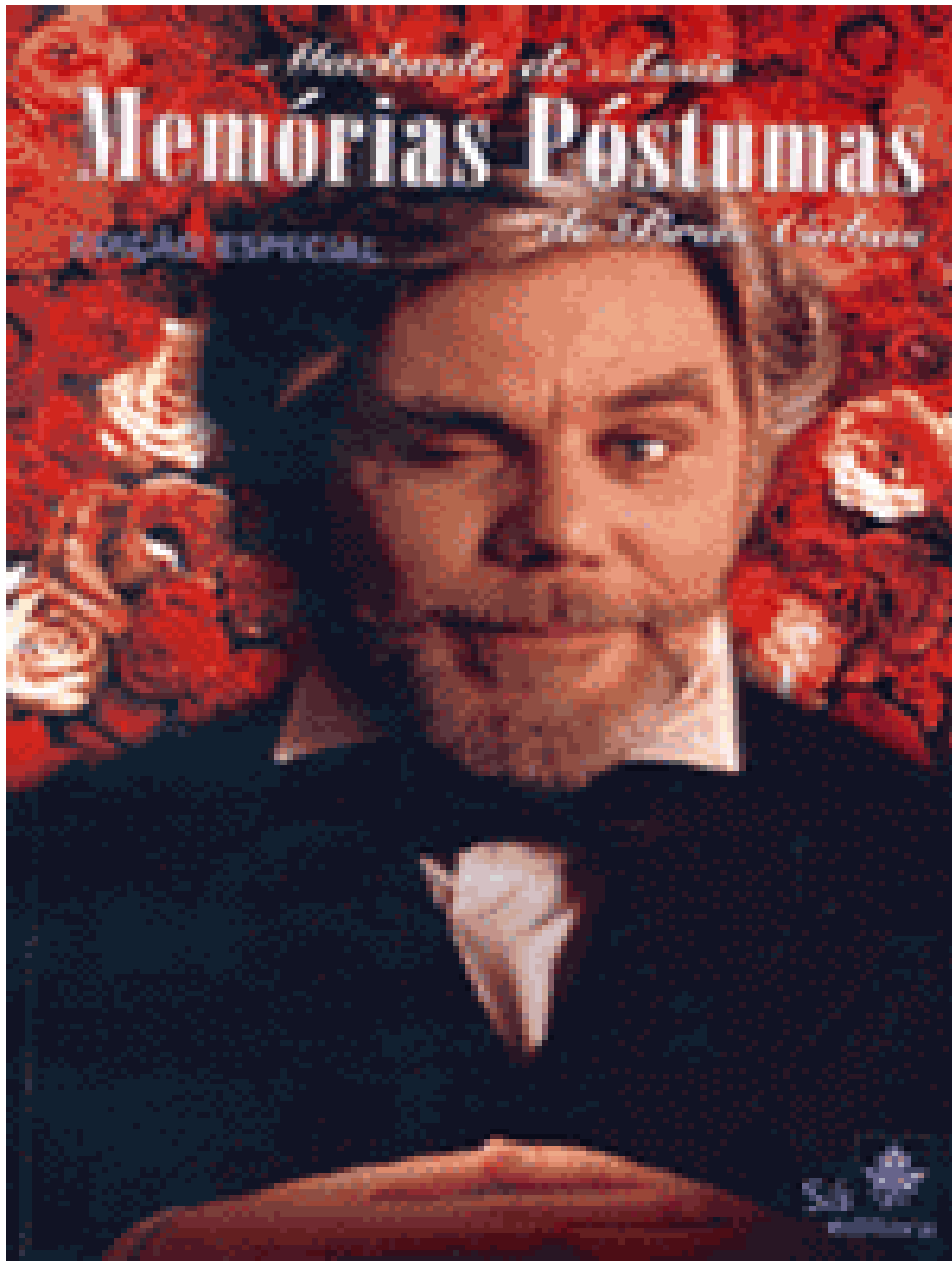


FIGURA 05 – Capa do DVD do filme *Memórias póstumas*, de André Klotzel (2001).
Fonte: www.saeditora.com.br



FIGURA 06 – Cena do filme *Memórias póstumas* – O delírio de Brás Cubas.
Fonte: www.adorocinemabrasileiro.com.br.



FIGURA 07 – Brás Cubas e Marcela: “Amor que durou quinze meses e lhe custou onze contos de réis”.

Fonte: www.adorocinemabrasileiro.com.br.



FIGURA 08 – Encontro amoroso de Brás Cubas com Virgília em casa de D. Plácida.

Fonte: www.adorocinemabrasileiro.com.br.