

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO DO SUL  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS  
DEPARTAMENTO DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO  
MESTRADO EM ESTUDOS DE LINGUAGENS**

**GEDY BRUM WEIS ALVES**

**DA LITERATURA AO CINEMA: O NARRADOR BRÁS CUBAS NO  
ROMANCE MACHADIANO E NA OBRA FÍLMICA DE KLOTZEL.**

Campo Grande – MS  
Abril-2013

**GEDY BRUM WEIS ALVES**

**DA LITERATURA AO CINEMA: O NARRADOR BRÁS CUBAS NO  
ROMANCE MACHADIANO E NA OBRA FÍLMICA DE KLOTZEL.**

Dissertação apresentada para obtenção  
do título de Mestre ao Programa de Pós-  
Graduação em Estudos de Linguagens,  
da Universidade Federal de Mato Grosso  
do Sul, sob a orientação da Profª Drª  
Márcia Gomes Marques.

Área de Concentração: Estudos  
Literários

Campo Grande – MS  
Abril-2013

**GEDY BRUM WEIS ALVES**

**DA LITERATURA AO CINEMA: O NARRADOR BRÁS CUBAS NO  
ROMANCE MACHADIANO E NA OBRA FÍLMICA DE KLOTZEL.**

APROVADA POR:

---

MÁRCIA GOMES MARQUES, DOUTORA, UFMS.

---

JOSETTE MARIA ALVES DE SOUZA MONZANI, DOUTORA, UFSCAR.

---

MARIA ADÉLIA MENEGAZZO, DOUTORA, UFMS

Campo Grande-MS, 02 de abril de 2013.

Aos meus filhos, Carla e Marcos Henrique,  
por todas as vezes que não estive ao lado deles  
porque havia um livro no meio do caminho.

Agradeço a *Deus*, pela infinita misericórdia com que cuida de mim todos os dias da minha vida.

À minha orientadora, professora *Márcia Gomes Marques*, por ter acreditado em mim desde o nosso primeiro encontro, pela orientação dada no decorrer da realização desta pesquisa, por compartilhar seus conhecimentos comigo, e também, pelos momentos agradáveis que passamos juntas.

Ao meu esposo, *Luiz Roberto*, pela companhia nas viagens, pelo apoio constante, pela compreensão nos momentos difíceis, pela paciência e pelo amor que me dedica todos os dias.

Aos meus filhos, *Carla e Marcos*, e ao meu genro, *Tom*, pelo incentivo, pelo carinho e por fazerem parte da minha vida.

Aos meus familiares, pela torcida, pelo carinho, pela compreensão nas ausências.

À minha irmã *Diuza* e ao meu cunhado *Celso*, pela hospedagem nos momentos que precisei.

Ao professor, *Geraldo Vicente*, coordenador do curso, pela solicitude que atendeu aos meus pedidos e pela prontidão com que sempre me ajudou.

Aos professores do Mestrado, pelos conhecimentos transmitidos que abriram meus horizontes.

Aos professores *Kelcilene Grácia Rodrigues e Geraldo Vicente*, pelas contribuições dadas na banca de qualificação.

A amiga, *Aline Cristina Maziero*, pela ajuda nos momentos mais difíceis, pela cumplicidade compartilhada, pelas trocas – *on line*, ou não – de ideias, de materiais e também de angústias. E aos demais colegas pela companhia e amizade que tornaram a caminhada mais leve.

Aos amigos *Alex Balbuena e Janete Mianutti* pela colaboração nos momentos extremamente necessários.

Aos amigos da *EEIEM Pascoal Leite Dias* pelo apoio e pela compreensão no decorrer dos dois de anos de duração do Mestrado. Aynapo Yakoe.

“A obra não é jamais a mesma quando inscrita em formas distintas, ela carrega, a cada vez um outro significado.”

*Roger Chartier*

ALVES, Gedy Brum Weis. **Da literatura ao cinema:** o narrador Brás Cubas no romance machadiano e na obra fílmica de Klotzel. 212 f. 2013. Dissertação (Mestrado em Estudos de Linguagens) CCHS/UFMS.

## RESUMO

Este trabalho propõe um estudo comparativo entre a obra literária *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, 1881, de Machado de Assis, e sua adaptação para o cinema, *Memórias Póstumas*, 2001, de André Klotzel. O estudo tem como base o conceito de hipertextualidade conforme Gennette (2006), no qual um texto se relaciona com o outro por um processo de derivação, sendo que, o texto de partida é denominado de *hipotexto* e o texto de chegada de *hipertexto*. Consideramos o filme como uma nova obra que ao ser adaptada para o cinema passa por um processo de tradução, mais especificamente de tradução intersemiótica - realizada entre sistemas semióticos diferentes – conforme Jakobson (1991). A abordagem do estudo de tradução entre as obras realiza-se tendo como base o estudo do foco narrativo, devido ao destaque dado ao narrador dentro da obra de Machado de Assis e a importância da tradução dessa categoria no filme de Klotzel. A discussão da focalização e do ponto de vista é embasada pelos estudos de Friedman (2002), na literatura; e de Gaudreault e Jost (2009) e Martin (2005), no cinema. Destacamos o contexto de produção e de recepção, a mudança de suporte e o uso de uma nova linguagem como três fatores que influenciam o ato tradutório realizado pelo cineasta. No final desta pesquisa, constatamos que o texto adaptado constitui-se em um novo texto que deriva da obra literária por meio da tradução intersemiótica levando para o cinema o narrador Brás Cubas, considerando as especificidades de cada obra.

**PALAVRAS-CHAVE:** tradução, adaptação intersemiótica, narrador, focalização, ponto de vista.

ALVES, Gedy Brum Weis. **From Literature to the cinema:** the narrator Brás Cubas in the Machado de Assis' novel and in the Klotzel's film. 212 f. 2013. Dissertation (Mastering in Studies of Languages) CCHS/UFMS.

## **ABSTRACT**

This paper work proposes a comparative study between the literary work *Epitaph of a Small Winner*, 1881, by Machado de Assis, and its film adaptation, *Epitaph*, 2001, Andrew Klotzel. The study is based on the concept of hypertextuality proposed by Genette (2006) in which a text is related to another by a derivation process, and the source text is called hypotext target text and hypertext. We consider the film as a new project being adapted for film that goes through a translation process, specifically translation intersemiotic - accomplished between different semiotic systems - as proposed by Jakobson (1991). The approach to the study of translation between the works is carried out based on the category of narrative focus, due to the prominence given to the narrator in the literary work of Machado de Assis and the importance of translation in this category in the Klotzel's film. The focus of the discussion and the view is grounded in Friedman's studies (2002), in literature; Gaudreault and Jost (2009) and Martin (2005), in film. We highlight the context of production and reception, the change of support and the use of a new language as three factors that influence the act of translation done by the filmmaker. At the end of this research, we found that the text is adapted into a new text that comes from the literary work through intersemiotic translation leading to film the "Brás Cubas" narrator, considering the specificities of each work.

**KEYWORDS:** translation, intersemiotic adaptation, narrator, focus, point of view.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Chuva fina que caía durante o enterro de Brás Cubas.....	39
Figura 2 - Imagem de Brás cubas no enquadramento <i>plongê</i> .....	42
Figura 3 - Imagem da personagem Natureza no enquadramento <i>contra-plongê</i> .....	43
Figura 4 - Indicação do narrador delegado do percurso a ser feito pela câmera, interferindo na esfera da meganarração.....	73
Figura 5 - Brás, quando criança, fazendo um menino negro de cavalo.....	104
Figura 6 - Brás brincando com um menino durante uma festa na casa de Virgília.....	105
Figuras 7, 8, 9 - Sugestões do episódio do almocreve.....	106
Figuras 10, 11 - O susto de D. Eusébia com a borboleta preta e a alegria diante da borboleta azul.....	107
Figura 12 - Fotogramas 1,2,3 – o narrador autoconsciente interferindo na narrativa. .	111
Figura 13 - O rosto de Marcela envelhecido e cheio de marcas, desmentindo as palavras do narrador.....	112
Figura 14 - Publicidade do emplasto.....	130
Figura 15 - O uso do avião na publicidade do emplasto.....	130
Figura 16 - Representação de trajes de banho.....	130
Figura 17 - Reprodução de um quadro de Tarsila.....	130
Figuras - 18, 19, 20 Imagens de filmes que aparecem durante o delírio de Brás.....	131
Figuras 21, 22, 23 - Representação da nudez parcial durante a reflexão de Brás.....	132
Figuras 24, 25 - Exemplos do uso da profundidade de campo.....	142
Figura 26 - Fotogramas 4, 5,6 – Exemplo de enquadramento normal, com leve inclinação, adotado por Klotzel.....	143
Figura 27 - Fotogramas 7,8 – panorâmica que relata o momento do enterro de Brás...	144
Figuras 28,29 - <i>Travelling</i> que acompanha as pernas de Brás.....	145
Figura 30 - Representação da iluminação clara,das cores, dos figurinos e do cenário utilizados por Klotzel em um ambiente interno noturno.....	146
Figura - 31 Representação de uma cena diurna na obra fílmica de Klotzel.....	146
Figura 32 - Fotogramas 9,10,11 – O narrador envergonhado diante do encontro amoroso dos amantes.....	147
Figura 33 - Fotogramas 12,13,14 – Brás procurando manter-se no controle da cena. .	154
Figura 34 - Lobo Neves falando sem a interferência do narrador.....	155
Figura 35 - Exemplo de imagem que torna a narração redundante.....	157

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
1 LITERATURA E CINEMA: TEXTOS QUE DERIVAM DE OUTROS TEXTOS. 16	
1.1 Os meios de comunicação de massa e a adaptação de obras literárias para os audiovisuais.....	18
1.2 Machado e Klotzel numa relação “palimpsestosa”.....	24
1.3 Do livro ao filme: um processo de tradução.....	29
1.4 Tradução/adaptação: algumas considerações.....	33
1.5 De uma linguagem a outra: um defunto-autor.....	35
1.6 Literatura e cinema: abordagens da teoria da adaptação.....	44
2 DO LIVRO AO FILME: O FOCO NARRATIVO EM QUESTÃO.....	53
2.1 Da literatura brasileira para os meios de audiovisuais: estudos sobre adaptações.....	55
2.1.1 No reino das adaptações: Machado.....	59
2.2 Da literatura ao cinema: a focalização e a figura do narrador.....	64
2.2.1 O foco narrativo no cinema.....	71
2.2.2 O ponto de vista no cinema.....	75
2.2.3 <i>Autor Implícito</i> : a máscara do autor.....	77
2.3 Um narrador <i>autoconsciente</i> e <i>pouco digno de confiança</i> .....	80
3 DE MEMÓRIAS A MEMÓRIAS: O NARRADOR BRÁS CUBAS.....	89
3.1 Do hipotexto ao hipertexto: as memórias de um defunto autor – obras e autores. 91	
3.1.1 Memórias: a organização das obras.....	100
3.2 Contexto, suporte e linguagem e o narrador Brás Cubas.....	121
3.2.1 Um narrador conhecido que aporta em um novo tempo.....	122
3.2.2 Do modo contar ao mostrar: um narrador que muda de lugar.....	133
3.2.3 Da palavra à imagem: um narrador irreverente.....	139
3.3 O narrador Brás Cubas: focalização e o ponto de vista.....	148
3.3.1 O narrador Brás Cubas e o fino leitor.....	150
3.3.2 O narrador Brás Cubas e o caro espectador.....	152
3.3.3 De narrador a narrador, resta-nos a irreverência.....	158
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	161
REFERÊNCIAS.....	167
ANEXO A Ficha Técnica do filme <i>Memórias Póstumas</i> .....	173
APÊNDICE A Quadro Comparativo entre a obra literária e a obra fílmica.....	175

## INTRODUÇÃO

Os meios de comunicação multiplicaram-se de forma substancial no século XX e, conseqüentemente, passaram a exercer um papel importante no cotidiano da sociedade contemporânea. Diariamente, as pessoas são postas em contato com um número expressivo de textos produzidos pela mídia, textos esses que mudam as concepções do indivíduo e interferem no modo como as pessoas agem e interpretam o mundo que as cerca. Podemos perceber tais mudanças quando observamos a forma como o homem produz suas narrativas, primeiramente utilizando-se da linguagem oral, depois da linguagem escrita e, na atualidade, dos meios audiovisuais.

Dentre os meios audiovisuais que contam fatos, deparamo-nos com o cinema, que desde seu aparecimento reafirma sua capacidade de narrar histórias, utilizando-se de seus recursos próprios para produzir seus textos. As narrativas audiovisuais são produzidas em suportes específicos, em linguagem diferenciada, híbrida - que une a linguagem sonora e imagética -, em formatos e contextos de produção diferenciados.

A capacidade do cinema de contar história é evidenciada desde o início de sua existência, como percebemos no filme *O regador* (*L'arroseur arrosé*, Lumière, 1895). A arte de narrar leva a sétima arte a estabelecer um elo de proximidade com a literatura, com isso a prática de realizar adaptações de textos literários para o cinema torna-se comum.

A consolidação do cinema como meio narrativo leva-o a apropriar-se dos textos literários como obra de partida para a construção das obras fílmicas. Essa relação, que de forma ampla chamamos de adaptação, torna-se uma prática recorrente nos meios de produção cinematográfica. A escolha feita por um diretor em produzir um filme tendo como ponto inicial o texto literário pode ter motivos diversificados que passam por questões mercadológicas, tais como o interesse dos estúdios que financiam as produções devido a uma suposta segurança de que a obra renomada garanta o sucesso do filme. Ou ainda, essa

escolha destina-se a prestar homenagem a um escritor, para refutar, questionar ou atualizar um texto.

Os meios de comunicação audiovisuais estão presentes na vida diária das pessoas, hoje os indivíduos dedicam grande parte de seu tempo à televisão, ao cinema e também à internet. Essas mídias levam à sociedade um volume muito amplo de produção feita para ser consumida por grande parte da população. Os produtos criados para os meios de comunicação de massa possuem características específicas, são produzidos em equipe, em grande escala, com o objetivo de atender a um público diversificado.

O cinema nasce como um meio de entretenimento de massa, visando atingir públicos variados, ao contrário da literatura, que sempre se dirigiu a públicos específicos. Assim, adaptar um texto literário para o cinema pode ser a garantia de se ampliar o número de conhecedores dessa obra de partida; por outro lado, o reconhecimento prévio do texto literário auxilia, teoricamente, no sucesso da obra de chegada.

Embora, as duas posições acima possam ser questionadas, o fato é que entre a imensa produção cinematográfica existente, uma parte significativa se constitui de textos derivados, textos que se declaram como obras “palimpsestuosas” por manter relação com outra obra.

O grande número de obras audiovisuais que tem como ponto de partida uma obra literária suscita, também, alguns questionamentos sobre a relação entre as duas artes. Essa relação é discutida por críticos das duas artes, por pesquisadores do tema que buscam entender como ocorre esse processo de transposição de uma obra escrita na linguagem verbal, tendo como suporte o livro, dentro de um determinado contexto, para outro meio, no caso o audiovisual, que se utiliza de um novo suporte, produzido em outra linguagem - a cinematográfica - e em um outro contexto de produção e recepção.

Na discussão do processo de adaptação de obras literárias para o cinema, percebemos que há diferentes abordagens no entendimento da prática adaptativa. A princípio a transposição da obra literária para obra fílmica é vista de uma única direção, e analisada tendo como base o critério da fidelidade da obra fílmica à obra da qual se deriva, priorizando o texto de partida em detrimento do texto de chegada. Nessa perspectiva, o estudo da adaptação sempre tende a concentrar-se na comparação entre os dois textos e no

sucesso alcançado pela transferência de um no outro, conforme afirma Diniz (2005, p.13). Posteriormente, outros aspectos foram levantados por pesquisadores do tema, visando uma compreensão mais ampla do processo de adaptação, buscando ultrapassar a “aporia” da fidelidade e compreender os textos adaptados por ângulos diferenciados e abrangentes.

Os estudos recentes sobre o assunto mostram que existem diversas maneiras de entender a relação do processo de adaptação de obras literárias para os meios audiovisuais. Nessas novas concepções, a obra literária é vista como um texto polissêmico que permite várias leituras e, portanto, permite várias leituras também ao adaptador, que pode optar por realizar aproximações, supressões, atualizações no texto de partida. Entre as diversas correntes teóricas que estudam os processos adaptativos, destacamos aquelas que entendem a transposição da obra literária para os meios audiovisuais sob a perspectiva intertextual, na qual os textos se relacionam entre si e são vistos como textos independentes, pois a partir do momento que o livro é adaptado/traduzido para o filme estamos diante de uma nova obra.

Dentro do universo de produtos audiovisuais adaptados de textos literários que temos no meio cinematográfico, escolhemos para abordar, neste estudo, a relação entre a obra literária *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881), de Machado de Assis, e sua adaptação para o cinema em *Memórias Póstumas* (2001), de André Klotzel.

O livro *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881) é considerado pelos críticos como um marco na obra de Machado de Assis, sendo que alguns o consideram como o início de uma nova fase da literatura brasileira e outros como o amadurecimento da obra do autor. A história dessa obra relata a vida de Brás Cubas, narrador personagem, que após a morte, resolve contar a sua vida, por esse fato Brás se denomina um defunto autor. O narrador Brás Cubas decide iniciar sua narrativa pela morte, para depois relatar seu nascimento, e assim prosseguir até o momento de sua morte, terminando o relato de suas memórias no ponto em que começa. Nesse trajeto, o defunto autor conta sua vida ociosa de homem rico e solteiro. Por já estar livre das convenções sociais, conseguida com a morte, o narrador promete sinceridade e franqueza em seus relatos e nos julgamentos de seus atos e da sociedade que o cerca, embora muitas vezes não cumpra com sua palavra. Os fatos acontecem na cidade do

Rio de Janeiro, no fim do século XIX, contexto em que o narrador aborda os acontecimentos de sua vida amorosa, seus anseios políticos e suas relações pessoais. A obra é permeada por um tom crítico e irônico que se estende às análises feitas da sociedade, das outras personagens e dele mesmo. Brás Cubas morre aos 64 anos, vítima de pneumonia, em decorrência de um golpe de ar que o atinge quando está se dedicando à invenção de um emplasto para aliviar as dores da humanidade e que o levaria à glória.

Mais de cem anos depois, André Klotzel realiza uma nova adaptação da obra machadiana para o cinema, *Memórias Póstumas*, 2001. O filme de Klotzel relata a mesma história do livro de Machado de Assis, um defunto autor que conta sua história a partir de sua morte, fazendo a transposição temporal para o nascimento e seguindo até o ponto inicial do filme no qual ocorre o epílogo. A narrativa fílmica também é marcada pela ironia do defunto autor Brás Cubas. Por tratar-se de uma nova obra, em um suporte diferente, com uma linguagem específica e em um novo contexto, o diretor opera escolhas nesse processo de tradução do livro para o filme. A representação do narrador Brás Cubas é feita por dois atores, Brás narrador – morto- e Brás personagem – vivo-, o que permite que o narrador na obra fílmica, ora apareça como voz *in off*, ora como presença física em cena, comentando, ironizando e conduzindo a narrativa

Esta pesquisa realiza uma análise comparativa da obra de Machado de Assis e Klotzel, dentro de uma perspectiva intertextual, em que a obra fílmica deriva da obra literária, passando por um processo de tradução feito por intermédio das escolhas do adaptador. O foco principal desta análise concentra-se na figura do narrador, com o intuito de abordar os aspectos estudados no narrador da obra machadiana e como estes aspectos foram traduzidos para o cinema com as especificidades inerentes aos meios audiovisuais.

Assim, este trabalho pretende contribuir para a discussão dos processos de adaptação de obras literárias para o cinema, numa visão comparatista, entendendo a relação entre as obras numa concepção que ultrapassa o conceito de fidelidade, ou seja, analisando a obra adaptada como um novo texto concebido numa por meio da intertextualidade.

No primeiro capítulo de nossa pesquisa, abordamos a relação entre os meios de comunicação de massa e as adaptações literárias para os

audiovisuais, demonstrando como o advento das mídias em nosso dia-a-dia modifica as concepções da sociedade. Nesse contexto, falamos das relações estabelecidas entre literatura e cinema, ultrapassando a discussão da fidelidade e expondo as novas abordagens da teoria da adaptação. Dentro dessas novas concepções, propomos a análise comparativa entre a obra *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, (1881), de Machado de Assis e o filme *Memórias Póstumas*, (1881), de André Klotzel como um texto que deriva de outro texto, através de um processo de tradução, especificamente, da tradução intersemiótica, por se tratar da relação entre signos diferentes, a linguagem verbal que é transposta para a linguagem cinematográfica. Para embasamento teórico de nossa análise, utilizamos o conceito de hipertextualidade, proposto por Genette, (2006), e os estudos de Jakobson, (1991), sobre tradução intersemiótica.

No segundo capítulo, discutimos o foco narrativo das obras analisadas por entendermos que a figura do narrador Brás Cubas possui um papel importante nas duas obras. Apresentamos o aspecto da focalização e a figura do narrador na obra literária a partir dos estudos realizados por Friedman (2002). A focalização e o estudo do narrador fílmico são feitos tendo como base as concepções discutidas por Metz (1997) e Gaudreault e Jost (2009). Abordamos, ainda, a figura do narrador autoconsciente e o diálogo com o leitor presentes na obra machadiana e a divisão do narrador em duas personagens, o narrador Brás Cubas morto que conta, crítica, faz escolhas dentro da narrativa e a personagem que vivencia os acontecimentos. Essa discussão é feita a partir de conceitos presentes nas obras dos escritores Stam (2008), Booth (1974) e Bosi (2006).

No último capítulo, fazemos a análise comparativa entre as obras estudadas, com base no conceito de hipertextualidade, Genette, (2006), observamos a tradução feita por Klotzel da obra de Machado de Assis, destacando quais elementos foram traduzidos da obra de partida e quais foram suprimidos. Também mostramos os acréscimos e as inovações feitas pelo cineasta. Destacamos, ainda, a importância do contexto de produção e de recepção, analisamos como ocorre a transposição do texto da linguagem visual para a linguagem cinematográfica com suas especificidades que envolvem imagem, som, movimento, montagem e as modificações decorrentes da

mudança de suporte. Nesse processo de tradução, damos relevância à figura do narrador Brás Cubas e a tradução realizada por Klotzel para o cinema dessa figura representativa da literatura brasileira. Os conceitos da linguagem cinematográfica utilizados embasam em Martin (2005).

Por fim, ressaltamos que o estudo aqui proposto tem por finalidade entender a maneira como a obra literária é reproposta para os meios de comunicação de massa, de que forma ela é renovada para a atualidade, qual a revitalização que está sendo proposta pelo cineasta como tradutor da obra de partida, sem nos adentrarmos no campo polêmico do ponto de vista da fidelidade e qual é o percentual artístico de cada obra.

## **1 - LITERATURA E CINEMA: TEXTOS QUE DERIVAM DE OUTROS TEXTOS**

Na sociedade contemporânea, presenciamos o crescimento dos meios de comunicação de massa e de produção audiovisual. Esse fato amplia as maneiras de se realizar as narrativas culturais. A presença constante das novas mídias na vida diária das pessoas modifica o modo de se transmitir conhecimento e, também, de entretenimento.

Entre os meios audiovisuais que se tornam presentes na vida da sociedade, destacamos o cinema que traz em sua constituição a capacidade de contar história, fato que o aproxima da literatura e faz com que se criem laços entre as duas artes.

Esses laços acontecem por meio das adaptações das obras literárias para o cinema, pois desde o surgimento da sétima arte, muitas obras literárias chegaram às telas por intermédio da prática da adaptação. No entanto, a relação entre cinema e literatura nem sempre foi pacífica, o processo de adaptar romances para os meios audiovisuais suscita muitas discussões entre os estudiosos do tema.

Inicialmente, as discussões foram norteadas pelo critério da fidelidade do filme ao texto adaptado, fator considerado relevante para se analisar a qualidade do filme. Posteriormente, o conceito de adaptação sofre modificações, ampliando a forma de entendimento do processo adaptativo, concedendo aos adaptadores uma maior liberdade em operar suas escolhas no momento de fazer a transposição da obra literária para o cinema. Dentre os novos conceitos pensados para adaptação surge a discussão da intertextualidade em que os textos se constroem em relação com novos textos. A intertextualidade leva a uma discussão que supera a ideia de fontes e

influências, de simulacro, pois o texto traduzido constitui-se em novo texto e não em uma cópia do texto literário.

Na transposição feita do texto de partida para o texto de chegada, entendemos que ocorre um processo de tradução, no qual temos várias influências que vão desde a figura do adaptador à mudança de suporte, de linguagem, de contexto histórico. Na discussão sobre o conceito de tradução, encontramos diversos teóricos que entendem ser impossível realizar uma tradução linear, fiel ao texto traduzido, pois como vimos muitos fatores influenciam o ato tradutório. No caso específico dos textos literários traduzidos para o cinema, estamos diante de um texto escrito na linguagem verbal que passa para outra linguagem, a cinematográfica, consideramos, então, estarmos diante de uma tradução intersemiótica.

Ainda, falando sobre as abordagens de estudo da adaptação, encontramos diversas teorias que hoje balizam as discussões sobre o tema. Nos estudos realizados, deparamos com maneiras diferentes de conceber a adaptação de textos literários para o cinema, tais como o empréstimo, a intersecção, a fidelidade e transposição, a analogia, o comentário. Temos teorias que se aproximam com mais ênfase dos elementos da narrativa, como narrador e personagens, e outras que buscam analisar o contexto de produção e de recepção das obras. Desta forma, entendemos que as adaptações de obras literárias para os meios audiovisuais não podem ser vistas por um único olhar, mas sim entendida como um processo em que há um conjunto de fatores implicados, de acordo com a intenção de cada adaptador, do suporte e da linguagem utilizados, do contexto de produção e de recepção desse produto.

O primeiro capítulo deste trabalho inicia-se discutindo a relação entre os meios de comunicação de massa e as adaptações literárias para os meios audiovisuais, tendo em vista, o grande número de obras literárias que são adaptadas para o cinema e, também, para televisão. A exposição da relação dessas duas artes mostra que o elo entre literatura e cinema propicia nova forma de contar histórias que migram de lugar, pois o cinema faz o aproveitamento de textos preexistentes. As adaptações são textos derivados, que possuem uma relação com uma obra anterior que, no entanto, constituem-se como uma nova obra devido às especificidades em que é produzida.

Discutimos, a seguir, a relação intertextual entre obras literárias e suas adaptações para o cinema, dando um enfoque para a categoria da hipertextualidade, discutida pelo teórico francês Genette (2006). Nessa relação de textos que derivam de outros textos, abordamos a tradução da obra literária *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881), de Machado de Assis para o cinema, para a obra fílmica, *Memórias Póstumas* (2001), de Klotzel.

Discorreremos, também, sobre o processo de tradução; destacando o aspecto da tradução intersemiótica - entre signos diferentes - como é o caso das obras literárias que se utilizam do código verbal e ao serem traduzidas para os meios audiovisuais usam um novo código, a linguagem cinematográfica, que traz na sua composição a imagem, o movimento, o som.

Por fim, fazemos a exposição de diversas abordagens sobre a teoria da adaptação; partindo daquelas que entendem que a obra de partida serve como parâmetro para julgar a obra de chegada, utilizando-se o critério de fidelidade, até chegarmos às teorias que discutem o processo e o produto das adaptações pelo uso da intertextualidade e do dialogismo.

No término deste capítulo, propomos a análise da obra machadiana *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e do filme *Memórias Póstumas*, de Klotzel, pelo viés da hipertextualidade, entendendo-as como textos independentes em que o segundo deriva do primeiro. Dentro desse processo de tradução realizada pelo cineasta, analisamos a figura do narrador, observando de que forma essa categoria da narrativa foi transposta da obra literária para a audiovisual.

### **1.1 Os meios de comunicação de massa e a adaptação de obras literárias para os audiovisuais**

O crescimento acentuado dos meios de comunicação e produção audiovisual amplia os patamares da narrativa cultural, influenciando o pensamento e o comportamento da sociedade. Esses meios propõem valores, repassam conhecimentos, transmitem informações, podendo modificar conceitos já existentes numa sociedade, fatos esses que refletem na organização social da qual fazem parte os indivíduos. Para Martín-Barbero os

meios audiovisuais exercem um papel de mediador entre sujeito e cultura, pois o mundo imagético não só assegura a transmissão de conhecimento como também faz parte da prática social e cultural das pessoas:

[...] o lugar da cultura na sociedade muda quando a mediação tecnológica da comunicação deixa de ser meramente instrumental para espessar-se, condensar-se e converter-se em estrutural: a tecnologia remete, hoje, não a alguns aparelhos, mas sim a novos modos de percepção e de linguagem, a novas sensibilidades e escritas (MARTÍN-BARBERO, 2009, p. 54)

Mcluhan (2002) afirma que o texto é a mensagem, esse autor diz que os meios de comunicação funcionam como “extensões de nós mesmos”, como uma prótese, que permite o poder de alcance e influência sobre o indivíduo. A discussão de Mcluhan, na década de 1960, já apontava para mudanças efetuadas pelo surgimento das novas mídias.

Kellner também se posiciona a respeito da mídia em relação à formação do indivíduo. Para o autor:

[...] há uma cultura veiculada pela mídia cujas imagens, sons e espetáculos ajudam a urdir o tecido da vida cotidiana, dominando o tempo de lazer, modelando opiniões políticas e comportamentos sociais, e fornecendo o material com que as pessoas forjam suas identidades ( KELLNER, 2001, p. 09).

Com o surgimento das novas mídias, a sociedade se vê diante de outras formas de comunicação, por meio das quais é possível também narrar histórias. Entre esses meios, destaca-se o cinema, que embora não tenha surgido com esse fim específico, com o passar do tempo, apropria-se das narrativas e as conta com uma linguagem específica.

A relação entre cinema e literatura passa, então, a constituir-se numa prática muito recorrente na contemporaneidade, tais laços ocorrem por meio das adaptações de textos literários para os meios audiovisuais. Sobre essa prática, Gomes afirma:

[...] o empréstimo dos textos de outros meios, de algumas de suas partes, da abordagem que fazem ou do tratamento que dão a certo aspecto da existência humana, de uma situação específica ou de uma experiência concreta, é algo recorrente na feitura dos textos contemporâneos. (GOMES, 2009, P.101)

No entanto, a relação entre literatura e cinema nem sempre transcorre de forma passiva, conforme afirma Barros (2007, p.11). Isto porque os críticos das duas artes se dividem entre a defesa da “autonomia do cinema”, ou a defesa da literatura como “arte verdadeira”.

Apesar dessa relação conflituosa, observamos que, desde a origem do cinema, as obras literárias (romances, contos, novelas, peças teatrais) fornecem uma enorme quantidade de material para o meio audiovisual. Porém, as adaptações literárias são recebidas comumente de modo desfavorável pela crítica, isso ocorre porque, via de regra, existe uma predisposição em julgar a obra adaptada como superior à adaptação. Para Johnson (2003, p. 40), esse fato provém do que ele denomina “os estabelecimentos de uma hierarquia normativa entre literatura e cinema”, em que se salienta a relação entre obra e original, a autenticidade e o simulacro, a cultura de elite e a cultura de massa.

Hutcheon afirma que hoje é de suma importância pensar a adaptação, pois há uma prática crescente de obras literárias adaptadas para o cinema e a televisão. A autora (2011, p. 40) ressalta, também, que uma adaptação não é uma cópia, ou uma simples decodificação (embora, muitas vezes implique uma), na qual a “aura” benjaminiana seria perdida; é uma obra na qual se conjugam repetição e diferença.

A abordagem dada a essa relação muda a partir do momento em que se passa a considerar a obra fílmica como obra independente, que possui uma linguagem própria, com suporte diferenciado, produzida, normalmente, em contexto histórico diferente. Assim, vemos que o enfoque dos estudos passou a verificar como o código fílmico, composto de luz, som, movimentos de câmera e outras peculiaridades, transforma o código linguístico, além de considerar o suporte e as condições de produção e de recepção de cada obra.

Portanto, ao discutirmos a teoria da adaptação, não contemplamos uma discussão sobre a qualidade do texto-fonte sobre o adaptado; ao contrário, tal como assinala Xavier (2003, p. 63), tomamos como princípio que por ser textos de suportes diferentes, cada um possui suas especificidades, logo, é natural que exista uma distância entre ambos.

Ainda para Xavier:

[...] A fidelidade ao original deixa de ser o critério maior de juízo crítico, valendo mais a apreciação do filme como nova experiência que deve ter sua forma, e os sentidos nela implicado, julgados em seu próprio direito. Afinal, livro e filme estão distanciados no tempo; escritor e cineasta não têm exatamente a mesma sensibilidade e perspectiva, sendo, portanto, de esperar que a adaptação dialogue não só com o texto de origem, mas com o seu próprio contexto, inclusive atualizando a pauta do mesmo quando o objetivo é a identificação, com os valores nele expressos. (XAVIER, 2003, p. 62)

Nesse novo olhar sobre o processo de transposição dos livros literários para os meios audiovisuais, confrontamo-nos ainda com diversos posicionamentos dos estudiosos sobre as formas de adaptações. Assim podemos nos questionar sobre qual processo foi usado numa adaptação, quais foram as escolhas feitas pelo cineasta, se houve deslocamentos, supressões, acréscimos, entre outros pontos.

Embora pautados em obras literárias, cada diretor imprime em sua obra audiovisual suas crenças, seu estilo, as marcas contextuais do momento em que a produz; pois a transposição dos textos literários não se restringe apenas à transferência do meio, mas também aos aspectos culturais, geográficos, sociais, temporais em que cada obra se insere. Levando em consideração esses fatores, os diretores buscam adaptar o texto literário para o cinematográfico, observando as especificidades de cada meio e a relação possível entre os dois.

Assim, podemos inferir que há diferentes abordagens no estudo de adaptação de romances ou de contos para a linguagem audiovisual, sendo que tanto se pode preservar, em partes, a integridade do original ou optar por criar uma nova concepção, um olhar diferenciado sobre a obra adaptada.

Sobre a prática da adaptação, Nagamini (2004, p. 35-36) afirma que:

o conceito de adaptação sofreu modificações, pois, se na década de 70 havia uma preocupação muito maior com a fidelidade, hoje se verifica uma grande liberdade quanto ao redimensionamento da obra literária, podendo, inclusive, resultar em um produto completamente diferente do texto original. O que chamamos de adaptação pode ser, portanto, uma versão, uma inspiração, uma recriação, uma reatualização, um aproveitamento temático, uma referência à obra.

Quando o espectador se vê diante da adaptação de uma obra conhecida por ele, embora tenha expectativas de encontrar ali o reconhecível, a imagem subjetiva que adquiriu por meio da leitura individual de um meio verbal; ele estará diante da leitura do adaptador que a projeta no meio audiovisual, operando escolhas influenciadas por diversos elementos.

Aguiar (2003, p.119) afirma que há um grande número de produções cinematográficas do século XX que “seguiu ou perseguiu enredos e personagens consolidados primeiro na literatura”. Dentro dessa perspectiva, no início do século XXI, o cineasta André Klotzel realiza a adaptação do romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881), de Machado de Assis, para o cinema, intitulado *Memórias Póstumas* (2001).

A obra *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881), de Machado de Assis, é permeada por um tom pessimista e de teor crítico, rompe com a narrativa linear e apresenta uma visão irônica dos homens e de suas relações em sociedade.

A obra é narrada por Brás Cubas, um defunto autor, que decide contar suas memórias após a morte. Em seu relato, Brás conta sua morte, seu funeral, para em seguida fazer uma transição até seu nascimento e sua infância de menino rico, mimado e “endiabrado”. Na juventude, Brás conhece seu primeiro amor, Marcela, uma cortesã, que ele conquista dando-lhe muitas joias. Para afastá-lo desse amor, o pai do jovem manda-o para Coimbra, onde ele forma-se em Direito, mesmo se dedicando precariamente aos estudos.

De volta ao Brasil, Brás conhece Eugênia, uma menina bonita, porém coxa de nascença, pobre e de origem duvidosa, fatores que o impede de se casar com a moça. Seu pai decide colocá-lo na política por intermédio do casamento com Virgília, mulher bonita e ambiciosa. Os planos do narrador frustram-se quando a moça prefere casar com Lobo Neves, pretendente que lhe daria maiores possibilidades de ascensão social. Passado algum tempo do casamento de Virgília e Lobo Neves, ela se torna amante de Brás Cubas.

Brás vê seus planos políticos frustrarem-se; quando solteirão, vivendo da herança que seu pai lhe deixou, arruma uma noiva, Eulália, que morre aos 19 anos vítima de febre amarela. Após esse fato, decide inventar um emplasto que

curaria os males da humanidade e lhe daria a glória. Dedicar-se com afinco a essa ideia e adoece. Logo morre, sem a glória do emplasto, sem ser ministro, sem se casar e sem ter filhos.

A grande inovação da obra em questão está em seu narrador, um defunto autor que, contrariando todas as convenções, inicia sua história pela sua morte e pelos preparativos de seu funeral. Assim, supostamente livre de todas as convenções sociais, o narrador, em outra vida, conta em tom irônico e satírico os acontecimentos que marcaram sua vida terrena

A personagem Brás Cubas chega também ao cinema pela adaptação feita da obra machadiana, no filme *Memórias Póstumas* (2001), do cineasta brasileiro André Klotzel. A figura do narrador na obra audiovisual, assim como na obra literária, possui uma importância fundamental, pois é por meio dela, destacada em primeiro plano nas cenas fílmicas, que o espectador toma conhecimento dos fatos que marcaram a vida de Brás Cubas.

Assim como no livro, a focalização da obra é feita por intermédio da visão de Brás morto; no entanto, cada obra constrói a sua narrativa utilizando-se de recursos próprios. Enquanto a literatura tem como suporte o livro e usa a linguagem verbal escrita para narrar as memórias do defunto-autor, o suporte do cinema é o filme e a linguagem utilizada é a cinematográfica, constituída por imagem e também pela linguagem verbal.

Embora possamos perceber uma proximidade entre as obras fílmica e literária, o próprio Klotzel<sup>1</sup> comenta sobre essa questão: “Fomos sinceros a nossa vontade cinematográfica suscitada pela leitura, mas em nenhum momento colocamos a obrigação da fidelidade à obra literária, acima das particularidades do filme.” Aqui já notamos que o cineasta não tinha a expectativa de realizar uma obra que fosse fiel ao texto de partida, visto que ele mesmo considera sua leitura particular da obra é particular e será transposta para o filme respeitando as particularidades do novo suporte. As semelhanças e diferenças resultantes da tradução realizada por Klotzel da obra machadiana para o audiovisual são analisadas no terceiro capítulo deste trabalho.

---

<sup>1</sup> Disponível no site: <http://epoca.globo.com>. Acesso em: 16 jan 2013.

Diante do exposto, consideramos que estamos diante de obras diferentes que podem ser discutidas pelos caminhos da intertextualidade.

## 1.2 Machado e Klotzel numa relação “palimpsestosa”

O termo intertextualidade proposto por Kristeva é inerente ao texto literário que se constrói em relação com outros textos. Kristeva (1974, p. 54) define esse termo, a partir da leitura da obra de Bakhtin, como:

[...] a palavra (texto) é um cruzamento de palavras (de textos) em que se lê pelo menos uma outra palavra (texto). Em Bakhtin, aliás, esses dois eixos, que ele chama respectivamente diálogo e ambivalência, não são claramente distinguidos. Mas essa falta de rigor é antes uma descoberta que Bakhtin é o primeiro a introduzir na teoria literária: todo o texto se constrói como um mosaico de citações, todo o texto é absorção e transformação de um outro texto.

Para Bakhtin, um texto estabelece um diálogo constante com outros textos, o que se caracteriza como “polifonia” de vozes, “diálogos”, “tons” e “sobretens” encontrados nos textos, conforme vemos na citação a seguir:

[...] cada enunciado [como] pleno de ecos e ressonâncias de outros enunciados com os quais está ligado pela identidade da esfera de comunicação discursiva. Cada enunciado deve ser visto antes de tudo como uma *resposta* aos enunciados precedentes de um determinado campo (aqui concebemos a palavra “resposta” no sentido mais amplo): ela os rejeita, confirma, completa, baseia-se neles, subtende-os como conhecidos, de certo modo os leva em conta. (BAKHTIN, 1981, p. 297)

É a concepção de Bakhtin de “diálogos” estabelecidos entre textos e o conceito de intertextualidade que indica que nenhuma obra surge no vazio, mas sim que ela possui ligações com outras obras, seja para rejeitá-las ou complementá-las. Essa concepção muda noções arraigadas nos estudos literários e contribui para modificar as leituras do modo de apropriação dos textos, entendendo a relação entre eles como um processo contínuo, revertendo a compreensão tradicional de fontes e influências.

Perroné-Moisés (1990, p. 94) referindo aos conceitos propostos por Kristeva, afirma que:

as fontes deixam de interessar por elas mesmas, elas só interessam para que possa se verificar como elas foram usadas, transformadas. As influências não se reduzem a um fenômeno simples de recepção passiva, mas são um confronto produtivo com o Outro.

Segundo Samoyault (2008, p.13), a noção de intertextualidade foi envolvida em certa imprecisão teórica, devido à “bipartição” de seu sentido em duas direções distintas: uma que a toma como um instrumento estilístico que designa o *mosaico* de sentidos e discursos anteriores no interior de um texto; e a outra que a toma como uma noção poética, ligada à retomada de enunciados literários, por meio de citação, de alusão, do desvio dentro de uma obra. Para a Samoyault (2008, p. 28), Genette, em sua obra *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*, produz “um trabalho decisivo para a compreensão e a descrição da noção (de intertextualidade), inscrevendo-a numa tipologia textual de todas as relações que os textos entretêm com outros textos.”

Nessa obra, Genette propõe o termo transtextualidade ou transcendência textual, que ele define, “*grosso modo*”, como “tudo que o coloca em relação, manifesta ou secreta com outro texto” (GENETTE, 2006, p.8). A transtextualidade é dividida pelo autor em cinco tipos de relações transtextuais: intertextualidade, paratextualidade, metatextualidade, hipertextualidade e arquitextualidade. O termo intertextualidade sofre uma redução em relação a definição proposta por Kristeva, pois Genette (2006, p.7-8) entende por intertextualidade não mais toda a relação de um texto com outro como se fosse “um mosaico”, mas somente a relação de “copresença” entre dois ou mais textos, ou seja, como a relação efetiva de um texto no outro, como citação, plágio e alusão. Segundo o autor, a prática da citação ocorre quando essa relação se dá de forma mais explícita e literal; o plágio acontece de forma menos explícita e canônica, e é considerado um empréstimo não declarado. A intertextualidade pode acontecer, também, por alusão, quando a compreensão plena de um enunciado supõe a percepção de uma relação entre esse e um outro.

A paratextualidade constitui-se numa relação menos explícita e que mantém certa distância entre os textos. Como exemplos de paratextos de uma obra literária, temos: o título, subtítulo, intertítulo, prefácios, posfácios, advertências, prólogos, e, ainda, notas de rodapé, epígrafes, ilustrações, orelha, capa, etc. No entanto, o conceito de paratextualidade envolve discussões entre os estudiosos do assunto. Koch, Bentes e Cavalcante (2008, p. 131) afirmam que os títulos, os subtítulos, as notas e as ilustrações, por exemplo, podem fazer parte do próprio texto, só remetendo ao conceito de intertextualidade se forem extraídos de outros textos, estabelecendo uma relação de intersecção.

O terceiro tipo de relação intertextual proposta por Genette (2006, p.11) é a metatextualidade, que, correntemente, chama-se de “comentário”, quando um texto faz referência a outro sem citá-lo ou até sem nomeá-lo.

Como acontece na obra de Genette, nos remeteremos ao quinto tipo de transtextualidade, antes do quarto tipo, pois este é o conceito que abordaremos com mais ênfase no estudo das adaptações de obras literárias para o cinema. O quinto tipo a que se refere o autor francês é a arquitekstualidade, considerada por Genette como uma relação silenciosa porque não apresenta relações explícitas, dado que, no máximo, articula uma menção paratextual como o título.

A hipertextualidade, por sua vez, é definida pelo autor como uma relação de derivação, um texto é derivado de outro texto anterior por meio de uma transformação simples, direta, que ele denomina de transformação, ou de forma indireta, nesse caso se constitui na imitação. Genette (2006, p.11) define a hipertextualidade como a relação de um texto denominado B, no caso, o hipertexto, e um texto anteriormente concebido, denominado A, chamado de hipotexto, do qual ele “brota” de forma diferenciada do “comentário”.

Segundo Diniz (2005, p. 44) a hipertextualidade não enfatiza as similaridades entre os textos, “mas as operações transformadoras realizadas nos hipotextos. Algumas delas desvalorizam e trivializam os textos pré-existentes, outras reescrevem-nos em outro estilo; outras reelaboram certos hipotextos(...)”.

A paródia e o pastiche são as principais formas de derivação. Enquanto que a paródia transforma o hipotexto, seja para reutilizá-la ou para utilizá-la de forma caricatural, o pastiche imita o hipotexto por meio de uma deformação. A derivação que caracteriza a relação do hipertexto com o hipotexto, em que um texto deriva do outro, mas não está efetivamente presente nele, é a principal diferença para o que o autor chama de intertextualidade, pois, nesse caso, a relação entre os textos é de copresença, um está presente no outro.

Tomando como base a relação de transformação e imitação, Genette (2006, p. 25) faz uma tabela geral das práticas hipertextuais na qual estabelece três regimes: lúdico, satírico e sério. Quando esses regimes estabelecem uma relação de transformação com o hipotexto temos a paródia, o satírico e a transposição, respectivamente. Se a relação for de imitação, no regime lúdico estamos diante de um pastiche, no satírico temos a charge e no sério a forjação.

No entanto, o autor adverte que esses regimes não são estanques e ainda insere outras *nuanças* na tabela que propõe: entre o lúdico e o satírico, inclui o irônico, entre o satírico e o sério, o polêmico, e por fim, entre o lúdico e o sério, o humorístico.

Genette afirma que:

a transformação séria, ou transposição, é, sem dúvida, a mais importante de todas as práticas hipertextuais, principalmente – provaremos isso ao longo do caminho – pela importância histórica e pelo acabamento estético de certas obras que dela resultam. Também pela amplitude e variedade dos procedimentos que dela resultam. (GENETTE, 2006, p. 27)

O autor classifica as transposições em puramente formais, abertas, temáticas. Entre as transposições formais – aquelas que supostamente se preocupam somente com a forma, ele destaca a tradução. Quando dizemos que supostamente a tradução só se preocupa com a forma é porque o próprio autor admite que a linha que separa os dois tipos de transposições é muito tênue, porque segundo ele “nenhuma tradução pode ser absolutamente fiel e

todo ato de traduzir altera o sentido do texto traduzido.” (GENETTE, 2006, p.30)

Retomando a discussão sobre a prática de adaptação/tradução acreditamos que ela possa ser vista pelo viés da hipertextualidade, visto que quando um texto literário, no caso o hipotexto, é transportado para o audiovisual ele passa por um processo de tradução em que sofre alteração de sentido; assim já não temos mais o texto de partida, mas um novo texto que chamamos, segundo Genette, hipertexto.

Ao comentar a hipertextualidade, Stam (2008, p. 22) observa “as adaptações fílmicas, neste sentido, são hipertextos nascidos de hipotextos pré-existentes, transformados por operações de seleção, ampliação, concretização e atualização”. Para o autor, diferentes versões de uma mesma obra – o *hipotexto* – podem ser consideradas diferentes *hipertextos* pré-existentes – filmes pré-existentes – de uma obra literária que será novamente adaptada, podem servir de *hipotexto* para novo filme.

Guimarães (2003, p. 91) comenta que:

O processo de adaptação, portanto, não se esgota na transposição do texto literário para um outro veículo. Ele pode 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.

As escolhas operadas em uma adaptação de obra literária para o cinema cabem ao adaptador; ele pode escolher entre manter as mesmas ações, os mesmos encadeamentos do conteúdo do hipotexto, ou pode modificá-lo, acrescentando ou substituindo outras ações, ou conteúdos, bem como propor um novo encadeamento para o hipertexto.

Para Hutcheon (2011, p. 27), trabalhar com adaptações é trabalhar com obras “palimpsestuosas”. Segundo a autora, as obras adaptadas são constantemente “assombradas” pelos textos fontes, porque, numa obra adaptada a sua relação com outra obra é anunciada explicitamente. A autora

diz que é isso que Genette entende como um texto de “segundo grau” criado o processo, e recebido o produto, em conexão com um texto anterior.

Dessa forma, entendemos que a adaptação de obras literárias para o cinema pode ser vista pelo viés da hipertextualidade, em que o texto *A*, *hipotexto*, passa por um processo de tradução operada pelo o diretor do filme, o que deriva o texto *B*, *hipertexto*; em um processo de reescritura, recriação no qual o audiovisual é sempre uma nova obra.

O processo de adaptação de obras literárias para os meios audiovisuais, então, passa por um ato de tradução, que é influenciado por diversos fatores, tais como: a interpretação individual do tradutor e suas escolhas, o contexto de produção e recepção, questões mercadológicas, a mudança de suporte e linguagem; e, entendendo que nenhuma tradução, seja na mesma língua, em línguas diferentes ou entre sistemas semióticos diferenciados está isenta da influência desses fatores. No capítulo terceiro deste trabalho, discutimos a prática da tradução a partir das obras aqui estudadas ressaltando o contexto, o suporte e a linguagem como fatores que geram mudanças nas adaptações de obras literárias para o cinema.

### **1.3 Do livro ao filme: um processo de tradução**

O processo de tradução visto pelo senso comum exige um grau de proximidade do texto traduzido em relação ao texto fonte, pois, supostamente, o tradutor deve manter o texto integral de origem na versão traduzida. Nessa visão, a tradução pode ser classificada por meio da concepção dos conceitos de “certo” ou “errado”, “fiel” ou “livre”, à medida que se aproxima ou se distancia do texto de origem. Amorim (2005, p. 26), retomando o filósofo norte-americano Richard Rorty, afirma que isso se deve ao fato da noção difundida de que:

[..]a tradução seria a reprodução de uma realidade–texto, que se daria por meio da elaboração de uma imagem “correspondente”. A despeito das diferenças linguísticas e culturais com as quais se depara qualquer prática tradutória, concebe-se tradicionalmente, que o tradutor deva se ater à construção de uma imagem fielmente reveladora do que lhe apresenta o original.

A prática tradutora desconsidera, no enfoque acima exposto, as diferenças linguísticas e culturais existentes entre a cultura em que está inserida a obra de partida e a na qual se encontra a obra de chegada. Essa visão fundamenta que a figura do tradutor deva ser neutra e a prática da recepção da leitura não receba nenhuma influência de natureza ideológica, histórica, geográfica, ignorando o contexto da obra de chegada.

No entanto, diante da impossibilidade de desconsiderar dois fatores relevantes na prática tradutória - a cultura em que a obra traduzida se insere e a figura do tradutor -, os estudos da tradução avançam por outros caminhos que apontam para a relevância desses fatores nessa prática. Nessa perspectiva, pode-se pensar que, ao se realizar uma tradução, há a conservação de determinados elementos do texto de partida, a adequação de outros, e ainda, pode ocorrer a introdução de elementos inovadores decorrentes do ato tradutório.

A visão restritiva de que as adaptações podem ser classificadas em “boas” ou “más”, tendo como parâmetro de julgamento um maior grau de aproximação ou não do original, perde força. Em outras palavras, o critério de fidelidade à obra de partida deixa de ser balizador dos textos traduzidos. Lefevere (1992, p. 51, *apud* Amorin, 2005, p. 30) afirma que:

A “fidelidade” é apenas uma estratégia tradutória que pode ser inspirada pela junção de uma certa ideologia com uma certa poética. Exaltá-la como a única estratégia possível, ou mesmo a única admissível, é utópico quanto fútil. Textos traduzidos podem nos ensinar muito sobre a interação entre as culturas e a manipulação de textos. Esses tópicos, por sua vez, podem ser mais interessantes para o mundo como um todo que nossa opinião se uma palavra foi traduzida “apropriadamente” ou não.

Arrojo (2002, p.158) afirma que qualquer tradução resulta em alguma forma de “transgressão inevitável”, confirmando a impossibilidade de uma isenção completa do “tradutor/leitor”. Ela sugere, ainda, que nem mesmo o autor “original” pode produzir uma tradução totalmente fiel e “não-abusiva” de seus próprios textos, visto que a apropriação feita pelo leitor é constituída de interpretação e pode ser diferenciada daquela feita pelo autor do texto.

Assim, a figura do tradutor não pode ser ignorada no processo de tradução, pois independente da tradução que ele fizer - optando por se manter mais próximo possível do texto de partida ou se distanciar dele - estará realizando operações para se apropriar desse texto que será produzido de acordo com suas escolhas. Amorim (2005, p. 36) afirma que não há como o tradutor ser “invisível”, pois de uma maneira ou outra ele está promovendo intervenções.

A própria discussão que busca distinguir uma tradução “literal” de uma tradução “livre” causa conflito entre os estudiosos do assunto, pois, segundo Amorim (2005, p. 53), ao longo da história, essa distinção não se fundamenta em “características universais, passíveis de constatação consensual e anistórica; o que é ‘literal’ ou ‘livre’ não é descrito da mesma forma em diferentes períodos ou culturas.”

Campos define tradução literal como aquela

[...] em que se dá a substituição de palavras e expressões da língua-fonte por palavras e expressões da língua-meta, num processo que se assemelha muito ao da simples transcodificação, troca de signos de um código (lingüístico) por signos de outro código. (CAMPOS, 1986, p. 34)

Embora alguns estudiosos do assunto considerem que a tradução literal corresponda à “tradução palavra por palavra” e a tradução livre “sentido por sentido”, essa concepção não é aceita por todos. Shuttleworth&Cowie ( 1997, p. 198, *apud* Amorim, p.54) afirmam:

embora a tradução “palavra-por-palavra” seja tomada como sinônimo de tradução literal, alguns a consideram uma forma extrema de tradução literal em que uma palavra do texto de chegada substitui cada palavra do texto de partida sem referência a fatores sintáticos como, por exemplo, a ordem de palavras.

Sobre essa discussão, Jakobson (1991, p.65) afirma que a tradução envolve “duas mensagens equivalentes em dois códigos diferentes”. Podemos, então, compreender que as línguas possuem ordenações básicas, os signos não se constituem em um aglomerado de palavras, mas se relacionam, sintática e semanticamente dentro de um sistema organizado. Dentro dessa concepção, é preciso analisar quais são as condições que permitem a tradução

de um texto, pois, no momento em que queremos obter a correspondência uma entre dois termos de línguas diferentes, supomos que o significado está fixo no texto, fora do processo de interpretação que ele estabelece.

Embora a noção de fidelidade ao texto de partida continue a fazer parte das discussões sobre o ato tradutório, cada vez mais, as traduções são vistas não como produtos que emanam de um original, mas como frutos de leituras diversas de cada leitor/tradutor.

No ensaio *A tarefa do tradutor* Benjamin faz referência à tradução de obras literárias e atribui à tradução um papel fundamental na existência e continuidade dessas obras. Para Benjamin (2008, p.28) é na tradução que a “vida do original alcança seu último e mais amplo desdobramento renovado”. Para o autor, os maus tradutores se detêm simplesmente na transmissão do conteúdo, do significado, do “inessencial”. Segundo Benjamin (2008, p. 40), a tarefa do tradutor é “redimir na própria língua, exilada na estrangeira, liberar a língua do cativo da obra por meio da recriação – essa é a tarefa do tradutor.”

Dentre os teóricos brasileiros que discutem o processo de tradução, temos a posição de Haroldo de Campos (1992, p. 35), segundo a qual:

Tradução de textos criativos será sempre *recriação*, ou criação paralela, autônoma, porém recíproca. Quando mais inçado de dificuldades esse texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação.

As concepções expostas nos remetem ao caráter altamente plural do processo tradutório. Essas concepções transpõem os conceitos de tradução “livre” e tradução “literal” que, por muito tempo, foi foco de discussão dos estudiosos desse tema.

Ao nos apropriarmos desses conceitos, vemos que a tradução é um processo de linguagem que cria um novo texto, adequada a uma nova poética, que pressupõe a recriação de um texto. A prática tradutória não é uma prática composta de neutralidade, ela pressupõe transformações, ressignificações no texto de chegada. Assim, quando nos referimos à prática da tradução de uma obra literária para uma obra audiovisual estamos diante de um ato de interpretação de um diretor, autor do texto traduzido, ou seja, o texto de chegada. Nesta concepção, o filme *Memórias Póstumas* (2001) é uma nova

obra, traduzida da obra *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1982), que, apesar de sua “relação palimpsestosa” previamente anunciada, como afirma Hutcheon (2011), constitui-se, no processo de alteridade, como outra obra.

#### 1.4 Tradução/adaptação: algumas considerações

Assim como adentrar o campo de discussão da tradução traz diversos conceitos que nem sempre se concatenam entre si, isso também ocorre no terreno teórico que busca diferenciar tradução e adaptação.

Quais seriam os limites que nos propiciam designar um livro como tradução ou adaptação? Retomamos para esse fim, a discussão entre literalidade, liberdade, fidelidade. Buscando traçar considerações sobre o tema exporemos a visão de alguns estudiosos do assunto.

Johnson<sup>2</sup> (1984, *apud* Amorim 2005, p.78) afirma que tanto a tradução como a adaptação envolvem reprodução e transposição. O autor considera duas formas de adaptação: aquela que simplifica um texto a fim de alcançar um público, o infantil, por exemplo, e aquela que efetua a atualização de textos de um passado remoto para leitores contemporâneos. Para Johnson, traduções e adaptações exigem certo grau de fidelidade em relação ao original, e a diferença entre os dois processos se dá por esse grau de fidelidade. A tradução possui um maior grau de fidelidade, tanto na forma como no conteúdo, enquanto que a adaptação é mais flexível e permite modificações, acréscimos e subtrações.

Amorim (2005, p. 79) esclarece que Johnson considera como processos criativos na adaptação

[...] a condensação das passagens mais relevantes da narrativa, a expansão ou focalização de aspectos específicos, a rejeição ou edição de redundâncias, entre outros. Nota-se que, para o autor, “condensação” ou “rejeição” não são procedimentos “negativos”, sendo ao contrário, constitutivos do processo “criativo” da adaptação.

---

<sup>2</sup> JOHNSON, R. **Translation and adaptation.** *Meta*, Montréal, v.29, n.4, p. 421-5, dec., 1984.

No entanto, após estudos em obras traduzidas e obras adaptadas, o próprio Johnson reconhece que há obras nomeadas como adaptações que são mais fiéis ao original do que algumas chamadas de traduções.

Gambier (1992, p.421, apud Piucco, 2010, p. 78)<sup>3</sup> afirma que os limites entre tradução e a adaptação não são estabelecidos claramente. O que se tem em mente é que a adaptação implica certa liberdade do tradutor, a quem seriam permitidos modificações, ajustes e acréscimos, omissões no texto de partida para melhor adequação aos receptores do texto de chegada. Implicitamente, a tradução se definiria como um esforço literal, uma mimese do original, enquanto que a adaptação se daria por um maior distanciamento do texto de chegada.

No entanto, o autor reconhece que essa concepção é reducionista, pois reproduz visões binárias, tais como literal/livre/não-literário/literário, forma e conteúdo. Para ir além dessas contradições Gambier sugere o conceito de tradaptação, que pressupõe que toda tradução é de certa forma uma adaptação, embora reconheça que nem todos os textos admitem o mesmo grau de adaptação. Cabe ao tradutor o papel de operar escolhas quando traduz um texto.

Percebemos, então, que as fronteiras que separam o conceito de tradução e adaptação são tênues, pois tanto uma quanto a outra são processos de criação de uma nova obra, composta de especificidades inerentes ao gênero, ao formato, ao suporte. Amorim (2005, p. 106) afirma que “toda tradução envolve um processo de adaptação inevitável, na medida em que traduzir é conhecer o Outro pela mediação da língua, por meio de um âmbito doméstico não neutralizável.”

Nesse processo de tradução/adaptação, deparamo-nos com as obras literárias que são levadas para os meios audiovisuais – cinema e televisão- e, superada a discussão da fidelidade, diferentes abordagens são inseridas no campo teórico dessa relação.

Retomando Jakobson (1991, p. 65), notamos que ele distingue três maneiras de interpretar um signo verbal: a tradução intralingual ou reformulação, nos quais os signos verbais podem ser traduzidos em outros

---

<sup>3</sup> GAMBIER, M. **Adaptation**: une ambiguïté à interroger. *Meta*, Montreal, v. 37, n.3, p. 421-25, sept., 1992.

signos da mesma língua, a tradução interlingual ou tradução propriamente dita, que consiste na tradução dos signos verbais por intermédio de signos de outra língua e a tradução intersemiótica ou tramutação é a terceira forma de interpretação a que nos remete Jakobson, e consiste na interpretação dos signos verbais por intermédio de signos não verbais.

A propósito do estudo que realizamos nesta pesquisa - a análise da tradução/adaptação da obra literária *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1982) para o filme *Memórias Póstumas* (2001) - discutimos o conceito de tradução intersemiótica, por compreendermos que ao fazer a transposição de um texto literário, composto de signos verbais, para o cinema, que possui uma linguagem própria – que se utiliza de imagem, som, montagem, movimento e também da linguagem verbal - estamos diante da terceira forma de tradução proposta por Jakobson.

### **1.5 De uma linguagem a outra: um defunto autor**

A tradução intersemiótica é definida como a tradução de um sistema de signos para outro sistema semiótico, como ocorre quando uma obra literária é transportada para os meios audiovisuais. Por tradução intersemiótica, entendemos não somente a adaptação de obras literárias para o cinema, mas também as relações entre, por exemplo, um poema e uma pintura, um romance e uma história em quadrinhos, entre outras.

Plaza (2003, p.45) ressalta que “na Tradução Intersemiótica, como tradução entre diferentes signos, tornam-se relevantes as relações entre os sentidos, meios e códigos.” A literatura e as mídias audiovisuais, em geral, usam sistemas semióticos diferenciados e, conseqüentemente, constituem-se em veículos de informações diferentes. Plaza (2003, p. 30) afirma que

[..] numa Tradução Intersemiótica, os signos empregados têm tendência de formar novos objetos imediatos, novos sentidos e novas estruturas que, pela sua própria característica diferencial, tendem a se desvincular do original.

A obra literária que é transportada para o cinema passa por um processo de tradução que resultará em uma nova obra, o filme. Dentro da concepção de tradução intersemiótica, os signos verbais são traduzidos em outros signos, o sonoro, o imagético e o próprio verbal. No momento dessa tradução, deparamo-nos com inovações, supressões e condensações que advém da prática tradutória.

Hutchteon (2011, p. 39-40) afirma que as adaptações, por serem abertamente declaradas extensivas de determinados textos, são frequentemente comparadas a traduções. A autora acredita que como não existe tradução literal, também não pode haver uma adaptação literal. Enfocando a tradução entre mídias comenta:

Em vários casos, por envolver diferentes mídias, as adaptações são recodificações, ou seja, traduções em forma de transposições intersemióticas de um sistema de signos (palavras, por exemplo) para outro (imagens, por exemplo). Isso é tradução, mas num sentido bem específico: como transmutação ou transcodificação, ou seja, como necessariamente uma recodificação num conjunto de convenções e signos. (HUCHTEON, 2011, p. 39-40)

Voltando ao nosso objeto de estudo, a adaptação feita por Klotzel da obra machadiana constitui-se em obra independente do texto de partida, tanto pelo emprego de diferentes signos semióticos, quanto pela sua constituição como uma nova obra; pois, apesar de sua enunciação como obra adaptada, ela é concebida como um todo, de que o espectador se apropria, conhecendo ou não o texto literário do qual foi traduzida. Segundo Hutchteon (2011, p. 45) “qualquer que seja o motivo, a adaptação, do ponto de vista do adaptador, é um ato de apropriação ou recuperação, e isso sempre envolve um processo duplo de interpretação e criação de algo novo.”

Para Eco (2007, p.11), a tradução intersemiótica ocorre quando não se traduz de uma língua natural para outra, mas entre sistemas semióticos diversos entre si, como quando, se “traduz” um romance para um filme, um poema épico para uma obra de quadrinho ou se extrai um quadro de uma poesia.

Na mesma obra, o autor afirma que podemos contar a mesma fábula contida na *Odisséia*, de Homero, com o mesmo enredo, não somente por meio de uma paráfrase linguística, mas também por meio de um filme ou de uma versão para quadrinhos. No entanto, as particularidades de cada meio devem ser consideradas, visto que para Eco (2007, p.60):

[...] na manifestação cinematográfica [por exemplo,] contam certamente as imagens, mas também o ritmo ou a velocidade do movimento, a palavra, o barulho e os outros tipos de som, muitas vezes escritos (sejam eles diálogos nos filmes mudos, as legendas ou elementos gráficos mostrados pela tomada que se desenrola em um ambiente em que aparecem cartazes publicitários ou numa livraria), para não falar na gramática do enquadramento e a sintaxe da montagem.

A literatura e o cinema constituem dois campos de produção de signos distintos, cada um com suas características peculiares, com sua própria linguagem, que segundo Johnson (2003, p. 42) deve “ser apreciada de acordo com os valores do campo no qual está inserido e não em relação aos valores do outro campo.”

Desta forma, ao falarmos em adaptação de uma obra literária para um meio audiovisual, no nosso caso específico o cinema, ressaltamos as especificidades de linguagem das duas obras, tanto da obra de partida quanto da obra de chegada. Quando o cineasta realiza essa transposição traduz palavras em imagens, visto que no cinema temos uma linguagem própria, como afirma Metz :

O cinema não é um língua, sem dúvida nenhuma, mas pode ser considerado como uma linguagem, na medida em que ordena elementos significativos no seio de combinações reguladas, (...) uma linguagem que permite uma escrita, isto é, o texto fílmico.” (METZ, 1972, p.338)

A linguagem cinematográfica é constituída pela imagem em movimento como forma de materializar a construção de um universo, embora tenhamos que entender que, para tal construção, como qualquer outro meio de representação, ela o faz através de códigos próprios. Martin (2005, p. 24) afirma que apesar de, numa primeira abordagem, parecer que no cinema a

representação coincida com a forma exata e unívoca com o conceito que veicula, na realidade a representação é sempre mediatizada pelo tratamento fílmico.

Quando o leitor lê o romance, produz uma imagem mental; quando o espectador vê o filme ele está diante de uma imagem visual, para Johnson (2003, p. 7):

(...) com uma imagem visual, o espectador tem a ilusão de perceber objetos representados como se fossem os objetos mesmos, mas com a linguagem escrita, o leitor pode criar sua própria imagem mental dos acontecimentos narrados.

A imagem visual, no filme, é produzida por meio de um jogo de luz e sombra que transmite ao espectador a ilusão de realidade, que, conforme Martin (2005) é “mediatizada” pelo aparato de produção do filme que combinados entre si transmite a mensagem desejada.

Para ilustrarmos a transposição da linguagem verbal para a cinematográfica, recorreremos a um pequeno fragmento do livro de Machado de Assis seguida de uma imagem recortada do filme Klotzel, que mostra como foi feita a transposição da passagem literária para o audiovisual.

A propósito de sua morte, o defunto autor, Brás, conta ao leitor que, no dia de seu enterro, caía uma chuva fina, o que inspirou seu amigo no belo discurso fúnebre feito no cemitério. Machado Assis descreve a cena da seguinte forma:

Acresce que chovia – peneirava – uma chuvinha miúda, triste e constante, tão constante e tão triste que levou um daqueles fiéis de última hora a intercalar esta engenhosa idéia no discurso que proferiu à beira de minha cova. (MACHADO DE ASSIS, 1977, p. 1)

A descrição feita da “chuvinha” fina, triste e persistente por meio da linguagem verbal no livro machadiano é transposta para o filme de Klotzel pela imagem abaixo.



Figura 1: Chuva fina que caía durante o enterro de Brás Cubas.

Na imagem do filme, vemos como o fragmento verbal do livro foi traduzido pelo mundo imagético: a chuva fina que cai, o homem de guarda-chuva, o amigo de cabelos molhados enquanto discursa, as cores pretas das roupas simbolizando o luto, o cinza das construções que aparecem ao fundo, o semblante sério e compenetrado das personagens, tudo isso constrói o sentido expresso na linguagem verbal, por meio de construtos de significados próprios da linguagem cinematográfica.

Na tradução feita pelo cineasta, podemos perceber algumas peculiaridades que ocorrem quando ele faz a transposição do verbal para o imagético. Alguns elementos são mais facilmente transpostos como é o caso da “chuvinha miúda” que caía constantemente, pois no filme enxergamos os pingos d’água que caem e molham o amigo enquanto ele discursa. A presença do guarda-chuva também nos remete ao dia chuvoso, pois inferimos que esse objeto está ali na cena para evitar que a personagem se molhe. Outros elementos que constroem os significados da cena são culturais, como é o caso da cor utilizada na roupa da personagem. Culturalmente aprendemos que o luto é representado pela cor preta, assim os ternos dos homens configuram a noção de luto pela morte de Brás. Há ainda aqueles que constroem a atmosfera da narrativa, no caso do exemplo acima, um ambiente de tristeza dos amigos pela morte de Brás. Tristeza essa que se estendia até a chuva, pois o defunto-autor afirma que a chuvinha era “triste”. A atmosfera do

momento do enterro de Brás é traduzida por Klotzel por um conjunto de aspectos presentes na cena. As cores, basicamente o preto e o cinza, os túmulos e as cruzeiras que aparecem em segundo plano, as expressões sérias das personagens, a chuva fina que cai e, também, pelo discurso da personagem.

Ao lermos o romance, construímos uma imagem mental para a narração da morte de Brás; o cineasta, como leitor da obra, faz sua leitura e realiza a tradução para o meio audiovisual buscando elementos equivalentes para fazer a transposição dessa passagem para a linguagem cinematográfica.

Assim, como vimos ao discutir aspectos sobre a tradução, o tradutor não é uma figura que pode se tornar invisível dentro do processo de transposição de um texto de partida para um texto de chegada. Suas concepções de vida, seus conceitos, sua visão da obra lida será transportada para a nova obra, pois a adaptação de uma obra literária para o cinema transcorre da leitura de um adaptador/tradutor que vai eleger o que traduzir de um texto para outro. Quando nos deparamos com um texto que estava em outro lugar - o livro - traduzido para um meio audiovisual, temos que ter a clareza de que estamos diante de uma leitura feita por alguém, que fez escolhas ao realizar essa transposição.

Sobre o papel do tradutor, Plaza (2003, p. 330) afirma que:

Leitura para a tradução é movimento hermenêutico onde o tradutor escolhe e é escolhido. É evidente que tudo parece traduzível, mas não é tudo que se traduz. Traduz aquilo que nos interessa dentro de um projeto criativo (tradução como arte), aquilo que em nós suscita empatia e simpatia (...) aquilo que conosco se sintoniza como eleição da sensibilidade, como "afinidade eletiva".

Dessa forma, diante da adaptação de um texto literário para o cinema, podemos nos deparar com a eliminação de partes da obra ou o resumo de alguns elementos desse texto, devido à sua extensão; visto que, como ocorre no nosso objeto pesquisa, estamos diante de um romance que é traduzido para um filme com menos de duas horas de duração. As escolhas feitas pelo diretor opera sobre aspectos os quais ele considera mais importantes; pode, ainda, ocorrer exclusão ou acréscimo de personagens, ou até fusões de personagens da obra de partida em uma única personagem na obra adaptada. As descrições

detalhadas de ambientes e personagens são substituídas pelas imagens, a linguagem corporal dos atores pode substituir falas e reflexões da linguagem verbal na obra escrita.

Buscando equivalentes no sistema cinematográfico que são utilizados numa tradução intersemiótica entre qualquer arte e o cinema, Diniz (1998, p. 320) divide os signos cinematográficos em três grupos. O primeiro está relacionado com o trabalho da câmera que compreende os planos estáticos e os planos em movimento. O segundo grupo relaciona-se com a ligação entre planos: a dissolvência, a fusão de imagens, a tela dividida e o corte seco. E, por fim, o terceiro grupo se relaciona com sistema de signos da edição: a montagem e o uso da sucessão rítmica da montagem. A autora lembra, então, que esses signos atuam como um todo que interagem e se reforçam.

Para Hélio Godoy de Souza<sup>4</sup> a linguagem cinematográfica pode ser entendida como um sistema, no qual fotografia, movimentos, sons e a montagem interagem para a constituição de uma estrutura narrativa que conta histórias.

A linguagem cinematográfica é constituída pela imagem em movimento como forma de materializar a construção de um universo, em que a câmera tem uma importância fundamental, pois é através dela que acompanhamos uma mudança de planos, um enquadramento diferenciado, um movimento lento ou rápido; a câmera mostra se o ambiente é claro, escuro, se o tempo passou, enfim, pelo olhar da câmara, instrumento gerador de significados, é que o espectador se apropria da narrativa fílmica. Um plano próximo ou um *close* pode nos revelar as angústias, tristezas ou alegria de uma personagem, enquanto que um plano geral ou de conjunto ressalta a importância do ambiente naquela cena, bem como um enquadramento em *plongé* ou *contra-plongé* geralmente nos conta a situação de inferioridade ou superioridade de uma personagem em relação a outra em uma cena.

Para exemplificarmos os aspectos geradores de significados dentro da narrativa, selecionamos duas imagens do filme de Klotzel, em que o enquadramento da cena revela a situação de superioridade da personagem

---

<sup>4</sup> Informações retiradas do conteúdo da disciplina Elementos de Linguagem Cinematográfica, ministradas no primeiro semestre do ano letivo de 2011, no Programa de Pós-Graduação Mestrado Em Estudos de Linguagens – UFMS.

Natureza em relação a Brás Cubas durante o delírio que ele tem minutos antes de sua morte. A imagem de Brás Cubas a seguir se encontra em *plongê*, ângulo que enfoca a figura da personagem de cima para baixo, esse tipo de angulação tende a rebaixar a pessoa ou objeto filmado, diminuindo-o. No filme de Klotzel, esse ângulo mostra a inferioridade de Brás Cubas no momento em que, no delírio de morte, ele implora à Natureza mais algum tempo de vida.



Figura 2: Imagem de Brás Cubas no enquadramento *plongê*.

Por outro lado, o enquadramento em *contra-plongê*, de baixo para cima, tende a enaltecer a figura da personagem. Na imagem que se segue, vemos a personagem Natureza em um enquadramento em *contra-plongê*, demonstrando sua superioridade em relação a Brás Cubas e negando-lhe mais alguns anos de vida, pois, para ela - a senhora de todas as coisas - Brás já não é mais útil.



Figura 3: Imagem da personagem Natureza no enquadramento *contra- plongê*.

Diniz (1998, p. 324) afirma, também, que não somente os códigos usados nas diversas formas de artes são responsáveis pela tradução. Segundo a autora:

Existem outros aspectos que se mostram decisivos na produção do filme. Segundo estudiosos de tradução, esses elementos representam aspectos culturais, pois a cultura, um tipo de interpretante, se apresenta como o elemento a ser transportado de um texto para outro. Isso significa que a tradução nunca é apenas intersemiótica, mesmo quando é realizada entre signos diferentes.

A relação estabelecida entre as obras estudadas, um filme adaptado no ano de 2001 - século XXI - de uma obra literária escrita no final do século XIX, certamente possuem contextos sociais diferenciados, permeados por visões culturais que não se regem pelos mesmos valores, além das questões mercadológicas, pois o cinema tem uma lógica industrial de produção que visa lucros, razão pela qual pretende atingir grandes públicos com suas produções. É necessário, então, avaliar em que aspectos esses fatores influenciam a tradução do texto literário para o cinema, pois escritor e cineasta pertencem a momentos históricos diferentes. Nessa perspectiva, Xavier (2003, p. 62) afirma que:

[...] livro e filme estão distanciados no tempo; escritor e cineasta não têm exatamente a mesma sensibilidade e perspectiva, sendo, portanto, de esperar, que a adaptação dialogue não só com o texto de origem, mas com seu próprio contexto, inclusive atualizando a pauta do livro.

Dentro dessa perspectiva da tradução intersemiótica que nos remete à transposição de uma obra escrita em um sistema de signos para outro sistema semiótico, deparamo-nos, então, com as adaptações de obra literárias para o cinema. A tradução, nesse caso, é um fenômeno plural, no qual a alteridade se constitui tanto por se tratar de dois sistemas simbólicos diferentes, como por serem obras que estão inseridas em momentos históricos diferentes, em contextos diversificados que, conseqüentemente, expressam-se em cada obra. Assim, podemos inferir que o diálogo não acontece só entre obra literária e filme, mas também entre diversas referências do *lócus* de enunciação em que cada uma se insere.

Por outro lado, sabemos também que ao estudarmos a relação entre os textos literários adaptados para o cinema, podemos compreendê-los sobre diversas perspectivas. São inúmeros os termos usados para descrever a transição entre esses dois meios – transcodificação, apropriação, assimilação, dialogismo, intertextualidade, recriação, reinterpretação, tradução, entre outros. As novas teorias da adaptação, visando transpor o discurso da fidelidade, buscam caminhos e abordagens mais abrangentes na relação cinema e literatura. Abordamos, a seguir, algumas dessas concepções que embasam os estudos de adaptação de textos literários para o cinema.

### **1.6 Literatura e cinema: abordagens da teoria da adaptação**

A relação entre literatura e cinema é antiga e constante, são inúmeras as produções cinematográficas que são adaptadas de obras literárias. É comum assistirmos a filmes que foram transportados de livros literários de nosso conhecimento, assim como, pode acontecer de vermos uma obra cinematográfica e, depois, descobrirmos que ela é uma adaptação.

Essa relação entre as duas artes ocorre principalmente porque ambas compartilham algo essencial em seu bojo – narram histórias. Embora devamos ressaltar que essa não é a única função do cinema e também que, inicialmente, o cinema não surgiu essencialmente com esse objetivo.

No entanto, percebemos que à medida que o cinema consolida-se como um meio narrativo, a literatura passa a ser fonte para as produções

cinematográficas. Apesar dos debates acalorados que essa relação entre as duas artes trouxe à tona, a literatura reivindicando seu *status* de arte maior e acusando o cinema de produzir meras cópias das obras literárias; e o cinema reivindicando sua autonomia, as adaptações se tornaram cada vez mais constantes, chamando atenção de estudiosos da teoria literária e do cinema.

Na contemporaneidade, foram feitos inúmeros estudos sobre o tema da adaptação de obras literárias para o cinema e, superado o discurso inicial que permeou a discussão desse tema - o da fidelidade - que presume que a obra audiovisual é boa ou má devido à sua proximidade com a obra de partida – os teóricos buscaram novas abordagens para os estudos de adaptação.

Segundo Diniz (2005, p.13), a primeira obra teórica sobre adaptação surgiu em 1957, *Novel into Films: The metamorphosis of Fiction into Film*, de George Bluestone. Nesse estudo, o autor defende a possibilidade de metamorfose de romances em outro meio em que cada um utiliza-se de seus recursos narratológicos.

Wagner (1975, *apud* DINIZ, 2005), em sua obra *Concepts in Film Theory*, destaca o critério de fidelidade como um balizador da qualidade da adaptação. O autor classifica as obras adaptadas em função de sua proximidade com o texto literário, considerando aquelas muito próximas como *transposições*, as menos próximas como *comentários* e denominando aquelas que somente usam o original como pistas, de *alegorias*.

Andrew (2000, p.14) classifica essas produções como “formas de empréstimos, interseções e fidelidade na transformação”. O empréstimo (*borrowing*) é o modo como um artista emprega, com maior ou menor intensidade, o material de uma obra anterior. A intersecção (*intersecting*) diferencia-se do empréstimo, pois na intersecção deixa-se fora parte do texto de partida, deixando preservada a unidade texto-fonte num processo de refração. Já a fidelidade e transformação (*fidelity of transformation*) pressupõem que os filmes estariam em busca de reproduzir, por meio do cinema, o que se considera essencial do texto fonte. Essa reprodução está voltada para dois pontos: o primeiro consiste em reproduzir os aspectos do contexto da obra e a relação entre as personagens e as categorias da

narração. O segundo procura reproduzir o que se denominou chamar de o “espírito”, o “tom” do livro.

Sanders (2006), por sua vez, destaca a classificação proposta por Cartmel (1999, p. 24 *apud* SANDERS, 2006) que divide as adaptações em três tipos: transposição, comentário e analogia. A princípio, para Sanders, todas as versões filmicas de um romance são transposições, à medida que partem de um texto em um gênero e o transformam noutro. Quando o processo de adaptação se distancia de uma aproximação, para se tornar algo mais carregado de significados, estamos diante do *comentário*, ou seja, de adaptações que comentam, por exemplo, o cenário político da obra, geralmente através de alteração ou adição de fatos. A *analogia* não depende de que se conheça a obra da qual se parte, para que se entenda e usufrua do texto derivado.

A mudança de enfoque nos estudos de adaptação ocorre, segundo Diniz (2005, p.15), quando os teóricos vindos da área do cinema começam a escrever sobre o assunto. Essa mudança consiste, segundo a autora, na ênfase nos elementos fílmicos, e passa a usar a comparação para enriquecer a valorização do filme e não ao contrário. Dentre esses teóricos, a autora destaca as abordagens de Timothy Corrigan, Brian Mcfarlane, James Naremore e Robert Stam.

Corrigan<sup>5</sup> (1998, p.79 -89 *apud* FREIRE e SILVA, 2007, p. 5) propõe sete categorias de aspectos narratológicos para balizar as análises das adaptações filmicas. Cada exemplo de análise dado pelo autor se baseia em uma das categorias elencadas por ele. A primeira delas, *Temas e motivos*, evidencia de que forma o filme reelabora tematicamente o livro. O estudo das *personagens* é a segunda que consiste em perceber a forma como elas são descritas no livro e como são corporificadas por atores no filme. A terceira categoria proposta é a do *ponto de vista* que busca articular os pontos de vista múltiplos dentro do filme. A *história/plot/narrativa* é a categoria ligada à organização interna da obra. A quinta categoria é chamada de *mise-em-scène*, e implicada na composição imagética da cena a partir dos espaços que se articulam na narrativa. O autor nomeia de *outros elementos de estilo e*

---

<sup>5</sup> CORRIGAN, Timothy. *Film and literature: an introduction and reader*. New Jersey (USA): Prentice Hall, 1998.

*estrutura aspectos* próprios da linguagem cinematográfica que pretendem recriar efeitos de linguagem da obra de partida. A última categoria proposta é a do *gênero*, pois segundo o autor, a mudança ou a permanência do gênero da obra literária para o filme adaptado pode representar a leitura que um período específico faz de seu passado e os códigos de representações anteriores a ele.

Mcfarlane (2004) considera a adaptação como tradução, aborda em sua obra os elementos que são mais facilmente transferíveis da literatura para o cinema - para os quais, usa o termo *transfer* - e aqueles elementos que exigem maior criatividade do adaptador- *adaptation proper*. O autor entende que os aspectos narrativos mais importantes a serem transferidos são os que dizem respeito às ações e aos eventos das narrativas, que ele considera como os mais fáceis. Por outro lado, o autor entende que é nos elementos que requerem o que chama adaptação propriamente dita - *adaptation proper*- que se configura o espaço para o cineasta mostrar sua criatividade.

Para Mcfarlane (2004) alguns elementos são transferíveis sem necessariamente precisar de um processo de adaptação. Esses elementos estão incluídos em funções nomeadas pelo autor, a partir de Barthes (1966) e de Chatman (1978) como *distribucionais* e *integracionais*. As *distribucionais* se referem às ações e eventos expostos no texto, enquanto as *integracionais*, ou *índices*, estão ligadas às informações psicológicas e dados de identidades das personagens. Como parte das integracionais, as *informantes*, que contêm dados de caracterização das personagens também são transferidas facilmente, e as denominadas de *índices próprios* referem-se à atmosfera de uma narrativa, por isso precisam de equivalentes na obra adaptada: são consideradas mais difíceis de serem transferidas, é nessa função que o autor considera que ocorre de fato o processo de adaptação.

Na obra *Film and adaptation*, James Naremore (2000) reúne doze ensaios sobre adaptação para o cinema, com o objetivo de reunir textos que apresentem avanços críticos no estudo das relações entre cinema e literatura. No livro, incluem-se ensaios de André Bazin, Dudley Andrews e Robert Stam, entre outros estudiosos do tema. Naremore propõe uma abordagem que ultrapassa a centralidade da fidelidade para se chegar às especificidades do

meio. Para o autor, a adaptação é um processo multidirecional, dialógico e intertextual. Comentando as ideias de Naremore, Diniz (2005, p.17) afirma que:

o autor propõe que a análise se baseie no que ele denomina dialogismo intertextual, isto é, na ideia que “todo texto forma uma intersecção de superfícies textuais, tecidos de fórmulas anônimas, variações nessas fórmulas, citações conscientes e inconscientes, confluências e inversões de outros textos”.

Segundo Stam (2008, p. 21), no momento em que o conceito de fidelidade deixa de ser o mais significativo para o estudo da adaptação, temos que substituí-lo por outro e que este novo conceito é o de dialogismo intertextual. Alguns aspectos do dialogismo Bakhtiniano e sua influência para o cinema são retomados por Stam (2000, p. 74), que o entende como possibilidades abertas e infinitas geradas por todas as práticas discursivas de uma cultura, toda a matriz de enunciados comunicativos onde se situa um enunciado. Considera-se que os enunciados não são indiferentes uns aos outros, nem são autossuficientes: eles se refutam, se complementam e dependem uns dos outros. Stam (2000) afirma que a adaptação é formada de uma rede de referências intertextuais e transformações em que textos originam outros textos em um processo infinito de reciclagem, transformações e transmutação.

Segundo Stam (2008, p. 21), a teoria da adaptação é detentora de um universo rico de termos e tropos que trazem à luz diferentes dimensões de adaptação, tais como: tradução, realização, leitura, crítica, dialogização, canibalização, transmutação, transfiguração, encarnação, transcodificação, reescrita, entre outros. O autor também remete o estudo das adaptações ao conceito de hipertextualidade proposto por Genette e observa que “as adaptações fílmicas, neste sentido, são hipertextos nascidos de hipotextos pré-existentes, transformados por operações de seleção, ampliação, concretização e realização” ( STAM, 2008, p. 22).

Hutcheon (2011) discute o estudo da adaptação numa visão que ela denomina de *per se*. A autora defende a ideia de que este processo deve ser visto em sua autonomia, desafiando a possibilidade de que haja uma “autoridade primeira, ou seja, que o texto-fonte tenha maior importância por ter

sido o primeiro a ser concebido” (HUTCHEON, 2011, p. 30). A autora vê as adaptações como “revisitações” deliberadas, anunciadas ou estendidas de obras que lhes são anteriores. Para ela, a adaptação caracteriza-se, de forma simultânea, por três aspectos: a) como uma perceptível transposição de outra(s) obra(s) reconhecíveis; b) como um ato de apropriação criativo e/ou interpretativo de alguma(s) obra(s); c) como um engajamento intertextual extensivo com a obra adaptada. Ou seja, como “uma derivação que não é ‘derivativa’- uma obra que é segunda sem ser secundária” (HUTCHEON, 2011, p. 30); o que, de acordo com a autora, assegura-lhe a autonomia como obra.

Para a autora (2011, p. 47), a adaptação possui uma definição dupla, pois pode ser entendida como “produto (transcodificação extensiva e particular)” e também como “processo (reinterpretação criativa e intertextualidade palimpséstica)”. A ênfase no processo permite expandir o foco tradicional dos estudos de adaptação de forma que se possam incluir, nesses estudos, as relações entre os principais modos de engajamento.

Hutcheon (2011, p. 47-48) explica que são três os modos de engajamento: *contar* uma história, *mostrar* uma história e *interagir* com uma história. *Contar* uma história consiste, segundo a autora, em um envolvimento que se processa na imaginação, à medida que a narrativa transcende as palavras e o papel, e se completa na recepção da leitura. No modo *mostrar*, transfere-se o envolvimento da imaginação para o plano da percepção: é chamado de modo *performativo*, trabalha com a imagem e o som para se criar o envolvimento da plateia e despertar as emoções. Já no modo *interagir*, a plateia não apenas acompanha ou assiste a uma história, mas, de fato, participa de sua constituição, como no caso dos jogos de videogames, conforme afirma a Hutcheon:

No modo contar – na literatura narrativa, por exemplo – nosso engajamento começa no campo da imaginação, que é simultaneamente controlado pelas palavras selecionadas, que conduzem o texto, e liberado dos limites expostos pelo auditivo ou visual. (...) Mas com a travessia para o modo mostrar, como em filmes e adaptações teatrais (...) passamos da imaginação para o domínio da percepção direta, com sua mistura tanto de detalhe quanto de foco mais amplo. O modo performativo nos ensina que a linguagem não é a

única forma de expressar significados ou de relacionar histórias. As representações visuais e gestuais são ricas em associações complexas; a música oferece “equivalentes” auditivos para as emoções dos personagens [...] (HUTCHEON, 2001, p 47-48).

Hutcheon (2011, p. 58) esclarece que como está interessada nos modos de engajamento e não em duas mídias específicas ou nas “fontes”, outras coisas lhe chamam a atenção, e, para ela, é sugestivo pensar a adaptação narrativa em termos de permanência de uma história, seu processo de mutação ou adequação a um meio cultural.

As histórias não são imutáveis; ao contrário, elas também evoluem por meio da adaptação ao longo dos anos. Em alguns casos, tal como ocorre na adaptação biológica, a adaptação cultural conduz a uma migração para condições mais favoráveis: as histórias viajam para diferentes culturas e mídias. Em resumo, as histórias tanto se adaptam como são adaptadas. (HUTCHEON, 2011, p. 58)

Para Comparato (2000), existem vários níveis de adaptações, considerando-se o menor ou maior grau de aproveitamento da obra literária adaptada. Segundo o autor, a *adaptação* propriamente dita ocorre quando o adaptador segue à risca a história original. Os trabalhos *baseados em* acontecem quando, embora a história permaneça a mesma, há modificações em alguns personagens ou situações. Além dessas classificações mais comuns, o autor ainda destaca outros três: o *inspirado em*, quando o roteirista aproveita um personagem ou situação para desenvolver uma nova obra; *recriação*, quando o encarregado de fazer a adaptação utiliza o argumento principal de maneira livre, trabalhando o tema com fidelidade mínima ao texto original; e, finalmente, a *adaptação livre*, em que um dos aspectos da obra é focado, mudando toda sua estrutura.

A relação estabelecida entre literatura e cinema nos remete ao aparecimento da sétima arte que desde seus primórdios, devido a sua capacidade de narrar com seus próprios recursos, vem tomando como ponto de partida para a produção de obras cinematográficas, histórias já contadas anteriormente. Nessa relação “palimpséstica”, o cinema faz o aproveitamento

dos textos literários estabelecendo um elo de intertextualidade entre as artes, no qual textos geram novos textos por meio de reciclagem, de transformação, de transmutação. Essa prática permite ao cinema utilizar-se de textos muitas vezes consagrados e conhecidos por parte do público que poderia garantir o sucesso do audiovisual, por outro lado, no novo meio de comunicação a obra adaptada chega a um número maior de pessoas.

Dentre as diversas formas existentes para se analisar as adaptações fílmicas, optamos por fundamentar este estudo numa das formas de transtextualidade proposta por Genette (2006). Na relação hipertextual não buscamos enfatizar somente as convergências entre os textos, mas principalmente as transformações ocorridas no hipotexto durante o processo de adaptação. Assim, destacamos como o texto de partida reescrito para o audiovisual, foi reelaborado considerando as especificidades de cada obra no que concerne ao contexto histórico, ao suporte e à linguagem.

Na relação hipertextual estabelecida entre as obras, consideramos que o cineasta realiza um processo de tradução da obra literária para a fílmica. O conceito de tradução exposto nos remete ao conceito pensado por Haroldo de Campos (1992) para os textos criativos, ou seja, uma *recriação*, uma criação paralela, autônoma, mas recíproca. No ato tradutório fatores como a interpretação do diretor, o contexto, o suporte e a linguagem são considerados relevantes na produção do novo texto.

A tradução realizada da obra fílmica para a obra literária ocorre entre sistemas semióticos diferentes, visto que o romancista dispõe de um único meio de expressão - a linguagem verbal - que sugere sensações, espaços, cores. O cineasta, além da linguagem verbal, utiliza-se de outros meios de expressões, tais como a imagem e a música. Sendo assim, na adaptação da obra literária para o cinema consideramos que ocorre a tradução intersemiótica, conforme Jakobson (1991).

Como já foi dito, entendemos também que somente mostrar diferenças e semelhanças entre a obra literária e o filme adaptado já não basta para se entender o processo de adaptação. Os estudos recentes reafirmam o mérito

criativo de diferentes abordagens em relação à adaptação de obras literárias para a linguagem audiovisual. Essas abordagens podem deter-se em um ponto específico da obra literária, com o intuito de se aproximar da obra de partida, ou optar pela adaptação livre, criando uma concepção diversa sobre a mesma obra. Assim, entendemos que a transposição de uma obra literária para a obra fílmica pressupõe aproveitamentos, supressões, atualizações temáticas, espaciais e temporais

Considerando que literatura e cinema compartilham o ato de narrar uma história e que as narrativas possuem elementos que fazem parte de sua construção, como narrador, personagens, tempo, espaço e enredo; estudamos a figura do narrador nas duas obras, buscando observar de que forma o narrador machadiano é traduzido para a obra klotzeliana. No capítulo deste trabalho, abordaremos o estudo do foco narrativo e do ponto de vista na literatura e no cinema, evidenciando aspectos da constituição do narrador Brás Cubas tanto no livro quanto no filme para, no terceiro capítulo, fazermos a comparação entre eles.

## 2 – DO LIVRO AO FILME: O FOCO NARRATIVO EM QUESTÃO

No âmbito das produções cinematográficas, encontramos um número considerável de filmes que derivam de uma obra literária (ANDRADE et al, 2007), (HUTCHEON, 2011) . Essa diversidade de obras adaptadas para os meios audiovisuais tem originado estudos entre os pesquisadores que abordam a teoria da adaptação. Esses estudos discutem diferentes concepções do tema, alguns teóricos preocupam-se, por exemplo, em fazer uma análise comparativa entre os elementos da narrativa das obras (CORRIGAN, 1998), outros se detêm em implicações referentes à linguagem verbal e linguagem cinematográfica (MCFARLANE, 2004) e há aqueles que falam da autonomia do texto adaptado (HUTCHEON, 2011).

Machado de Assis possui várias obras transpostas para o cinema, sendo que *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881) foi adaptada três vezes para os meios audiovisuais. A relação entre as obras machadianas e o cinema também tem sido objeto de diversos estudos que destacam, entre outros pontos, a comparação entre linguagens (GOTTARDI, 2008), a influência do contexto histórico (NAGAMINI, 2008) e a posição dos narradores machadianos (NUTO, 2006).

A focalização e o estudo do narrador são pontos presentes nas discussões tanto nas obras literárias machadianas como nos filmes que delas se derivam. A constituição do narrador literário e fílmico compartilha de pontos comuns, mas também possui especificidades decorrentes do suporte, da linguagem, do contexto em que estão inseridos.

Conforme vimos no capítulo anterior, cinema e literatura se aproximam pelo fato de ambos compartilharem o ato de narrar, de contar histórias. Dessa forma, podemos dizer que as narrativas literárias e cinematográficas também compartilham de categorias inerentes à própria narrativa: a personagem, o espaço, o enredo, o tempo e o narrador. Como estudamos neste trabalho duas

obras que são diferentes, produzidas em contexto, suporte e linguagem específicos, entendemos que os elementos constitutivos da narrativa se manifestam de forma diferenciada em cada uma das obras analisadas.

Embora todas as categorias sejam analisadas no decorrer da pesquisa, pois elas se interrelacionam na construção das obras, destacamos o foco narrativo como ponto principal do estudo comparativo entre as obras, por ser elemento de destaque tanto no romance quanto no filme.

Neste capítulo, abordamos, inicialmente, estudos que têm como tema a adaptação de obras literárias para o cinema, com o intuito de fazer um breve relato das pesquisas que estão sendo realizadas nesta área e quais os focos que são discutidos na relação entre literatura e cinema brasileiros. Apresentamos, também, trabalhos que tratam das obras machadianas adaptadas para os meios audiovisuais, uma vez que há um grande número de obras transportadas do escritor para o cinema e a televisão, fato que tem despertado a atenção de estudiosos do assunto. Em seguida, levantamos pesquisas realizadas no campo da adaptação cujo tema é a transposição do livro *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881), de Machado de Assis, para o filme *Memórias Póstumas* (2001), de André Klotzel, expondo quais as abordagens dadas a esses estudos.

O próximo passo consiste em apresentar o aspecto da focalização dentro das narrativas de ficção, e, logo após, discutimos como a focalização ocorre nas obras literárias e nas fílmicas, ressaltando as semelhanças e especificidades de cada uma delas. Nesse ínterim, discutimos também os conceitos de autor implícito e narrador, a partir da obra de Booth (1974).

Considerando a importância do narrador no livro *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, fazemos uma abordagem de estudos realizados sobre esse narrador que nos ajuda a entender de forma mais clara quais foram as traduções feitas por Klotzel na constituição do narrador da obra fílmica, e como essas traduções se concretizam dentro de linguagem, suporte e contextos diferentes.

## 2.1 Da literatura brasileira para os meios audiovisuais: estudos sobre adaptações

A relação entre literatura e cinema é antiga. Desde que George Méliès chamou a atenção para a capacidade de se narrar histórias com as imagens projetadas pelo *Cinematógrafo*, inventado pelos irmãos Lumière em 1885, o elo entre as artes literárias e cinematográficas tornou-se possível. Esses laços ocorrem pela capacidade de livro e filme produzirem narrativas, o que resulta na adaptação de obras literárias para o cinema com muita constância. Para enumerarmos apenas algumas produções recentes, podemos citar os títulos: *Código da Vinci* (2006), *O Senhor dos anéis* (2001), *Harry Potter* (2000), *Orgulho e Preconceito* (2005) e, no caso específico da produção brasileira temos: *A hora da estrela* (1985), *Abril despedaçado* (2001), *Dom* (2003), *A Erva do rato* (2008), *A causa Secreta* (1994), entre outros.

Hutcheon (2011, p. 24-25) expõe que, de acordo com estatísticas de 1992, 85% dos filmes que venceram até então a categoria de melhor filme no Oscar são adaptações, e ainda que 95% das minisséries e 70% dos filmes feitos para TV que ganharam o prêmio *Emmy Awards* também derivam de obras literárias. No cenário nacional, há também números expressivos de filmes que tiveram a literatura brasileira de ficção como fonte. Andrade, Reimão (2007, p. 10) afirmam que, entre os anos de 1908 até o ano 2002, 459 filmes - longas-metragens - tiveram obras literárias como ponto de partida. Segundo Silva (s/d, p.5),<sup>6</sup> na produção de filmes contemporâneos – a partir de 1995 –, 38% da produção nacional de longas-metragens ficcionais são declaradamente oriundos de fontes literárias.

O número representativo de adaptações dentro da produção nos meios audiovisuais chama a atenção de teóricos das duas artes e diversos estudos são feitos a fim de se discutir o processo de transposição da literatura para o cinema. Como vimos, no primeiro capítulo deste trabalho, os estudos das adaptações podem possuir diversas abordagens. Superando os primeiros

---

<sup>6</sup> Informações presentes no artigo *Adaptação literária no cinema brasileiro contemporâneo: um painel crítico*, de Marcel Vieira Barreto Silva.

casos que buscavam julgar o nível de fidelidade da obra adaptada ao texto fonte, percebemos diferentes aspectos abordados nas pesquisas que têm como tema o estudo de obras que “migram” da literatura para o cinema.

Buscando mostrar aspectos desses estudos, expomos algumas pesquisas realizadas no âmbito acadêmico que focalizam a relação literatura/cinema. Os trabalhos expostos são tomados como exemplos dentro das diversas pesquisas existentes sobre o tema.

A tese *Passado a limpo: a caracterização do protagonista e a representação da história O sobrado de Érico Veríssimo, e Netto perde sua alma, de Tabajara Ruas, em suas adaptações cinematográficas*, Pereira (2011), analisa, em sua primeira parte, pelo viés da literatura comparada, o capítulo *O Sobrado*, do romance *O Continente* (1949), que faz parte da trilogia *O Tempo e o Vento*, do escritor gaúcho Érico Veríssimo, e sua adaptação cinematográfica de 1956, buscando estabelecer relações entre a caracterização da personagem protagonista e a representação da história. A segunda parte do trabalho enfoca o romance *Netto perde sua alma* (1995) e a adaptação homônima dessa obra para o cinema, com o intuito de estabelecer relações entre a caracterização do protagonista, o general Antônio de Souza Netto, e a representação do passado. A pesquisa utiliza a abordagem sociológica a partir dos conceitos de Lukács e também a análise textual centrada na reflexividade e na problematização do ato de narrar. O trabalho de Pereira remete-nos às mudanças ocorridas na caracterização das personagens protagonistas nos romances de Veríssimo e Ruas decorrentes do contexto histórico em que cada uma foi produzida; mudanças essas que são acentuadas nas adaptações de cada uma das duas obras literárias adaptadas, decorrentes também do momento histórico de cada adaptação, e ainda, das especificidades do suporte e da linguagem cinematográfica.

A dissertação *A personagem Miguilim no diálogo entre texto literário e adaptação cinematográfica* (2011), de Maribel Barbosa Cunha, discute o modo como a obra literária *Manuelzão e Miguilim* (2001) de João Guimarães Rosa e a adaptação cinematográfica *Mutum* (2007) dirigida por Sandra Kogut, apresentam a personagem Miguilim. Baseando-se nos teóricos Antonio Candido (2000), Tânia Pellegrini (2003) e Robert Stam (2008), a autora busca

evidenciar as implicações decorrentes do processo de adaptação das linguagens verbal/cinematográfica. Cunha (2011) afirma que a questão da intertextualidade deve ser estudada nas adaptações, pois a relação entre obra literária e fílmica não ocorre por intermédio de uma relação espelhada, mas sim por um processo dialógico; e, nesse diálogo, as duas obras constroem a personagem Miguilim, representada em cada uma delas, com as especificidades próprias do suporte, da linguagem e do contexto no qual se insere.

Tratando também sobre o estudo de personagens, Santana (2009) realiza a pesquisa *Adaptação fílmica de personagens femininas de Jorge Amado: Gabriela, Dona Flor e Tieta*. O estudo comparativo aborda as obras fílmicas *Gabriela* (1983), *D. Flor e seus dois maridos* (1976) e *Tieta do Agreste* (1996) adaptadas dos romances homônimos do escritor baiano. O foco principal desse trabalho concentra-se no diálogo entre os romances e as adaptações, observando como as imagens das protagonistas femininas literárias foram retratadas na linguagem cinematográfica. A pesquisa enfatiza a regionalidade presente na construção das personagens e conclui que as obras fílmicas retratam a representação da mulher brasileira sensual, simples, com apelo à sexualidade, aspectos presentes na obra do escritor baiano.

Rezende (2010) realiza o estudo *Um olhar sobre as relações entre Literatura e Cinema: a adaptação de Lisbela e o prisioneiro*. Usando como *corpus* de pesquisa o texto literário teatral *Lisbela e o prisioneiro* (1961), de Osman Lins, e o filme homônimo dirigido por Guel Arraes (2003), Rezende busca refletir sobre o processo de transposição entre linguagens e as transformações pelas quais o texto passa no processo de adaptação, em decorrência da mudança de suporte, dos diferentes contextos, dos modos de produções e da relação com o público. A autora destaca como ponto mais relevante de sua pesquisa a importância do contexto histórico e cultural na produção das obras; visto que o texto de Osmand Lins, escrito na década de 60, está voltado para uma crítica política no qual ele destaca os desmandos daqueles que possuíam o poder, a submissão da mulher, o patriarcalismo, a vingança em nome da honra. O filme de Guel Arraes mantém essas discussões, no entanto, visando atingir a um grande público, ele opera algumas

modificações em sua obra, tais como: dá maior ênfase na temática amorosa, muda o perfil da personagem Lisbela que se torna mais delicada, torna o espaço mais alegre e festivo, contextualizando o filme à época da sua produção.

Na dissertação *Narrador-personagem: instabilidade romanesca e subjetividade fílmica entre O matador e O homem do ano*, Teles (2008) apresenta uma análise do romance *O Matador* (1995), de Patrícia Melo, e da transposição fílmica *O homem do ano* (2002), do cineasta José Henrique Fonseca. A autora visa a apontar os desvios de focalização narrativa e os efeitos que essa mudança causa na constituição da obra audiovisual, pois enquanto, no romance, o narrador-personagem descentraliza seu papel de sujeito da narrativa, colocando-se ao mesmo tempo na condição de leitor e ouvinte da história que ele mesmo narra, no filme a história é narrada em *off* e o ponto de vista do narrador não muda no decorrer da diegese. A constante mudança do ponto de vista do narrador no romance leva a pesquisadora a afirmar que ele não consegue posicionar-se como sujeito central dos fatos durante todo o tempo, e, em alguns momentos se destitui desse papel em uma narrativa fragmentada. O filme, por sua vez, caracteriza-se pela linearidade: o narrador não usa artifícios para esconder seu ponto de vista, seu ângulo de visão é mantido durante toda a história.

Ao discorrermos sobre os trabalhos acima, podemos estabelecer alguns aspectos que estabelecem uma interface com a pesquisa que elaboramos. Todos os estudos preocupam-se em realizar a análise entre a obra literária e fílmica como obras independentes, que possuem suas especificidades no que concerne ao suporte, à linguagem e ao contexto histórico. Além desse aspecto, podemos salientar outros pontos das análises expostas que corroboram com o nosso trabalho. Em Pereira (2011), destacamos a aspecto da reflexividade que problematiza o ato de narrar, assim como fazemos quando estudamos o narrador autoconsciente, Teles (2008), por sua vez, dialoga com nossa pesquisa pela ênfase dada ao estudo da focalização, tanto na obra literária quanto na fílmica.

Já Cunha (2011) e Santana (2009) têm como ponto principal de análise o estudo de personagens, o que mostra um viés diferenciado de nosso estudo.

Rezende (2010) e também Pereira (2011) apresentam como ponto principal de suas análises o contexto histórico das obras estudadas; destacando a importância do contexto e as modificações operadas por conta do momento da escrita do romance e da produção do filme, aspectos que também destacamos em nosso estudo.

A exposição desses trabalhos de pesquisa mostra as diferentes abordagens dadas à teoria da adaptação, conforme expusemos no primeiro capítulo desta pesquisa.

### **2.1.1 No reino das adaptações: Machado**

Na relação entre literatura e cinema, as obras machadianas possuem um papel relevante, pois muitos são os cineastas que optam por adaptar obras do autor para os meios audiovisuais. Entre os livros do escritor que chegaram ao meio audiovisual podemos destacar os romances *Dom Casmurro* (1899), *Quincas Borba* (1891), *Iaiá Garcia* (1878) e *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881). Os contos machadianos também têm sido transpostos para os meios audiovisuais, entre eles *A Cartomante* (1896), *A causa Secreta* (1896), e *O apólogo* (1896), a primeira adaptação da obra do autor, realizada em 1937.

Algumas obras do escritor foram transportadas para a televisão ou cinema mais de uma vez. *Dom Casmurro* (1899) foi adaptado em 1968, no filme *Capitu* de Paulo César Saraceni, em 2003 o romance foi transposto para o cinema para o filme *Dom*, de Moacir Goés e em 2008, Luiz de Fernando Carvalho faz uma nova adaptação do romance para minissérie *Capitu*.

*Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881) foi adaptado para os meios audiovisuais por três vezes. A primeira adaptação foi feita tendo como base o capítulo “O delírio” da obra machadiana. O filme tem por título *Viagem ao fim do mundo* (1968), dirigido por Fernando Cony Campos. *Brás Cubas* (1985), de Júlio Bressane, é a segunda adaptação dessa obra. Em 2001, André Klotzel realiza a terceira adaptação do livro machadiano. O filme *Memórias Póstumas*, objeto de estudo deste trabalho, recebeu cinco Kikitos de Ouro no Festival de Gramado, nas categorias melhor filme (júri), melhor filme (crítica), melhor

direção, melhor roteiro e melhor atriz coadjuvante, pela atuação de Sônia Braga no papel da cortesã Marcela.

Sobre as adaptações da obra machadiana também foram feitos trabalhos acadêmicos que visam discutir a relação entre literatura e cinema os quais expomos a seguir.

No artigo “Literatura e Cinema: a história como elemento de atualização no processo de adaptação do conto **Pai contra mãe**, de Machado de Assis para o cinema”, Nagamini (2008) apresenta a análise do processo de adaptação apontando os aspectos históricos como sendo fatores que determinam a atualização e transmutação do texto literário para o cinema, no filme *Quanto vale ou é por quilo* (2003). Essas atualizações e transmutações de que trata Nagamini, referem-se às relações de poder do período de escravidão da época machadiana que se atualizam no audiovisual a partir do jogo de exploração econômica retratado no filme. O paralelo traçado entre esses dois períodos mostra, segundo a autora, que não ocorreram transformações nas relações de poder e as obras denunciam a permanente crise social e econômica do país.

A pesquisa *Entre o Romance Dom Casmurro e a Minissérie Capitu: duas linguagens, dois estilos, uma história*, de Freitas (2012) faz uma análise comparativa entre o romance *Dom Casmurro* (1899) e sua adaptação para televisão, a minissérie *Capitu* (2008), de Luiz Fernando de Carvalho. Embasada na proposta de Mcfarlane (2004), Freitas (2012) propõe verificar como o audiovisual *transfere* os elementos que são mais facilmente *transferíveis* de um meio para outro - a narrativa ou história - e como *adapta* os elementos ligados à *enunciação*, aqueles que precisam de um trabalho mais elaborado do adaptador, pois estão atrelados ao meio e à linguagem do texto de partida, por isso requerem a busca de equivalentes entre os dois signos.

Nesse trabalho, a autora também apresenta o romance *Dom Casmurro* sob o enfoque da narrativa autoconsciente, visto que, hoje a obra é considerada uma “obra aberta” que permite a participação do leitor. Outro conceito discutido por Freitas (2012, p. 58) é o de *autor implícito*, com fundamentação em Booth (1981), com o propósito de mostrar que o narrador

da obra é “pouco digno de confiança”. Esses conceitos também são discutidos na pesquisa que realizamos, por entendermos que assim como *Dom Casmurro*, *Memórias Póstumas de Brás Cubas* é uma narrativa autoconsciente na qual aparece a figura do narrador pouco digno de confiança.

Dentre as pesquisas realizadas sobre a adaptação de obras literárias machadianas para o cinema, encontramos diversos trabalhos que abordam a adaptação do livro *Memórias Póstumas de Brás Cubas* para os meios audiovisuais. Expomos, a seguir, três estudos que versam sobre a obra, a fim de dialogarmos com eles na construção de nosso objeto de estudo.

*As memórias de Brás Cubas, da literatura ao cinema*, Silva (2006), propõe identificar e analisar as transformações a que o texto literário é submetido no processo de transposição para o filme *Memórias Póstumas*, dirigido por Klotzel; em função da mudança de suporte e dos diferentes contextos de produção. Ao longo da dissertação, a autora discute as transformações decorrentes nas formas narrativas ligadas às mudanças ocorridas no mundo contemporâneo, focalizando a presença da imagem e das linguagens audiovisuais no cotidiano das pessoas. Nesse panorama, a transposição da linguagem literária para audiovisual se destaca como forma de “recriar” a arte. Embora durante o texto a autora descarte a ideia de fidelidade, suas conclusões baseiam-se nesse critério, pois, para ela, apesar de tentar ser fiel ao livro, o filme de Klotzel não se “equipara” em qualidade ao livro machadiano, pois não consegue reproduzir o “espírito geral” do livro.

A segunda dissertação sobre a qual discorreremos é mais abrangente que a primeira, pois Nuto (2006), no trabalho *Filmando Literatura Brasileira de Memórias Póstumas de Brás Cubas por Julio Bressane e André Klotzel*, discute as adaptações da obra machadiana em dois filmes: *Brás Cubas* (1985), do cineasta Bressane, e *Memórias Póstumas* (2001), de Klotzel. No decorrer da pesquisa, Nuto (2006) apresenta os aspectos teóricos que abrangem a teoria da adaptação, discutindo os conceitos de fidelidade, originalidade, qualidade e intercambialidade entre cinema e literatura. Nessa discussão, a autora ressalta a importância de entender cada obra como realização independente e não como cópia, simulacro

Nuto discute o entendimento dos aspectos da narrativa e da narração, e também, assim como ocorre em nossa pesquisa, ressalta a importância do foco narrativo na obra de Machado de Assis. Outro aspecto abordado pela autora refere-se às tradições narrativas - mimética e satírica - de cada uma das três obras analisadas. Ela aborda como as concepções da mimese aristotélica e a definição dos aspectos da tragédia ressurgem no teatro renascentista e como são posteriormente usados no cinema clássico. Já a tradição da sátira menipeia surge a partir dos escritos de Menipo de Gadara e difunde-se na narrativa da Idade Média. Nuto entende que a obra machadiana, a partir de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881), pertence à tradição da sátira menipeia. Para a autora, Bressane opta por adaptar os métodos do livro, o gênero satírico, buscando analogias formais entre o cinema e a literatura, em detrimento do conteúdo puramente narrativo. Já Klotzel opta por uma narrativa clássica. Segundo Nuto, o cineasta valoriza o enredo em detrimento de experimentações estéticas, sem abandonar os aspectos satíricos do texto. Buscando evidenciar como cada cineasta mantém os aspectos reflexivos e irônicos do romance, a autora destaca a importância da figura do narrador na adaptação de Klotzel e as formas usadas por Bressane para traduzir os aspectos satíricos do texto de Machado de Assis, tais como: a oscilação da câmera, as interrupções dos narradores ou da narrativa pela equipe de produção, a construção de sentido a partir da disjunção imagem/música, entre outras maneiras.

Embora nossa pesquisa estabeleça um diálogo acentuado com o estudo de Nuto (2006), entendemos que o diferencial ocorre no enfoque dado à figura do narrador nas obras analisadas. Nesta pesquisa, propomos um estudo comparativo entre o romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, (1881), de Machado de Assis e o filme *Memórias Póstumas*, (2001), de Klotzel, utilizando-se do conceito de hipertextualidade que entende que a relação entre os textos é de derivação e se concretiza pela tradução entre signos diferentes. Nessa comparação, destacamos a focalização das duas obras, as convergências e divergências teóricas do estudo do narrador na literatura e no cinema, bem como, o estudo do ponto de vista, tanto dentro da concepção literária quanto fílmica, ressaltando a influência do contexto, do suporte e da linguagem na

nova obra, bem como destacamos os aspectos reflexivos da obra machadiana e como eles são traduzidos para o filme kloteziliano.

Gottardi (2008), no artigo “A linguagem cinematográfica de Machado de Assis” propõe discutir a relação do escritor com o cinema através da linguagem usada pelo escritor em suas obras. Segundo a autora (2008, p. 18), esse trabalho possui um caminho inverso ao que se segue comumente nas análises sobre adaptações que partem da segunda obra para a primeira, discutindo aspectos como fidelidade, sustentáculos, explicações, acréscimos, supressões, ou as transformações de um código noutra. Ela pretende apontar, partindo da obra original, peculiaridades que antecipam a linguagem cinematográfica nas obras de Machado de Assis. Para a autora, o grande número de adaptações da obra machadiana se deve ao fato de a linguagem usada pelo escritor ter em sua constituição aspectos que se aproximam da linguagem audiovisual.

Gottardi faz uma análise entre as mesmas obras que analisamos nesta pesquisa, evidenciando a correspondência entre as duas obras pelo viés da linguagem. Para a autora a relação estabelecida entre a linguagem machadiana e a feitura do filme de Klotzel mostra que:

A estrutura do romance resulta numa narrativa entrecortada, que passa rapidamente de uma situação a outra, entremeadas por comentários e racionalizações, o mais das vezes classificadas de inúteis pelo narrador, com certos cortes temporais muitas vezes abruptos, como quando o narrador diz, no cap. XIII: “Unamos agora os pés e demos um salto por cima da escola, a enfadonha escola” e “Vamos de um salto a 1822”, e já no capítulo seguinte, aparece moço (...) (GOTTARDI, 2008, p. 47)

Para a autora, não só esse, mas inúmeros casos em que o narrador salta, retrocede, realiza cortes abruptos da história, resulta, na narrativa cinematográfica, em uma “sintática paratática” de planos curtos, cortes abruptos, com digressões por parte do narrador.

Os trabalhos expostos são relevantes ao estudo realizado por nós, pois se constituem num breve panorama das pesquisas que vêm sendo realizadas no campo da teoria da adaptação literária referentes às obras de Machado de Assis que foram transpostas para o cinema. Quando falamos dos assuntos

tratados no que tange ao campo de estudo de adaptação da obra machadiana *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, constatamos que embora os aspectos discutidos sejam diferentes, todas as análises passam pelo viés do foco narrativo e da figura do narrador, pois é nele que se centra o fio condutor da narrativa da obra. Como esse é o ponto sobre o qual construímos a análise aqui proposta, embora sobre aspectos diferenciados, discutimos a seguir a categoria do foco narrativo dentro das obras literárias e das obras audiovisuais com objetivo de percebermos como essa categoria é construída nas duas artes.

## **2.2 Da literatura ao cinema: a focalização e a figura do narrador**

A narrativa passou por inúmeras transformações no decorrer do tempo, desde a narrativa oral até o advento dos meios de comunicação de massa foi um longo caminho a ser percorrido. Tal transformação se dá não só na narrativa – aquilo que é contado - mas também na narração – como é contado- e, ainda, na figura do narrador – aquele que conta.

Partindo da narrativa oral, observamos um narrador explícito, uma única atividade de narração que se realiza entre dois interlocutores que estão presentes face a face. Por sua vez, a recepção por parte do interlocutor ocorre de forma direta, sem a intermediação de um meio de comunicação, seja um livro ou um material audiovisual. É deste narrador que nos fala Benjamin (1994, p. 201): “o narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes.”

Com o romance, deparamo-nos com uma nova maneira de narrar, o narrador não compartilha mais de um contato pessoal com seus interlocutores, agora ele fala para um leitor que realiza uma experiência por meio da leitura. Para Leite (2002, p. 12), o narrador do romance “perde a distância, torna-se íntimo, ou porque se dirige diretamente ao leitor, ou porque nos aproxima intimamente das personagens e dos fatos narrados.” A autora diz que essa proximidade pode dar a ilusão de que estamos diante de pessoas reais que

nos expõem seus pensamentos; mas que tanto narrador quanto o leitor a que ele se dirige são seres fictícios que se relacionam com os reais através das técnicas narrativas.

Com o advento dos meios de comunicação de massa, o cinema tornou-se, no século XX, um dos suportes mais populares para se difundirem as narrativas. Como a literatura, que precisa do livro para contar histórias, o cinema necessita dos meios audiovisuais para materializar as narrativas.

Nesse percurso da narrativa oral para a escrita e do escrito para audiovisual, tanto a narrativa, quanto a narração e o narrador, sofrem modificações. Embora o narrador literário e o narrador fílmico possuam suas especificidades, eles compartilham de aspectos que, de certa forma, migram da literatura para o cinema. Entre esses aspectos, está a focalização como ponto relevante nas obras aqui estudadas, porque tanto o livro quanto o filme possuem um narrador que conta sua história, filtrando o desenrolar da narrativa sob uma única visão; ora fazendo comentários sobre as ações das personagens, ora ironizando atitudes delas e do próprio leitor, conversando com o leitor, dialogando com outras obras e, ainda, refletindo sobre a construção da narrativa.

Para Aguiar e Silva (1976, p.765), a “focalização compreende relações que o narrador mantém com o leitor (implícito, ideal e empírico), o que equivale a dizer que representa um fator de relevância primordial na constituição do texto narrativo”. A focalização, pela importância que possui na construção de significados dentro da narrativa, torna-se objeto de inúmeras discussões.

Friedman (2002) argumenta que para o narrador fazer a transmissão apropriada de sua história ao leitor, deve-se ter em mente algumas questões cujas respostas organizadas dão uma sequência lógica na discussão desse conceito. Segundo o autor as questões versam sobre os seguintes pontos:

- 1) Quem fala ao leitor? (autor na primeira ou terceira pessoa, personagem na primeira ou ostensivamente ninguém?);
- 2) De que posição (ângulo) em relação à história ele a conta? (de cima, da periferia, do centro, frontalmente ou alternando?);
- 3) Que canais de informação o narrador usa para transmitir a história ao leitor? (palavras, pensamentos, percepções e sentimentos do autor; ou palavras e ações do personagem; ou pensamentos, percepções e sentimentos do

personagem: através de qual – ou de qual combinação – destas três possibilidades as informações sobre os estados mentais, cenário, situação e personagem vêm?); e 4) A que distância ele coloca o leitor da estória? ( próximo,distante ou alternado?). (FRIEDMAN, 2002, p. 171-172)

Friedman (2002, p. 171) embasa sua tipologia na diferença entre cena e sumário, como ocorre com estudiosos anteriores a ele. A cena está ligada ao modo *mostrar*, característica própria do gênero dramático e se constitui pelo discurso direto. O sumário é um resumo de um período longo de tempo feito pelo narrador que, na narrativa, passa-se rapidamente, liga-se ao modo *contar*, é uma característica própria do gênero pictórico em que ocorre o discurso indireto.

#### Segundo Friedman:

a diferença principal entre narrativa e cena está de acordo com o modelo geral e particular: Sumário narrativo é um relato generalizado ou a exposição de uma série de eventos abrangendo um certo período de tempo e uma variedade de locais, e parece ser o modo normal, simples, de narrar; a cena imediata emerge assim que os detalhes específicos, sucessivos e contínuos de tempo, lugar, ação, personagem e diálogo, começam a aparecer. (FRIEDMAN, 2002, p. 171)

Apesar de a diferenciação ser essencial para a definição dos tipos de focalização, Friedman adverte (2002, p.173) que esses modos de apresentação raramente aparecem em suas formas puras, podendo flexibilizar-se ora num ora noutro, pois mesmo a mais abstrata das narrações incorpora em algum momento a indicação de cenas, e a mais concreta cena exige alguma indicação de sumário.

Friedman (2002) propõe a seguinte tipologia para o estudo do narrador na obra literária: a primeira categoria é nomeada de autor onisciente intruso em que predomina a tendência ao sumário. O narrador é detentor de todos os conhecimentos sobre as personagens, podendo narrar de qualquer posição na obra, a história pode ser vista de todos os ângulos. É chamado de narrador intruso, pois acrescenta à narrativa seus comentários sobre a vida, os costumes, a moral dos personagens.

O narrador onisciente, ou narrador onisciente neutro constitui-se na segunda categoria elencada por Friedman, em terceira pessoa, também tende

ao sumário, porém as cenas são frequentes, a caracterização das personagens é feita pelo narrador. A diferença entre essa categoria e a primeira é o fato de que este narrador não é intruso, pois omite os comentários sobre o comportamento das personagens, e isso faz com que haja maior objetivação em relação à presença do narrador. Nesse caso, a distância entre história e leitor pode ser longa ou curta, e muda de acordo com a vontade do narrador, pois com o poder da onisciência ele pode sempre intervir entre o leitor e a história.

Outra categoria proposta por Friedman, que progride em relação à apresentação direta da história sem a intervenção do narrador, é o que ele chama de eu como testemunha. Nessa categoria, ele entrega seu trabalho a outro, que narra em primeira pessoa: é uma personagem secundária que se encontra na narrativa, portanto seu olhar sobre os acontecimentos vem de “dentro”, ela conta algo que compartilha como testemunha. Apesar de ter uma visão interna dos fatos, o conhecimento do narrador eu como testemunha é limitado, pois ele conhece apenas parte dos fatos. Apesar dessa suposta limitação, Friedman (2002, p.176) afirma que

o que a testemunha pode transmitir de maneira legítima ao leitor não é tão restrito como pode parecer a primeira vista: ele pode conversar com as outras personagens da história e obter seus pontos de vista das matérias concernentes(...) ele pode se encontrar com o próprio protagonista; e por fim, pode arranjar cartas, diários e outros escritos que podem oferecer reflexos dos estados mentais dos outros.

O narrador-protagonista é a quarta categoria proposta por Friedman. Esse narrador, em primeira pessoa, atua como personagem central da ação e possui uma visão limitada dos acontecimentos, pois não tem acesso à percepção das demais personagens. Tal narrador se encontra limitado aos seus próprios pensamentos, aos seus sentimentos e as suas percepções, perde-se, assim, em amplitude e variedade de fontes de informações se o relacionarmos com o narrador que exerce papel de testemunha. Utiliza-se da cena ou do sumário, e dependendo desse uso, a distância entre a história e o

leitor será próxima ou distante. O ângulo de visão do narrador-protagonista é do centro, fixo.

O narrador que Friedman chama de onisciência múltipla, ou multisseletiva ocorre em histórias em que a presença do narrador parece imperceptível; a narrativa ocorre como se tivesse vindo direto da mente das personagens, por isso predomina a cena. Esse narrador apresenta um passo considerável em relação à objetivação do material da história, pois elimina a do narrador. O leitor percebe a história que flui diretamente da mente das personagens. As percepções e sentimentos são transmitidos por meio da mente das personagens, no momento em que ocorrem. A tendência é a presença constante da cena, o sumário, se aparecer, é fornecido de modo muito discreto.

A onisciência seletiva é uma categoria que difere da nomeada anteriormente, por se tratar do foco de uma única personagem, limita-se a um centro fixo, portanto seu ângulo é fixo, todos os sentimentos são mostrados diretamente pela personagem central da narrativa.

Os dois últimos narradores apresentados por Friedman buscam eliminar a figura do narrador. A categoria denominada de modo dramático limita-se às informações que as personagens falam e as notações são feitas como no teatro, com rubricas. O leitor faz a dedução dos significados da obra a partir dos movimentos e falas das personagens, não há referência àquilo que a personagem percebe, de seu ponto de vista, ou mesmo do que sente, apesar de os modos mentais poderem ser inferidos a partir da ação e do diálogo. O ângulo de visão é o da frente fixa e a distância pequena.

A última categoria denominada por Friedman é o narrador que funciona como câmera, no qual a história é contada como se fosse uma câmera que seleciona *flashes*, quadros, para serem mostrados, pretende-se, nesse caso, a visão de neutralidade. Para o autor, esse narrador “parece ser o último em exclusão autoral” (FRIEDMAN, 2002, p.179).

Leite (2002, p. 62) discorda do nome dado a essa categoria, pois, segundo ela, a câmera não é neutra, por que

no cinema não há registro sem controle, mas, pelo contrário, existe alguém por trás dela que seleciona e combina, pela montagem, as imagens a mostrar. E, também, através da câmera cinematográfica

podemos ter um ponto de vista onisciente, dominando tudo, ou o ponto de vista centrado numa ou várias personagens. O que pode acontecer é que se queira dar a impressão de neutralidade.

Concordamos com a posição de Leite, pois entendemos que a câmera possui um papel criador dentro de uma obra audiovisual, mas as escolhas da câmera são feitas por alguém, portanto há uma interferência de alguém nessas escolhas. A esse respeito Martin afirma (2005, p. 37) que “o nascimento do cinema como arte data do dia em que os realizadores tiveram a idéia de movimentar e deslocar o aparelho para filmar no decurso de uma cena (...)”.

Dentre as categorias elencadas por Friedman (2002), a obra *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, 1881, de Machado de Assis, pertence àquela que o autor nomeia de narrador-protagonista. A obra machadiana é relatada em primeira pessoa por Brás Cubas, narrador-protagonista, que após a sua morte decide contar sua história.

Dito isto, expirei às duas da tarde de uma sexta-feira do mês de agosto de 1869, na minha bela chácara de Catumbi. Tinha uns sessenta e quatro anos, rijos e prósperos, era solteiro, possuía cerca de trezentos contos e fui acompanhado ao cemitério por onze amigos. Onze amigos! (MACHADO DE ASSIS, 1977, p. 33)

Com o narrador-protagonista desaparece a onisciência, pois ele não tem acesso ao estado mental das personagens, narra de um centro fixo, limitado quase que exclusivamente às suas percepções, aos seus pensamentos e sentimentos, conforme notamos na passagem que segue:

Ao soltar a última frase, D. Plácida teve um calafrio. Depois, como se retornasse a si, pareceu atentar na inconveniência daquela confissão ao amante de uma mulher casada, e começou a rir, a desdizer-se, a chama-se de tola, “cheia de fidúcias”, como lhe dizia a mãe; enfim, cansada do meu silêncio, retirou-se da sala. (MACHADO DE ASSIS, 1997, p. 117)

O fragmento acima faz parte do capítulo LXXIV - **História de D. Plácida**- no qual ela conta sua história de vida a Brás Cubas. D. Plácida havia sido agregada da família de Virgília, mulher de Lobo Neves e amante do narrador-protagonista. Quando Brás e Virgília alugam uma casa para seus encontros amorosos, a mulher traz a ex-agregada para morar no refúgio dos amantes. A velha senhora era guardiã dos encontros amorosos do casal

adúltero. No capítulo citado, D. Plácida, após receber uma “pratinha” de Brás, faz confidência ao rapaz, entre esses relatos ela fala de sua gratidão ao casal por ter lhe dado abrigo, evitando, assim, que acabasse na rua pedindo esmola. Após esse desabafo, o narrador faz uma análise dos sentimentos da velha senhora. Percebemos, então, que o conhecimento do narrador-protagonista é guiado pela percepção que ele tem dos fatos e não pelo conhecimento dos sentimentos e pensamentos de D. Plácida; pois ele afirma que era como a personagem “se tornasse a si” e lhe pareceu que ela se atentou na inconveniência da confissão. O narrador-protagonista não possui certeza se realmente era aquilo que D. Plácida sentia ou pensava, ele faz inferência a partir das atitudes que observa, isso ocorre pela limitação de sua visão dentro da narrativa.

O narrador-protagonista Brás Cubas utiliza-se do sumário e da cena para narrar a sua história, mantendo a distância longe, perto ou mutável, percebemos, no entanto, que na narrativa aparece em grande número o uso do sumário tal qual a definição exposta neste trabalho segundo Friedman. O excerto abaixo é um exemplo de sumário ocorrido em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*.

Unamos agora os pés e demos um salto por cima da escola, a enfadonha escola, onde aprendi a ler, escrever, contar, dar cacholetas, apanhá-las, e ir fazer diabruras, ora nos morros, ora nas praias, onde se quer que fosse propício a ociosos. (MACHADO DE ASSIS, 1997, p. 28)

Brás Cubas narra a história sobre seu ponto de vista, todos os fatos contados são vistos do centro, a partir do narrador-protagonista, o leitor tem uma única visão da obra. Quanto à distância que o narrador coloca o leitor da história, percebemos que é próxima, pois o narrador machadiano Brás Cubas estabelece um diálogo constante com o leitor, desde o prólogo do livro até o desenlace, conforme nos mostra este fragmento do capítulo LXIII, - **Fujamos** -, “Não tremas assim leitora pálida; descansa, que não hei de rubricar esta lauda com um pingo de sangue.” (MACHADO DE ASSIS, 1997, p. 102).

Após a exposição da focalização na obra literária, passamos a expor o foco narrativo no cinema.

### 2.2.1 O foco narrativo no cinema

No que tange à especificidade da linguagem cinematográfica e ao foco narrativo no cinema, discutimos, a seguir, como se constitui o narrador cinematográfico, observando como essa categoria pode ser compreendida nas narrativas fílmicas.

A relação entre cinema e literatura se estabelece por intermédio da narrativa e toda narrativa comporta uma sequência de acontecimentos realizadas, no cinema, isso se dá pela articulação de fotogramas e planos. O encadeamento das imagens de forma articulada ocorre por intermédio da montagem que, segundo Eisentein, se relaciona com o papel que toda obra de arte se impõe, “*a necessidade da exposição coerente e orgânica do tema, do material, da trama, da ação*, do movimento interno da sequência cinematográfica e sua ação dramática como um todo” (EISENTEIN, 2002, p. 13).

Se o filme conta uma história, existe alguém que está relatando tais fatos, não necessariamente o autor; pois há muitas narrativas cuja autoria é desconhecida, como o caso dos mitos, dos contos de fadas que são colhidos no imaginário coletivo; no entanto, cada vez que uma história é contada, seja oralmente, em um livro ou nos meios audiovisuais, existe alguém que a relata.

Metz (1972) afirma que pode haver narrações sem autor, mas não sem sujeito narrador. Segundo Metz:

A impressão de que *alguém fala* não se prende à existência empírica de um narrador preciso e conhecido ou que possa ser conhecido, mas à percepção imediata, pelo consumidor da narração, da natureza lingüística do objeto que está consumindo: já que se fala, deve haver quem está falando. (METZ, 1972, p. 34)

Laffay<sup>7</sup> (1947, p. 51 apud Metz, 1972, p. 34) afirma que o espectador percebe em um filme imagens que foram escolhidas, porém poderiam ter sido outras em seu lugar, imagens que foram postas em uma ordem específica; é como se o espectador folheasse um álbum em que alguém vira as páginas em

---

<sup>7</sup> LAFFAY, Albert. *Le récit, Le monde ET Le cinema*. Paris: Masson, 1947

seu lugar, e que esse alguém não é propriamente o autor do filme, é sempre o próprio filme, “ou, melhor, uma espécie de ‘foco linguístico virtual’ situado em algum lugar atrás do filme e que representa o que torna o filme possível.” (METZ, 1972, p.34). Metz denomina essa forma cinematográfica como a instância-narradora, “necessariamente presente e necessariamente percebida, em qualquer narração.” (METZ, 1972, p. 35)

Assim, percebemos que, para Metz e Laffay, toda narrativa fílmica possui uma instância narradora que está inscrita na própria diegese, uma instância que realiza escolhas no que se vê e se ouve da tela. Esse narrador regula os registros visuais e sonoros dos códigos cinematográficos, como os ângulos, os enquadramentos, os recortes de imagens, a duração de uma imagem na tela, a profundidade de campo entre outros.

Vanoye e Goliot-Lété (2002, p. 45) corroboram os estudos de Metz e Lafay, e afirmam que quanto à focalização, há uma instância narradora presente em todo texto – fílmico ou não –, independente da presença explícita de um narrador. Ainda segundo os autores, essa instância pode delegar voz a um ou mais narradores ao longo da diegese. Gaudreault e Jost (2009, p. 22), também afirmam que toda narração possui uma instância narrativa, toda narração é estruturada por um “mostrador de imagens”, um “grande imaginador” que eles denominam de meganarrador. Para os autores, os narradores delegados no filme são responsáveis pelas subnarrações, enquanto que a narração em primeiro plano fica a cargo do meganarrador.

No filme de Klotzel, podemos perceber ressaltada a presença do meganarrador, utilizando a terminologia de Gaudreault, quando Brás Cubas, o narrador delegado, interfere no desenrolar da narrativa constituída pelos códigos cinematográficos, como ocorre quando ele indica o percurso que a câmera deve fazer. Essa interferência de Brás acontece na cena na qual se trata da Independência do Brasil. O povo na rua comemora, Brás jovem segue uma cadeirinha levada por escravos, ouvimos a voz *off* do narrador dizendo “Na festa da independência, eu e o País éramos dois rapazes, ambos surgindo para mostrar sua própria face” [KLOTZEL, 2001], a câmera abandona o jovem e, com o um *travelling*<sup>8</sup>, enquadra na cena o narrador delegado que, num

---

<sup>8</sup> Deslocação da câmara durante a qual o ângulo entre o eixo óptico e a trajetória da deslocação permanece constante.

gesto, indica que ela deve seguir o rapaz. A câmera faz o percurso inverso e retoma a narrativa do rapaz que nesse momento conhece Marcela, uma cortesã por quem Brás se apaixona. No fotograma abaixo, vemos a imagem do narrador delegado indicando o percurso que a câmera deve fazer:



Figura 4: indicação do narrador delegado do percurso a ser feito pela câmera, Interferindo na esfera da meganarração.

Esse narrador delegado, como os autores o denominam, pode ser *extra-diegético*, um “comentador externo” que está fora do universo ficcional e aparece sob a forma de *voz off*, sendo que tal voz pode ser identificável ou não. O narrador delegado pode também se situar à beira da diegese, como um observador fora da ação, que, embora não interfira nela, pertence ao entorno diegético. Esse tipo de narrador é um observador que se encontra fora da ação, mas não do universo diegético. Metz chama esse narrador de *peridiegético*. Podendo ser ainda uma personagem da própria história, como ocorre em *Memórias Póstumas*.

O narrador fundamental pode delegar seus poderes a um ou a vários personagens da diegese. Nesse caso, o narrador pode se apresentar de duas formas, na primeira, a subnarrativa ocorre quando acompanhamos as lembranças, as emoções e os pensamentos de uma personagem por meio das imagens e não há uma voz de acompanhamento. A outra forma é aquela em

que a personagem que narra é dotada de uma voz que acompanha a narrativa; a personagem é diegética, mas a voz, como voz, não é completamente diegética, pois não se mostra o narrador na hora de seu relato (VANOYE e GOLIOT-LÉTÉ, 2002, p. 46-47). Ocorre, então, um desdobramento da personagem quando assume a função de narrar. A voz que conta a história ganha certo afastamento daquilo que conta.

Klotzel, em *Memórias Póstumas*, não utiliza só o recurso da voz *off*<sup>9</sup>, pois no decorrer da narrativa Brás Cubas, exercendo o papel de narrador, ora aparece somente como a voz *off*, ora o narrador se materializa na diegese como personagem, em primeiro plano, e conta a sua história, que transcorre concomitantemente em segundo plano na cena.

Os narradores *extradiegético* e o *peridiegético* possuem um conhecimento mais abrangente dos acontecimentos narrados, enquanto que o narrador-personagem tem seu conhecimento delimitado dentro do universo ficcional, podendo mostrar só o que viu. Tal focalização pressupõe que a personagem que conta a história esteja presente em todas as sequências do filme, ou que diga como obteve as informações que não testemunhou.

Embora Gaudreault e Jost (2009) afirmem que quando assistimos a um filme em que há um narrador que conta sua própria história, muitas vezes somos levados a aceitar um “postulado de sinceridade” diante de cenas que o narrador-personagem relata, pois em muitos casos, devido à restrição imposta pelo seu papel na diegese, ele não poderia ter conhecimento de determinados fatos. Em *“Memórias Póstumas”*, quando o narrador conta o dia de seu nascimento, o telespectador precisa aceitar o “postulado de sinceridade”, visto que a personagem era um bebê recém-nascido, portanto, não poderia se lembrar daquela cena, das pessoas que a presenciaram, dos comentários que fizeram a respeito da criança, da atitude do pai de Brás, a não ser que alguém contasse a ele; mas como em nenhum momento ele diz como obteve esse conhecimento, só resta ao espectador aceitar como verdade o fato relatado.

A focalização em uma obra fílmica refere-se aos fatos que a personagem conhece e irá relatar ao espectador. Segundo Jost a focalização designa o ponto de vista cognitivo adotado pela narrativa (GAUDREULT E JOST, 2009, p.168). Ao estudarmos uma obra fílmica, temos que considerar o

---

<sup>9</sup> Voz fora de campo.

ponto de vista visual, aquilo que se vê na tela, pois nem sempre há uma relação entre o que a câmera mostra e o que a personagem vê. O conceito de ponto de vista do cinema não é análogo, então, ao mesmo conceito trabalhado por Friedman na literatura; pois, quando esse autor fala no ângulo de visão do narrador-protagonista afirma que é do centro-fixa, ou seja, tudo que lermos em um livro com esta categoria de narrador será visto pelo olhar do narrador-personagem que relata os fatos. Por isso, entendemos que em consonância com o foco narrativo devemos abordar nesse estudo o ponto de vista relacionado ao uso que é dado a essa expressão na linguagem cinematográfica.

### **2.2.2 O ponto de vista no cinema**

Quando nos remetemos ao conceito de ponto de vista numa narrativa fílmica, normalmente, estamos falando daquilo que vemos, tanto que Jost refere-se à ocularização, termo, que segundo o autor, é forjado sobre o modelo ocular. (GAUDREAU E JOST, 2009, p. 168). Martin (2005, p. 42-43) atribui o ponto de vista ao trabalho com a câmera, distinguindo dois pontos de vista: o primeiro, subjetivo, atribuído a uma personagem da narrativa, quando nós vemos, por exemplo, a ação de um filme de terror pelo olhar da personagem principal, que é perseguida pelo assassino do filme. E o ponto de vista objetivo que é atribuído ao espectador, no mesmo caso, quando o espectador vê o filme de terror pelo seu próprio olhar, que é mais amplo do que o da personagem. Subjetivo é, portanto, ver o filme pelo olhar de uma personagem, aproximando o espectador dessa personagem, enquanto que, no ponto de vista objetivo, ocorre um distanciamento do espectador em relação à cena, pois ele (espectador) visualiza-a de fora.

Em um filme, não ocorre um único ponto de vista, pois há a alternância entre eles. Encontramos filmes em que predomina o ponto de vista objetivo, em que a câmera subjetiva é usada em alguns momentos para envolver o espectador com os sentimentos de uma determinada personagem. De modo inverso, podemos encontrar filmes em que predomine o ponto de vista de uma personagem, com um apelo psicológico aprofundado, mas que em alguns momentos haja o ponto de vista objetivo.

Nesta pesquisa, utilizamos o conceito de ponto de vista sobre a perspectiva de Martin (2005) e entendemos que o posicionamento da câmera não muda a focalização de uma narrativa fílmica, podemos, por exemplo, ter um filme no qual o narrador-personagem apresenta o ponto de vista ora objetivo, ora subjetivo. Dessa forma, quando o narrador-personagem nos conta sua história não implica que compartilhamos de seu olhar, como se postula na teoria literária. Para que pudéssemos ter um filme somente sob o ponto de vista do narrador-personagem, toda a história teria que ser filmada em câmera subjetiva.

Quando as ações da narrativa fílmica são comentadas por uma voz off, geralmente, temos um ponto de vista objetivo, como ocorre em *Memórias Póstumas*, em que tomamos conhecimento dos fatos por intermédio de Brás Cubas. Ficamos sabendo da história somente o que ele deseja nos contar, assim como, as análises das atitudes das personagens, as ironias, as digressões, as intertextualidades chegam até o espectador por intermédio do narrador; no entanto não vemos o filme pelo ponto de vista subjetivo, mas pela predominância de uma câmera objetiva.

Nessa perspectiva, estamos diante de dois aspectos importantes dentro da narrativa fílmica, o ponto de vista - que nos mostra o que se vê, de onde se vê - e o foco narrativo - quem conta, como conta, de onde conta.

Ao discutirmos a figura do narrador-fílmico, percebemos que em um mesmo filme podemos ter mais de um narrador delegado, e que toda diegese possui um grande imagista – ou meganarrador – que constitui uma instância própria do meio fílmico, referente a um narrador extradiegético, articulador das diversas narrativas do filme. Esse narrador não pode ser confundido com a figura do diretor da narrativa.

No cinema, geralmente quando pensamos em um narrador fílmico em primeira pessoa, nos remetemos ao emprego da voz *off*, na qual o narrador se apresenta e inicia a história e ela prossegue através das imagens, com algumas intervenções desse narrador. No entanto, outro tipo de narrador, não muito usado pelo cinema, pode aparecer nos casos de narrativas em primeira pessoa, como ocorre em *Memórias Póstumas*, em que o narrador dirige-se diretamente à câmera e ao espectador para contar, constituindo uma presença física na diegese. De qualquer forma, a escolha de um narrador numa obra

fílmica, seja como voz *off* ou pela presença explícita no quadro, pode ser desafiadora para o cineasta, por isso grande partes dos filmes optam por deixar toda narrativa a cargo da instância narradora que se confunde com o olhar da câmera.

Quando pensamos nas funções que um narrador possui em uma obra literária, notamos que muitas dessas funções ficam restritas dentro de uma narração fílmica. As descrições na linguagem verbal - como do espaço, dos vestuários, das expressões faciais e das ações das personagens já estão expressas pelas imagens na linguagem fílmica, podendo, portanto, a narração tornar-se redundante. Outro fator relevante que ressaltamos nessa discussão, concerne ao ritmo próprio da linguagem cinematográfica, sendo que o excesso de narração pode tornar o filme lento e cansativo. Assim, o estudo da tradução da categoria do narrador da obra machadiana para o filme de Klotzel torna-se um aspecto relevante, visto que a focalização em primeira pessoa no cinema nem sempre ocorre de forma simples.

No intuito de discutir outros aspectos relevantes na constituição do narrador literário e, posteriormente, analisarmos como esses aspectos foram traduzidos para o cinema, apresentamos, a seguir, as concepções sobre o narrador formuladas por Booth, no livro *La retorica de La ficción* (1974).

### **2.2.3 Autor-implícito: a máscara do autor**

Em sua obra *La retorica de la ficción* (1974), Booth aborda o conceito de autor implícito, figura por intermédio da qual o autor empírico se mascara, porém não desaparece. Segundo Leite (2002, p.12), Booth é contra o mito do desaparecimento do autor, pois para ele o

autor não desaparece mas se mascara, constantemente, atrás de uma personagem ou de uma voz narrativa que o representa. A ele [Booth] devemos a categoria do autor implícito, extremamente útil para dar conta do eterno recuo do narrador e do jogo de máscaras que se trava entre os vários níveis da narração.

O autor implícito é uma imagem do autor real criada pela escrita, e ele permeia todos os aspectos da narrativa. Para Booth (1974), é praticamente

impossível “expurgar” a figura do autor da narrativa, isso só seria possível se expurgássemos a obra de todos os aspectos identificáveis como toque pessoal do autor, pois embora o autor possa escolher os seus disfarces dentro da obra, ele não pode nunca optar por desaparecer.

Segundo Alvarez (2006, p. 207):

O autor implícito, como conceito, significa a existência de uma presença subjacente, articuladora da ficção, apresentando-a segundo o ângulo de sua preferência e trazendo aos olhos ávidos do leitor um mundo que obedece ao comando de uma só voz, de um só gesto imperioso, delimitador e ordenador do mundo criado.

Ainda segundo a autora (p. 210), “o criador se prolonga em sua obra por meio do eco emitido pelo autor implícito.” A autora afirma que no caso específico de Machado, e, em particular de *Memórias*, podemos notar a presença do *autor implícito* através do uso da ironia machadiana, marca tão presente na obra desse escritor.

Outro aspecto focado por Booth, que compreendemos ser relevante para o estudo que propomos realizar, são os narradores conscientes de si mesmos. Esses narradores são aqueles que têm consciência que atuam como escritores e, no decorrer da narrativa, discutem o processo de escrita da obra que narram. Tal aspecto aparece de forma enfática na obra machadiana cujos narradores estão sempre refletindo sobre “o fazer literário”, o que devem dizer, o que devem deixar para depois, se o uso de uma metáfora foi adequado, entre outras “façanhas”.

O narrador autoconsciente, como ocorre em *Memórias*, produz uma “obra aberta”, para usarmos a terminologia Eco, pois constantemente solicita-se a presença do leitor na construção da narrativa. A respeito desse assunto, Stam afirma:

Machado constantemente anatomiza sua própria expressão num desmantelamento metalingüístico obsessivo de sua prática. Seu senso crítico está sempre alerta, pronto para censurar seus próprios lapsos de anticlímax ou vulgaridade. [...] Romancistas autoconscientes solicitam a colaboração ativa dos leitores. Eles veem seus textos como indefinidos, cheios de lacunas, como esquemas em aberto que precisam ser preenchidos pela atividade complementar da imaginação dos leitores. (STAM, 2008, p.172).

Booth (1974, p. 150/51) fala, ainda, do narrador *fidedigno*, aquele que fala ou atua de acordo com as normas da obra, isto é, do *autor implícito*, e do narrador *pouco digno de confiança*, quando não segue essas regras. Para o autor, essa distinção é importante, pois leva o leitor a formar um juízo do narrador. Quando enfocamos o ponto de vista com o objetivo de verificar sua relação com os efeitos literários da obra, mais importante que saber se a narrativa ocorre em primeira ou terceira pessoa, se tem prerrogativas ou limitações, é conhecer as qualidades morais e intelectuais desse narrador; pois se descobrimos que ele é falso, então o efeito que a obra nos transmite será outro.

Entendemos que Brás Cubas pode ser classificado como um narrador pouco digno de confiança, pois, apesar de prometer a imparcialidade que supostamente adquire com sua morte, torna-se difícil para o leitor acreditar em um narrador que omite informações, promete contar uma coisa e conta outra, é medíocre e irônico em relação ao amor de Eugênia, justificando-se pelo fato de ela ter um defeito físico, o que o leva a se questionar “Por que bonita se coxa? Por que coxa se bonita?” (MACHADO DE ASSIS, 1997, p. 64). Para Brás, o defeito físico da moça lhe tirava o direito de ter esperança na vida. Ou ainda, como crer em um narrador que trata um garoto escravo de forma humilhante, que num capítulo devolve uma moeda de prata que acha na rua para que se procure o dono e, no outro, retém em seu poder uma grande quantia de dinheiro também achada.

Para Schwartz (2001, p.174), Brás Cubas é um livro feito contra seu próprio narrador, opinião que Stam (2008, p.180) ratifica: “a narração forma um ato de autodescrédito inadvertido, que revela um protagonista-narrador frívolo, vaidoso, cruel, despótico, egoísta e até desumano (como em sua fria indiferença em relação à morte do pai).”

O narrador da obra *Memórias Póstumas de Brás Cubas* representou uma grande inovação à sua época, não só por sua condição de narrar após a sua própria morte, mas também por seu caráter irônico, suas inúmeras reflexões sobre a escrita da obra que narra, por seu diálogo constante com o leitor. Essas inovações, entre outras, desencadeiam diversos estudos sobre o narrador da obra machadiana em questão. Expomos alguns desses pontos de

vista a seguir para vermos suas peculiaridades, e depois, analisamos, no capítulo três, como essas particularidades chegam até os meios audiovisuais na obra de Klotzel.

### 2.3 Um narrador autoconsciente e pouco digno de confiança

Como vimos, o narrador possui um papel relevante dentro da narrativa, pois é por meio do percurso que ele faz que o leitor conhece o que vai ser mostrado ou contado. Na obra machadiana constantemente nos deparamos com narradores conscientes de si mesmo e também pouco dignos de confiança.

De acordo com a terminologia já vista por nós, segundo Booth (1974), narradores conscientes de si mesmos são aqueles que refletem sobre a própria escrita. Stam (2008) discute o tema dos romances reflexivos nos quais os narradores são denominados autoconscientes. Para Stam (2008, p.149), narrativas autoconscientes são aquelas em que

romancistas antiilusionistas zombam da estratégia documentária dos escritores que fingem ser os meros editores de correspondências encontradas nas frestas, esconderijos e sótãos do verismo circunstancial. Ao alegar que selecionam somente “assuntos importantes”, tais romancistas dão a entender que as histórias antecedem sua narração.

Stam afirma que “a presença do leitor ou espectador é inscrita e assinalada no texto, transferindo o interesse da diegese para a relação textual intersubjetiva que forma uma espécie de enredo paralelo.” (STAM, 2008, p.155)

Em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, Machado de Assis estabelece um diálogo com seu leitor, que se vê conduzido a resgatar a obra de acordo com as exigências que o narrador impõe. Azevedo (2006, p. 77) afirma que “a presença do leitor em *Memórias Póstumas* é uma evidência, o que levou a crítica a referir-se a este como um dos dispositivos técnicos mais modernos na narrativa machadiana, como leitor implícito ou leitor incluso.”

O autor de *Memórias* usa inúmeros estratégias para atrair a atenção do leitor para o processo de construção da obra; no capítulo IV – **A ideia fixa** - ele pede ao leitor que lhe complete a comparação “era fixa a minha idéia, fixa

como...” (MACHADO DE ASSIS, 1997, p 6) por não achar que “nada seja assaz fixo nesse mundo” (Ibidem, p. 6) para complementá-la, então que o leitor faça como achar melhor. Nesse mesmo capítulo, o narrador informa ao leitor que não adianta torcer o nariz só porque ainda não iniciou a parte narrativa da história, pois ele, defunto-autor, irá escrever a obra, “com a pachorra de um homem já desafrontado da brevidade dos séculos” (Ibidem, p.6), declarando-se abertamente como escritor da obra.

Brás como um narrador que já está em “outro mundo” tem a condição de liberdade e de falta de compromisso sociais que poderiam prendê-lo às convenções arraigadas nas relações humanas, embora em alguns momentos ele não aja de forma realmente livre, mostrando ainda, por exemplo, ser vaidoso. Apesar disso, podemos afirmar que esse distanciamento confere liberdade e objetividade ao narrador para analisar criticamente as atitudes de Brás personagem. Para Bosi (2006, p.9),

Machado engendrou a ficção do *defunto-autor*, um expediente aparentemente irrealista escolhido para facultar a exibição – até o limite do descaramento – dos sentimentos todos de um *ego* que a condição *post-mortem* permitiria desnudar. Junto ao verossímil da testemunha ocular haveria um lance de inverossimilhança? Na verdade, um falso inverossímil, porque se faz auto-análise joco-séria. É a verdade do humor que, sob as aparências da morte, é vida pensada.

Nessa análise *joco-séria*, “a vida pensada sob as aparências da morte”, é que o romance machadiano torna-se um romance autoconsciente na qual o narrador, um morto muito irônico, brinca com o leitor no decorrer da narrativa, desvendando os caminhos da própria concepção da obra. A esse propósito, nos servimos novamente de Bosi que faz uma análise do comportamento de Brás Cubas quando este conhece Eugênia, uma moça nascida de um relacionamento ilícito; por isso, o narrador a nomeia “a flor da moita”, e coxa, porém bela. Eugênia se apaixona por Brás, ele, por sua vez, embora se interesse pela moça, prefere se afastar, por dois motivos principais – a diferença social entre eles e o defeito físico dela. No capítulo XXXIV, - **A uma alma sensível** - o narrador se explica ao leitor de “alma sensível”, que, porventura, pudesse temer pela sorte de Eugênia e o chamasse de cínico. Para Bosi, essa explicação se dá pelo fato da autoconsciência do narrador.

O eu que narra o acontecido não está só. Presume que terá algum leitor ou leitora e pressente que esse outro, dotado de “alma sensível”, poderá censurá-lo pelo seu cinismo – palavra forte, mas dita com todas as letras. É deste *outro* imaginado e virtual que vem o juízo ético, mas é o eu narrador que o desentranha e o invoca e obriga-se a escutá-lo e a transmitir sua voz. (BOSI, 2006, p. 11)

Esse leitor é caracterizado pelo narrador de diversas formas, oscilando entre características *gentis* ou *nem tão gentis* assim. No início da obra, ele calcula seus leitores em número de cinco “pórticos leitores”, que podem ser “gente grave ou frívola” - leitores “finos”, se gostarem da obra, grosseiros se a desaprovarem (**Ao Leitor**). Dentre os muitos adjetivos com os quais o narrador machadiano refere-se ao leitor, encontramos *circunspecto* (**Capítulo XXXII – Coxa de nascença**), *amado* (**Capítulo XLIX – A Ponta do nariz**), *obtusos* (**Capítulo XLIX – A Ponta do nariz**), *curioso* (**Capítulo LII – O embrulho misterioso**), *pálida* (**Capítulo LXIII – Fugamos!**).

No capítulo LXXI – **O senão do livro** - Brás Cubas diz começar a se arrepender de ter escrito o livro, classificando suas memórias como enfadonhas com cheiro de sepulcro. Em seguida conclui que o maior defeito do livro é o leitor que tem pressa de envelhecer:

e o livro anda devagar; tu amas a narração direita e nutrida, o estilo regular e fluente, e este livro e o meu estilo são como ébrios, guinam à direita e à esquerda, andam e param, resmungam, urram, gargalham, ameaçam o céu, escorregam e caem... (MACHADO DE ASSIS, 1997, p.112)

Segundo Stam (2008, p. 175-176), a estrutura narrativa de Brás Cubas é repleta de zigzagues e digressões. A história de Brás Cubas começa pela morte e ele até ridiculariza o discurso de despedida de um amigo em seu enterro. Brás Cubas apresenta duas maneiras de fazer digressões, “a primeira consiste nas intercalações, a moda *à la* Cervantes, e a outra consiste na associação aleatória de ideias à moda de Sterne” (Ibidem, p.176). Ainda segundo o autor, Brás Cubas é muito criativo no uso de técnicas reflexivas. As digressões consistem em “artifícios como fingir em bloqueio em sua própria narrativa ou introduzir tropos ou expressões apenas para depois descartá-los” (Ibidem, p. 176).

Essas digressões ocorrem, por exemplo, quando ele utiliza a palavra “enfático” e depois lamenta por tê-la usado, ou quando ele diz que escreveu um capítulo “inútil”. Outro aspecto reflexivo observado pelo autor é o fato de Brás Cubas se auto-elogiar de forma descarada, gabando-se de seus feitos como escritor. O narrador autoconsciente também aparece quando ele “toma liberdades tipográficas” (ibidem, p.177), deixando o capítulo CXXXIX – **De como não fui Ministro d’Estado** somente com pontos, utilizando-se de jargão tipográfico “in folio” e “in 12”, e faz a descrição do caso de amor entre Brás Cubas e Virgília por meio de sinais de pontuação.

A propósito das digressões na narrativa da obra *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, Senna (2008, p. 27) afirma que o narrador machadiano

subverte o tempo, antecipa acontecimentos, comprime lapsos enormes numa página, narra minutos em capítulos inteiros, cita outros autores, às vezes sem fidelidade total, dá títulos metanarrativas a capítulos, cria suspense, engana o leitor ao afirmar o contrário do que realiza...

As constantes intervenções desse narrador “pouco digno de confiança”, utilizando a concepção de Booth, não deixa a narrativa fluir. Por isso, o defunto autor necessita de um leitor paciente que caminhe pela narração truncada e cheia de labirintos. O leitor necessita, também, realizar ou é levado a uma leitura ativa na obra, não se deixando enganar pelas armadilhas do narrador, colocando-se como um leitor perspicaz, capaz de decifrar as constantes ironias presentes no texto.

Em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, a presença do jogo irônico é constante e não permite que o leitor se acomode em sua leitura. Podemos perceber um exemplo de ironia nos capítulos XV – **Marcela** -, XVI – **Uma reflexão moral** e XVII – **Do trapézio e outras cousas**. No primeiro desses capítulos, Brás Cubas relata o seu relacionamento com a cortesã Marcela, relacionamento que teve duas fases, a consular – na qual dividia a moça com Xavier – e a fase imperial – em que reinou sozinho no coração de Marcela – também chamada de “a fase cesariana” que, porém, custou-lhe muito dinheiro em compras de presentes para conquistar a mulher amada.

Após esse capítulo, o narrador-protagonista interrompe a narrativa para fazer “uma reflexão imoral” e se propõe “uma correção de estilo.” Nessa reflexão imoral, Brás conclui que a mais bela testa do mundo “não fica menos bela, se a cingir um diadema de pedras finas [...]”, (MACHADO DE ASSIS, 1977, p. 35). No final desse capítulo, o narrador afirma “Marcela amou-me...” (Ibidem, p.35).

Nesse momento, o leitor desavisado pode pensar que de fato esse amor existiu, no entanto, aquele leitor que sabe estar diante de um narrador pouco digno de confiança observa que o capítulo termina com reticências o que o liga ao capítulo posterior que se inicia com reticências também. As reticências ligam os dois capítulos, o que, por um lado, impede o leitor de saltar por cima da “reflexão imoral” do narrador, por outro, complementa a frase do próximo capítulo com a afirmação irônica “Marcela amou-me durante quinze meses e onze contos de réis; nada menos.” (ASSIS, 1977, p. 35). Essa afirmação de Brás Cubas confirma a reflexão feita por ele no capítulo anterior “Bons joalheiros, que seria do amor se não fossem os vossos dices e fiados? (Ibidem, p. 35)

Por esses e outros eventos da narrativa, Fernandes (1996) nos alerta para não nos deixarmos enganar pelas falsas titubeações, vacilações e pouca autoestima do narrador de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, que teme “aborrecer o leitor” com sua história. O autor reconhece que tais vacilações são estilísticas, “porque na verdade o narrador é presunçoso, vaidoso, superior – condição fundamental para a ironia – e principalmente seguro do que conta”. (FERNANDES, 1996, p. 36).

Outro aspecto importante que queremos enfatizar na construção do narrador de Brás Cubas é aquilo que Bosi (2006, p.7) chama de “verossimilhança bifocal, pois a obra mira dois horizontes.” De um lado está o narrador com sua presença física aos acontecimentos em que viveu; do outro lado, está o defunto autor, que, livre das convenções sociais, tem a liberdade para falar aquilo que deseja, ou seja, a “reiteração do *eu vivo* feita em regime de distância pelo *eu defunto*.” (Ibidem, p. 8)

Brás – narrador – e Brás – personagem protagonista – estão distanciados pelo tempo e não compartilham da mesma visão de mundo. Brás – defunto - analisa o comportamento de Brás – vivo - de forma sarcástica e

irônica, retirando as máscaras nas quais se apóiam as ações da personagem. A condição conferida ao narrador pela morte lhe dá o distanciamento necessário para que ele analise o comportamento da personagem protagonista, criticando suas atitudes, que, de certo modo, são representativas da sociedade na qual ele está inserido.

Bosi (2008, p.131) faz a seguinte afirmação a propósito do narrador de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*:

Enquanto vivo, Brás agia, pensava e falava ora cínica, ora hipocritamente, nas suas relações com o próximo, mas, postado no seu observatório de defunto-autor, será capaz de autoanalisar-se, pondo a nu suas motivações egoístas, como faria um moralista clássico.

Esse desdobramento de Brás Cubas em duas personagens separadas pela ideologia e pela função exercida dentro da obra pode ser notado em vários episódios da narrativa. Para Bosi, esses episódios têm como alvo:

Configurar de modo ambivalente o *eu* do narrador, fazendo-o capaz de não só de praticar vilezas, como desfrutador que foi desde a infância, mas de sobrepensá-las e dizê-las promovendo o seu julgamento pelo outro, aquele leitor virtual que penetra como alcinha na sua consciência. (BOSI, 2006, p.14)

Para ilustrar o desdobramento de Brás - morto/ vivo – utilizaremos dois episódios da obra machadiana – **O almocreve** e **A borboleta preta**. Nesses episódios, Brás nos mostra não um homem arrependido de seus atos após a morte, mas sim um narrador que, consciente dos atos que praticou, analisa-os de forma cética, sem limites morais e, em alguns momentos, tenta justificar suas práticas ao leitor que o acompanha no desenrolar da história.

No caso de “**O almocreve**” - capítulo XXI - Brás Cubas é salvo pelo almocreve quando seu cavalo dispara em uma corrida sem controle. Inicialmente, muito agradecido, Brás sente o desejo de lhe dar três moedas de ouro ao seu salvador, mas a recompensa vai baixando até chegar a um cruzado de prata. Diante dos agradecimentos efusivos do almocreve, Brás conclui que o melhor seria ter lhe dado apenas alguns vinténs de cobs. Para justificar a atitude mesquinha da personagem, o narrador considera que o

almocreve realizara o ato por impulso e que não fora mais que um instrumento da Providência, portanto, não merecia recompensa. Brás teve remorso pela moeda dada ao almocreve.

No capítulo XXXI, temos o caso de **A borboleta preta**, que entrou pelo quarto de Brás e pousou em sua testa, na vidraça e depois no retrato do pai da personagem. Brás, afirma de forma categórica, que a borboleta “era negra como a noite” (MACHADO DE ASSIS, 1997, p. 61). Irritado com a presença do inseto, ele o mata, por um instante, sente remorso pelo ato desproposital, mas logo se consolou, se perguntando “também por que não era ela azul?” (Ibidem, p.62). Após esse questionamento, de forma irônica, o Brás – morto afirma “e esta reflexão, - uma das mais profundas que se tem feito, desde a invenção das borboletas, - me consolou do malefício, e me reconciliou comigo mesmo.” (MACHADO DE ASSIS, 1997, p. 62).

Percebemos, no decorrer da narrativa, vários episódios em que o Brás – morto acusa e ao mesmo tempo arruma álibis para as atitudes de Brás – vivo. Segundo Bosi (2006, p. 21), “o autor narra as manhas de um tipo social, aquele Brás que ele foi, enquanto vivo; e em baixo contínuo profere seu julgamento póstumo, pois quem fala é o Brás defunto que, agora, ele é.”

No campo da teoria da adaptação encontramos um vasto número de pesquisas que abordam a relação entre cinema e literatura, conforme exposto neste capítulo. As abordagens feitas mostram diferentes vieses de estudo, tais como mudanças na caracterização das personagens e contexto histórico (Pereira, 2011), representação da personagem, linguagem e contexto nas relações intertextuais (Cunha, 2011), a focalização e o ponto de vista (Rezende, 2010). Somando a esses estudos e buscando contribuir para ampliar o leque dessa discussão propomos esta pesquisa que tem por objetivo analisar comparativamente o narrador das obras estudadas.

Nesse propósito, a partir dos estudos de Friedmam (2002), fizemos a classificação do narrador machadiano, como um narrador-protagonista, em primeira pessoa, que fala do centro fixo da narrativa, tendo uma visão parcial dos fatos, pois não possui conhecimento dos pensamentos das demais personagens. No cinema, estudamos o foco narrativo a partir dos conceitos de Gaudreault e Jost (2009), destacando que no audiovisual temos uma instância narrativa que denominamos de meganarrador e o narrador delegado, aquele

que pertence à diegese e conta a história. Classificamos o narrador-delegado do filme como narrador-personagem que aparece ora como voz *off*, ora como presença em cena. Vimos também que o narrador em primeira pessoa no cinema pode apresentar certas limitações, pois muitas coisas que ele diz já foram mostradas pela imagem. Destacamos as peculiaridades do ponto de vista no cinema a partir dos estudos de Gaudreault e Jost (2009) e Martin (2005), ressaltando que esse conceito no audiovisual está relacionado à ocularização - o que se vê, de onde se vê - sendo que podemos ver a narrativa pelos olhos de uma personagem – ponto de vista subjetivo - ou pela perspectiva do espectador – ponto de vista objetivo. Assim, uma narrativa com narrador-personagem pode alternar os pontos de vistas, pois embora ele conte a história, dificilmente a narrativa inteira se desenrola por intermédio de seu olhar.

Abordamos, ainda, os conceitos de autor implícito, de narrador consciente de si mesmo e de narrador pouco digno de confiança, de Booth (1974), relacionando esses aspectos ao narrador machadiano, destacando que Brás Cubas tem consciência de estar atuando como escritor no decorrer da narrativa. Enfocamos, ainda, a falta fidedignidade presente em Brás literário, visto que no diálogo estabelecido com o leitor, ele omite informações, antecipa alguns fatos, retarda outros, manipulando o seu receptor ao seu bel prazer; além de mostrar-se detentor de um caráter frívolo, cruel, despótico, egoísta e às vezes desumano (STAM, 2008). É com base nessas concepções da narrativa autoconsciente e narrador pouco digno de confiança, cuja ambigüidade é fornecida pelas relações entre narrador e autor implícito, que propomos analisamos o romance e propomos sua comparação da obra filmica de Klotzel.

Os conceitos elencados neste capítulo no que concerne à focalização, ao ponto de vista e à caracterização do narrador bem como a análise feita do narrador da obra machadiana serão usados como base para o estudo comparativo entre as duas obras, buscando responder quais aspectos do narrador literário foi traduzido para o narrador filmico, qual a relevância da tradução do narrador no cinema, visto que, a história poderia ser contada sem a presença do mesmo, e ainda, se a tradução realizada pelo cineasta mantém no filme focalização análoga ao livro, qual o tratamento dado ao ponto de vista

por Klotzel, e se o narrador fílmico leva consigo a autoconsciência e a falta de fidedignidade presentes no narrador literário. Assim, realizamos a comparação proposta nesta pesquisa entre o narrador machadiano e a obra de Klotzel.

### 3- DE MEMÓRIAS A MEMÓRIAS: O NARRADOR BRÁS CUBAS

Neste trabalho, realizamos uma análise comparativa entre literatura e cinema, mais especificamente da adaptação da obra *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, (1881), de Machado de Assis, para o filme *Memórias Póstumas*, (2001), de André Klotzel. Nesta análise, entendemos que livro e filme são textos independentes que mantêm uma relação hipertextual entre si.

A análise feita tem como base teórica o conceito de hipertextualidade, elaborado por Genette (2006). Ao aplicarmos o conceito de hipertextualidade no estudo comparativo entre a obra literária e sua adaptação, utilizamos a prática hipertextual que Genette denomina de transposição e sua forma mais evidente, a tradução. Conforme já exposto no primeiro capítulo deste trabalho, entendemos que toda tradução modifica o sentido do texto traduzido, pois a prática tradutória implica uma recriação.

Quando estudamos a relação entre livro e filme, deparamos com obras que foram concebidas em códigos diferentes, linguagem verbal e linguagem cinematográfica; o que nos leva a retomar o conceito de tradução intersemiótica que consiste na interpretação dos signos verbais por intermédio de signos não verbais (JAKOBSON, 1991), como ocorre nas adaptações de obras literárias para o cinema.

Assim, entendemos que a diferença entre os sistemas semióticos em que cada texto se encontra, opera mudanças entre as obras, pois cada sistema tem seus próprios códigos, estabelecendo relações diferentes com seu receptor.

O processo de tradução de um romance para o cinema pressupõe um recorte feito pelo tradutor que é baseado em escolhas que dependem de diversos fatores. Entre eles podemos destacar as questões mercadológicas - como orçamento - e o público que se deseja atingir. Passando, também, pela intencionalidade da produção - reafirmar ou transformar os sentidos do texto de partida - ou ainda, o estilo do cineasta e sua interpretação pessoal da obra adaptada.

No estudo da relação entre a obra de Machado e de Klotzel, estabelecemos como ponto norteador de nossa análise comparativa, a focalização e o estudo do ponto de vista. Para isso realizamos no segundo capítulo desta pesquisa uma abordagem desses aspectos, tanto na teoria da literatura quanto do cinema. Em se tratando do livro de Machado de Assis, estamos diante de um narrador-protagonista (FRIEDMAN, 2002) que conta sua história do centro-fixa, mantendo uma estreita relação com o leitor. O conceito de narrador-protagonista aqui utilizado advém do estudo do ponto de vista realizado por Friedman (2002).

Para focalização da obra fílmica, retomamos conceitos estudados por Vanoye e Goliot-Leté (2002), Metz (1972) e Gaudreault e Jost (2009) que entendem que toda narrativa possui uma instância narrativa, independente de ter uma voz interna que conta a história. Essa instância narrativa pode, no entanto, delegar voz a uma das personagens da diegese para o relato da história, uma forma habitual disso ocorrer é por intermédio da voz *off*. Klotzel, (2001), utiliza-se de um narrador-personagem em seu filme, porém ele não se limita ao recurso da voz *off*, pois o narrador Brás Cubas klotzeliano se materializa como presença física na cena. Essa materialização faz com que o filme tenha dois planos: o plano do narrador e o plano do narrado.

O estudo de ponto de vista no cinema também é tratado no segundo capítulo desta pesquisa. Seguindo a definição de Martim (2005), entendemos que o ponto de vista cinematográfico está ligado diretamente ao trabalho com a câmera e pode ser: subjetivo, atribuído ao olhar de uma personagem da narrativa, ou objetivo, quando é atribuído ao espectador.

Ainda no que concerne ao estudo do narrador na obra literária, expomos os conceitos concebidos por Booth (1974) de autor implícito, de narrador pouco digno de confiança e de narradores conscientes de si mesmos. As noções propostas por Booth são aplicáveis ao narrador da obra literária; conforme já foi exposto. Quanto a esses aspectos é pertinente analisar como eles foram traduzidos - ou se foram traduzidos - para a obra fílmica.

Expostos os conceitos que embasam o estudo realizado neste terceiro capítulo, passamos a relatar os passos da análise feita. Primeiramente, apresentamos uma comparação entre as duas obras que evidencia quais opções foram feitas pelo cineasta na tradução que realiza, qual recorte Klotzel

faz da obra de Machado de Assis, as supressões, condensações, acréscimos, inovações e atualizações que se concretizam no hipertexto.

Em seguida, enfocamos três aspectos relevantes na tradução feita pelo cineasta: a importância do contexto histórico de produção e de recepção a influência do suporte, a passagem do livro para o cinema; abordamos os aspectos da tradução intersemiótica, analisando como a linguagem verbal é transposta para a linguagem cinematográfica. E por fim, discutimos a figura do narrador dentro das obras analisadas, buscando evidenciar quais aspectos do narrador literário foram traduzidos para o hipertexto.

### **3.1. Do hipotexto ao hipertexto: as memórias de um defunto**

#### **– obras e autores**

Ao iniciarmos a análise comparativa entre as obras *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881), de Machado de Assis e *Memórias Póstumas*, 2001, de André Klotzel, faremos uma breve exposição da vida e da obra dos dois autores, dando relevância para as obras que são de objetos nesta dissertação.

A obra *Memórias póstumas de Brás Cubas* foi publicada inicialmente em folhetim editado no Rio de Janeiro, nas edições da *Revista Brasileira* dos meses de março a dezembro de 1880. Em 1881, ocorreu a primeira publicação em livro. A terceira edição de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* foi acertada por Machado em contrato firmado em junho de 1896, com H. Garnier, a revisão feita para essa edição fixa o texto do livro para publicações posteriores.<sup>10</sup>

A história do livro *Memórias Póstumas de Brás Cubas* inicia-se com uma dedicatória sob a forma de um epitáfio: “Ao verme que primeiro roeu as frias carnes do meu cadáver dedico como saudosa lembrança estas Memórias Póstumas” (MACHADO DE ASSIS, 1997, p. 3), anunciando que seria uma narrativa bastante inusitada. Após um prólogo no qual o defunto autor fala do estilo da obra escrita “com a pena da galhofa e a tinta da melancolia.” (MACHADO DE ASSIS, 1997, p. 5) e faz uma previsão de seus possíveis leitores: “Talvez cinco” (MACHADO DE ASSIS, 1997, p. 5), o defunto autor passa a contar a sua história. Inicialmente se põe diante de uma dúvida de

---

<sup>10</sup> Dados retirados do *Cadernos de Literatura Brasileira*, edição comemorativa dos cem anos de Machado de Assis. Instituto Moreira Salles, 2008.

como começar as suas memórias: pelo nascimento ou pela morte, suposto que o uso vulgar seja o nascimento, decide abrir o relato pela morte. Nos primeiros capítulos, Brás conta como transcorre o seu funeral, esclarece a causa de sua morte que veio por intermédio de uma pneumonia, devido a um “vento encanado” que o atinge quando ele se dedicava com afinco a uma ideia fixa. A invenção do emplasto Brás Cubas – a ideia fixa - libertaria a humanidade da melancolia, vale ressaltar que o interesse do narrador era mais escrever o seu nome na história da humanidade do que libertá-la de suas dores. Em seguida, o leitor se depara com uma senhora que assiste aos últimos momentos de vida de Brás e que o narrador promete explicar mais tarde quem é ela. O narrador conta, então, o seu delírio de morte.

Após esse fato, ocorre uma transição temporal na história e Brás narra o seu nascimento e a infância, mostrando ser um garoto mimado que fez muitas traquinagens e maldades com as pessoas. Passando por cima da escola que segundo o narrador foi enfadonha e pouco lhe acrescentou na vida, vemos Brás na sua juventude, quando conhece Marcela, uma prostituta de luxo, por quem ele se apaixona e gasta parte da fortuna do pai para dar belos presentes à amada. A história de amor acaba quando o pai interfere e manda-o, à força, para Coimbra, Portugal, onde ele faz a Faculdade de Direito. Ele mesmo reconhece que seus conhecimentos adquiridos na Universidade são superficiais, pois a maior parte de seu tempo foi dedicada às aventuras.

Com a doença da mãe, Brás volta ao Brasil. A morte de sua genitora provoca nele uma grande tristeza que o faz se retirar para a chácara da família na Tijuca. Lá conhece Eugênia, uma moça bonita, porém coxa, filha de um relacionamento amoroso ilícito de D. Eusébia, amiga da família do narrador. Brás se interessa pela moça, no entanto não casa com ela, pois como ele mesmo afirma Eugênia possuía “Uns olhos tão lúcidos, uma boca tão fresca, uma compostura tão senhoril; e coxa!” (MACHADO DE ASSIS, 1997, p. 64)

O pai de Brás interessado em fazê-lo deputado e casá-lo, apresenta-o a Virgília cujo pai pode abrir os caminhos da política para o narrador. Virgília somava todos os predicativos que supostamente levariam Brás ao sucesso: era bonita, rica e oriunda de uma família bem posicionada na sociedade. Brás e Virgília iniciam um relacionamento, contudo aparece outro candidato a deputado, Lobo Neves, mais decidido e com mais chances no cenário político.

O novo pretendente tira de Brás o casamento e o cargo político. O pai do narrador morre, supostamente de desgosto diante da derrota do filho. A morte do pai traz desavença entre Brás, sua irmã Sabina e o cunhado na partilha da herança.

O rapaz fica triste pela perda de Virgília, mas logo inicia um relacionamento amoroso adúltero com a moça: um romance que tem como cúmplice D. Plácida, uma ex-agregada de Virgília. O relacionamento dos amantes oscila entre momentos bons, de encontros ardorosos e momentos de ciúmes, preocupações e brigas. Lobo Neves é nomeado para ser presidente de uma província, Brás iria acompanhar o casal como secretário, mas o deputado rejeita o cargo por influencia de uma superstição com o número treze. O decreto de nomeação tinha esse número e saiu nessa data. Virgília fica grávida e Brás se sente muito feliz com a novidade, pois acredita ser o pai da criança. Virgília perde o bebê, o relacionamento entre os amantes torna-se cada vez mais problemático, os comentários sobre o caso amoroso dos dois se acentuam. Lobo Neves é nomeado novamente para ocupar um cargo no interior, Virgília despede-se do amante e acompanha o marido. Frustrado e com um desejo ardoroso de ser pai, Brás conhece Nhã-loló e pensa em se casar com ela, mas a jovem morre aos 19 anos, vítima de febre amarela.

Paralelo a esses fatos, o defunto autor conta o seu reencontro com Quincas Borba, um colega de infância que se torna mendigo e rouba o relógio de Brás. Passado algum tempo, o rapaz recebe um embrulho e uma carta do amigo que lhe dá um novo relógio e pede para reatar os laços de amizade. Quincas havia recebido uma herança e agora está rico, tornara-se filósofo, e inventara a filosofia do Humanitismo, cujo teor principal consiste em analisar a essência das ações do homem. Solitário e triste, Brás passa a guiar sua vida pelos ensinamentos do amigo. Consegue ser deputado, mas não alcança sucesso.

Reencontra Virgília, que ainda conserva uma “formosura outoniça”, Lobo Neves morre e a esposa chora copiosamente a morte do esposo, causando desconforto em Brás. Quincas enlouquece e logo depois morre. Entre a morte do filósofo e a do defunto autor surge a ideia da invenção que poderia levá-lo à imortalidade. Vitimado pela pneumonia, Brás também morre e o livro termina com o capítulo denominado **Das negativas**. Nesse capítulo, o defunto autor faz

um balanço da sua vida, concluindo que embora não tenha conseguido grandes feitos - pois não foi célebre, não foi ministro, não foi califa, não se casou - por outro lado também nunca trabalhou, não teve grandes sentimentos por ninguém, o que leva a pensar que, assim, ele saiu quite com a vida. No entanto, o narrador diz ao leitor ter um pequeno saldo após a morte, pois não teve filhos e não transmitiu a “nenhuma criatura o legado da miséria humana.” (MACHADO DE ASSIS, 1997, p. 208).

O autor de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, Joaquim Maria Machado de Assis, nasceu dia 21 de junho de 1839, no Rio de Janeiro onde viviam seus pais, possivelmente como agregados. De origem humilde, mestiço, Machado empenha grande esforço para transpor sua condição social e se sobressair no cenário cultural da época. Em 1860, começa a trabalhar no serviço público em busca de uma condição financeira mais estável e 1869 casa-se com Carolina Xavier de Novais, com quem vive até a morte dela. Machado foi membro da Academia Brasileira de Letras e também o primeiro presidente dessa instituição.

Escritor de poesia, crônicas, teatro, contos e romances e de artigos jornalísticos, Machado de Assis é reconhecido pela crítica nacional como um dos maiores escritores brasileiro. No dia 29 de setembro de 1908, o escritor falece na sua residência, na Rua do Cosme Velho, no Rio de Janeiro.

Poucos escritores brasileiros são tão estudados como Machado de Assis, por isso há um grande cabedal de estudos sobre sua obra e também sua vida. Expomos, a seguir, um recorte de algumas posições da crítica literária a respeito da obra machadiana.

O crítico Sílvio Romero acusa Machado de oportunista e anacrônico, afirmando que o autor não teve forças para romper com o passado. Em 1888, o crítico exclui Machado de Assis de sua obra *História da literatura brasileira*, e em 1897, expôs suas posições contrárias à obra machadiana em *Machado de Assis: estudo comparativo de literatura brasileira*.

Os críticos que vieram após Sílvio Romero foram unânimes em reconhecer Machado como um dos expoentes da literatura brasileira, embora apresentem concepções diferenciadas em seus estudos sobre a obra do escritor. Veríssimo (1981) propôs a separação da produção literária machadiana em duas fases: romântica, englobando os primeiros romances

produzidos pelo escritor, e realista, a partir da publicação de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881).

Outros nomes da crítica literária como Alfredo Bosi e Roberto Schwartz, também afirmam que a obra machadiana divide-se em duas fases. Bosi (1993) situa Machado como pertencente à Estética Realista, afirmando que o escritor é “o ponto mais equilibrado da prosa realista brasileira [...]” (BOSI, 1993, p.174). Schwartz estuda a obra machadiana buscando salientar os processos históricos e sociais existentes em seus romances, evidenciando a dialética do local e do universal. Para Guimarães (2008, p. 287), Schwartz entende que:

[...] a forma dos grandes romances machadianos imita processos históricos e sociais, rompendo a estreiteza do quadro localista na medida em que as contradições vividas na periferia do capitalismo e condensadas na fatura dos narradores são entendidas como a expressão talvez mais desconjuntada das contradições e falsas promessas do capitalismo.

A dialética entre o local e o universal, que já havia sido estudada por Miguel Pereira, no livro *Prosa de ficção*, 1950, é retomada por Schwartz nas obras *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social do romance* (2008) e *Um mestre na periferia do capitalismo* (2001).

Outra vertente da crítica, representada inicialmente por Afrânio Coutinho, no livro *Machado de Assis na Literatura Brasileira*, defende que a obra machadiana não possui uma ruptura de fases, mas que houve, sim, um amadurecimento progressivo do autor no decorrer de suas produções. Para Coutinho, havia uma continuidade entre esses dois momentos. Ele afirma que “se existe diferença [entre os livros], não há oposição, mas sim uma continuidade, desabrochamento, amadurecimento” (COUTINHO, 1990, p. 29).

Santiago, (2000), aponta alguns equívocos ocorridos na avaliação dos críticos em relação à produção de Machado. Ele acredita que a obra do escritor não deve ser dividida em duas fases e afirma que “felizmente” essa visão já está sendo constatada por alguns críticos, demonstrando, assim, compartilhar das ideias de Coutinho no que concerne ao amadurecimento da obra machadiana e não na divisão em fases.

Expostos alguns fatos relevantes da vida e da obra machadiana, bem como o resumo do livro *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, que neste

trabalho consideramos como hipotexto, passamos a fazer algumas considerações sobre a vida e obra do cineasta André Klotzel e do filme *Memórias póstumas*, que entendemos como o hipertexto.

André Klotzel nasce em São Paulo, em 1954, é diretor, roteirista, produtor cinematográfico, formado em cinema pela Escola de Comunicação e Artes Visuais (ECA) da Universidade de São Paulo (USP). Na adolescência, Klotzel se interessa por cinema e aos 16 já havia decidido fazer faculdade nesta área. Entra na ECA em 1973 e lá descobre o cinema brasileiro e se encanta por ele.

Inicia sua carreira dirigindo curtas em 16 mm. Durante o curso de cinema na ECA dirige os curtas: *Eva*, *Os Deuses da Era Moderna* e *Os Gaviões*. *Eva* (1975) é uma adaptação de um conto homônimo de Mário de Andrade, do livro *Contos Novos* (1947). *Os deuses da Era Moderna* (1977) é um filme sobre a vida de um homem que escreve redações, cartas, trabalhos universitários no centro de São Paulo. Klotzel conta em entrevista à *Revista Zingu!*<sup>11</sup> que a proposta inicial desse filme era de um documentário para atender à solicitação curricular da Faculdade, mas que ele deu um jeito de transformá-lo em ficção. O curta *Gaviões* (1981) fala sobre as torcidas organizadas e ganha o prêmio Estímulo.

Klotzel atua como técnico de várias produções da Boca do Lixo<sup>12</sup>, foi assistente de produção de *Exorcismo negro* (1974), de José Mojica Marins, o Zé do Caixão, e de direção em *A Estrada da Vida* (1980), de Néelson Pereira dos Santos, filme com a dupla sertaneja Milionário e José Rico. O cineasta auxilia na confecção do roteiro do filme e tem sua primeira experiência como roteirista. Sobre a experiência que teve na Boca do Lixo, ele afirma que apesar de toda a precariedade que existia nos filmes, também existia profissionalismo, regras e considera essa experiência um aprendizado muito importante para sua carreira.<sup>13</sup>

Em 1985, dirige seu primeiro filme longa metragem *A marvada carne*, uma fábula denominada “pós-caipira”, que ganha 11 prêmios no Festival de Gramado e é assistido por mais 1.200.000 espectadores. O filme tem

<sup>11</sup> Disponível no site [www.revistazingu.net](http://www.revistazingu.net). 2010/05. Acesso em 13 nov. 2012.

<sup>12</sup> Reduto do cinema independente brasileiro, desvinculado dos incentivos governamentais.

<sup>13</sup> Dados disponíveis no site [www.revistazingu.net](http://www.revistazingu.net). 2010/05. Acesso em 13 nov. 2012.

participação em mais de 20 festivais internacionais – incluindo a Semana da Crítica do Festival de Cannes e é vendido para mais de 15 países.<sup>14</sup>

O cineasta dirige os curtas-metragens *No tempo da II Guerra*, 1991, para a Itaú Cultural e *Jaguadarte*, (1994), um filme no qual a atriz Zezé Macedo declama poemas formados por um aglomerado de palavras. No mesmo ano de *Jaguadarte*, Klotzel dirige o seu segundo longa, *Capitalismo Selvagem*, filme em que, segundo ele, havia uma proposta de brincar com a linguagem melodramática da telenovela, mas que foi interpretado como uma crítica aos problemas sociais do país.<sup>15</sup> Em 1996, é convidado pela prefeitura de Santos para dirigir um filme institucional sobre a cidade e subvertendo o gênero produz *Brevíssima história das gentes de Santos*, conciliando a história oficial, criatividade e humor. Dirige também em 2000, *Brasil + 500*, uma série de três programas sobre A Mostra do Descobrimento. O próximo filme dirigido por Klotzel é *Memórias Póstumas*, 2001. Em 2010, ele filma um novo longa-metragem, *Reflexões de um liquidificador*.

Na entrevista concedida a *Revista Zingu!*, Klotzel relata que a ideia de filmar Machado de Assis surge após ele ter relido o livro *Memórias Póstumas de Brás Cubas* que não lia desde a adolescência. O cineasta procura José Roberto Torero que se entusiasma com a ideia e juntos eles escrevem o filme, Klotzel faz o roteiro e Torero os diálogos.

No texto “Uma questão de fidelidade”<sup>16</sup> Klotzel afirma:

O que mais me fascinou na leitura de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* foi o ceticismo com tudo e com a própria história. O defunto/autor narra conversando com o leitor, pula trechos, mantém imperfeições, faz devaneios e depois critica os próprios devaneios. As constantes rupturas, repletas de dualismos e ambiguidades, a utilização de um português extremamente clássico, combinado com uma composição pouco ortodoxa, isso tudo são fragmentos que formam um todo surpreendentemente linear.

O filme é gravado no período dos anos 1998/1999, nas cidades de Salvador, Rio de Janeiro, Paraty, São Paulo e Coimbra – Portugal -, com orçamento de 4,5 milhões de reais. No elenco, traz o ator Reginaldo Farias no papel de Brás Cubas idoso e do defunto-autor que narra a história e Petrônio

<sup>14</sup> Dados disponíveis no site <http://www.memoriaspostumas.com.br/diretor.htm>. Acesso em: 14 nov. 2012.

<sup>15</sup> Dados disponíveis no site [www.revistazingu.net](http://www.revistazingu.net). 2010/05. Acesso em 13 nov. 2012.

<sup>16</sup> Disponível no site [www.brasfilmes.com.br/memoriaspostumas](http://www.brasfilmes.com.br/memoriaspostumas). Acesso em 14 nov. 2012.

Gontijo, representando Brás jovem. O filme é composto também pela atriz Sônia Braga, no papel da cortesã Marcela, Marcos Caruso como Quincas Borba e Virgília é representada por Viétia Rocha. As demais informações sobre o elenco e a equipe de produção encontram-se na ficha técnica do filme (Anexo A).

*Memórias Póstumas* estreia na Alemanha dia 14 de fevereiro de 2001, no Festival de Berlim, como participante da Mostra não-competitiva Panorama e no dia 17 de abril do mesmo ano ocorre seu lançamento no Brasil, sendo exibido inicialmente em 40 cidades. Como já relatamos anteriormente (p.61), *Memórias Póstumas* recebe cinco kikitos de ouro no 29º Festival de Gramado e também três indicações para o prêmio BR de cinema. A recepção do filme junto à crítica é divergente; há aqueles que opinam que Klotzel não é criativo e fica amarrado demasiadamente à obra machadiana, outros que se ressentem da ausência do espírito irônico machadiano na obra fílmica; e ainda aqueles que dizem que o cineasta fez uma obra para um público escolar. No entanto, também há comentários afirmando que a adaptação de Klotzel consegue retratar o humor, a ironia e a leveza do texto machadiano, outros destacam as especificidades do filme que possui um papel diferente do livro; e, ainda, enfatiza-se como ponto relevante a capacidade que a obra possui de se comunicar com o público por meio da presença do narrador.

Gardnier<sup>17</sup>, em crítica feita ao filme, destaca que Klotzel é feliz na tentativa didática que faz de transpor a obra machadiana para o cinema e criar o interesse do público pela obra do escritor, com qualidade e firmeza impressionantes. No entanto, critica o cineasta por se submeter de maneira quase servil ao livro e reduzir suas possibilidades como obra. Ao deixar as comparações de lado, Gardnier afirma que a obra fílmica funciona, tanto para quem tem interesse e também para quem não quer ler o livro, pois tem personalidade e é um veículo interessante e lúdico pela interface que abre com o público colegial.

Já para Vilaça<sup>18</sup>, o filme:

---

<sup>17</sup> Disponível no site <http://www.contracampo.com.br/criticas/memoriaspostumas.htm>. Acesso em 07 de nov. 2012.

<sup>18</sup> Disponível no site <http://www.cinemaemcena.com.br>. Acesso em 07 nov. 2012.

é sábio ao apostar na elegância do humor de Machado, evitando a isca fácil de tentar modernizar (ou popularizar demais o texto do escritor) (...). ao reconhecer a atualidade do cinismo de Brás Cubas, Klotzel eleva a dimensão do próprio filme [...]

O sociólogo Câmara afirma que Klotzel: “conseguiu com sucesso adaptar o romance homônimo para o cinema, normalmente este tipo de conversão da literatura para o cinema é uma tarefa de difícil consecução por tratar-se de duas linguagens distintas”. As opiniões acima ilustram alguns posicionamentos sobre a obra de Klotzel.<sup>19</sup>

Quanto ao enredo, a obra é apresentada no *site* oficial do filme com a seguinte sinopse<sup>20</sup>:

Após sua morte, em 1969, Brás Cubas (Reginaldo Faria/ Petrônio Gontijo) disposto a se distrair um pouco na eternidade, decide narrar suas memórias e revisitar os fatos mais marcantes de sua vida. E adverte: “A franqueza é a primeira virtude de um defunto. É com desconcertante sinceridade que ele relembra sua infância, juventude, incidentes familiares e personagens marcantes, como o amigo milionário Quincas Borba (Marcos Caruso), que passa de mendigo a milionário. Fala ainda sobre a formação acadêmica em Portugal e o discutível privilégio de nunca ter precisado trabalhar. Com a mesma franqueza, Brás Cubas convida o espectador a testemunhar sua tumultuada vida amorosa. Lembra o primeiro amor, a cortesã espanhola Marcela (Sônia Braga) que o amou por 15 meses e 11 contos de réis. O segundo, a jovem Eugênia (Milena Toscano), que “apesar de ser bonita, mancava. E a sua grande paixão, Virgília (Viétia Rocha), que acaba trocando-o pelo político Lobo Neves (Otávio Müller). Abordando o cotidiano ou acontecimentos nacionais, na vida ou na morte, Brás Cubas alterna ironia e amargura, melancolia e bom humor, sem perder a leveza. Em qualquer estado de espírito, ele nos surpreende pela irreverência e devastadora lucidez.

A obra audiovisual declara-se como obra adaptada do romance machadiano nos créditos iniciais, anunciando a sua relação com a obra literária da qual deriva. Na sinopse também encontramos as semelhanças entre as duas histórias: um defunto que na outra vida começa a contar suas memórias a partir da morte, fatos da infância e juventude, o relato dos amores, a paixão por Virgília que o abandona para casar-se com Lobo Neves, a amizade com o mendigo que se torna rico e filósofo. No entanto, a transposição de um romance para um filme envolve uma tradução que abarca procedimentos

<sup>19</sup> Disponível no site <http://www.kinodigital.ufba.br>. Acesso em 16 nov. 2012.

<sup>20</sup> Disponível no site <http://www.filmesdecinema.com.br/filme-memorias-postumas-3217/>. Acesso em 16 nov. 2012.

resultantes das supressões, dos deslocamentos, dos acréscimos que mostram a leitura da obra de partida feita pelo cineasta.

### 3.1.1 *Memórias*: a organização das obras

Neste subtítulo, fazemos a análise comparativa das obras estudadas, com base no conceito de hipertextualidade proposto por Genette (2006), que ocorre quando um texto é derivado de outro texto – que lhe é anterior -, por transformação simples, direta, ou de forma indireta, por imitação. Observamos, nesta análise, as operações transformadoras realizadas no texto de partida (hipotexto) para a construção do texto de chegada (hipertexto). Quando o cineasta produz o hipertexto, ele realiza escolhas dentre muitas outras que o hipotexto pode sugerir. Essas escolhas ocorrem devido a diversas razões, dentre as quais podemos destacar: 1) a intencionalidade do autor, 2) a extensão diferenciada das duas obras, 3) as especificidades do meio audiovisual, 4) o contexto histórico e 5) as questões mercadológicas.

A transposição do livro para o audiovisual implica, via de regra, em recortes, supressões, acréscimos, condensações, atualizações, entre outras escolhas que são inerentes ao processo tradutório. No intuito de traçar um panorama do enredo que compõe as duas produções - livro e filme - passamos a expor as divergências e convergências das obras e analisar o que as escolhas operadas pelo cineasta representam no processo de tradução.

O enredo do livro *Memórias Póstumas de Brás Cubas* é dividido em 160 capítulos de extensão variável. Alguns são longos, como é o caso do capítulo XII – **Um episódio de 1814** –, outros são muito curtos, formados por duas linhas, como ocorre no capítulo CXXXVI – **Inutilidade** – e há também capítulos que não possuem palavras (ou apenas algumas) e são narrados somente por outros sinais tipográficos (ponto de interrogação, de exclamação, reticências e travessão), caso que pode ser exemplificado com o capítulo LX – **O velho diálogo de Adão**.

A história narrada se concentra na vida de Brás Cubas, que após a morte, relata suas memórias, destacando os principais fatos que, na sua visão, foram importantes em sua vida. A narração da história é permeada por

digressões feitas pelo narrador, comentários irônicos do defunto-autor sobre as atitudes dele quando vivo e também das atitudes das outras personagens, interferências do narrador no desenrolar da narrativa, antecipando alguns fatos, retardando outros e omitindo alguns. Podemos destacar também o diálogo feito com o leitor e a autoconsciência do narrador como fatores que interferem no desenrolar do enredo.

Quando um romance é adaptado para o cinema, um aspecto que se torna relevante na elaboração do hipertexto é a extensão da obra literária, no caso do livro que estudamos temos algo em torno de 200 páginas, que são traduzidas para um filme de aproximadamente 101 minutos. Esse fato leva o cineasta a condensar o livro, o que resulta na diminuição de personagens e de tramas no filme.

O próprio Klotzel reconhece que muitas partes da história literária são eliminadas do filme por questão de economia e objetividade. Ao ser questionado pela *Revista Época*<sup>21</sup> sobre as maiores dificuldades de adaptar o livro machadiano para o cinema, ele afirma:

[...] a grande dificuldade é a verbosidade de Brás Cubas. Há pedaços maravilhosos que não podiam entrar no filme. Eu tinha de perseguir a economia e a objetividade narrativa para não ficar prolixo. Tinha de perseguir a economia. Tinha de contar a história enquanto o livro evita de contá-la.

Quando nos remetemos aos principais fatos que compõem a narrativa das duas obras, os quais Mcfarlane (2004) denomina de funções distribucionais ou próprias, observamos que tanto o livro quanto o filme possuem como pontos principais do enredo a mesma história: a apresentação do narrador ao leitor, o enterro e morte de Brás, o nascimento e infância de Brás, o romance com a cortesã Marcela, a ida forçada para Europa, a doença da mãe e o retorno para o Brasil; a morte da mãe e a reclusão na chácara da Tijuca, o interesse por Eugênia e o abandono da moça porque não atendia às conveniências da sociedade para ser esposa do narrador; o encontro com Virgília e o interesse pela política, o aparecimento de Lobo Neves que lhe toma a noiva e o cargo político, a morte do pai de Brás, o início do romance adúltero com Virgília; o encontro com Quincas Borba, mendigo, o reencontro com Quincas, já rico e

---

<sup>21</sup> Disponível no site: <http://www.youtube.com/watch>. Acesso em: 24 nov. 2012.

filósofo, a desconfiança da infidelidade conjugal por parte de Lobo Neves; a viagem de Virgília com o marido para uma Província e o fim do romance com Brás; a apresentação do sistema filosófico do Humanitismo, a conquista e perda do cargo de deputado, a volta de Virgília à corte e morte de Lobo Neves, a loucura de Quincas, a ideia fixa do emplasto e o retorno à morte de Brás.

Embora mantendo enredo similar ao do livro, Klotzel faz um recorte na obra, dando maior destaque à vida amorosa de Brás e Virgília. O próprio narrador fílmico avisa ao espectador que “logo, logo, vai começar o romance.” A presença de Virgília nas primeiras sequências, no enterro e no leito de morte, repete-se na sequência final num movimento circular que abre e fecha a história de amor (Apêndice A).

No livro a presença de Virgília também é constante; no entanto, sua presença se dissolve nas fragmentações da narrativa e nas constantes digressões feitas pelo narrador. O narrador literário possui um interesse mais acentuado nele mesmo, tentando transformar sua vida inócua em memórias que mereçam atenção do leitor; já no filme a história de amor tem mais destaque, embora isso não constitua numa inversão de prioridades que mude o espírito da obra. O narrador fílmico também busca manter o tom digressivo, sarcástico, melancólico e reflexivo presentes na obra de partida, chamando a atenção do espectador para si.

A opção pelo destaque na história de amor de Brás e Virgília pode ser explicada pela questão mercadológica que envolve a produção do filme de Klotzel. A história dos amantes como fio condutor da narrativa pode ser explicada pela necessidade de chamar a atenção dos espectadores para a obra. Assim, Klotzel opta por seguir uma estrutura convencional no filme, aproximando-se das narrativas clássicas do cinema *hollywoodiano*, uma trama que gira em torno de uma história de amor, dentro de determinadas convenções já estabelecidas previamente, conforme afirma Turner (1997, p. 86). Em detrimento dessa escolha observamos que vários aspectos do espírito irônico, digressivo e satírico não aparecem no audiovisual com a mesma intensidade da obra fílmica.

## **Supressões**

Retomando os princípios da economia e da objetividade dos quais fala Klotzel, temos personagens e tramas que são suprimidas na narrativa fílmica. Em *Memórias Póstumas*, algumas personagens, e conseqüentemente algumas tramas da obra literária desaparecem. Sabina, a irmã de Brás, seu marido - Cotrim - e a filha do casal são eliminados da narrativa fílmica, isso implica em adequações de alguns fatos no enredo. Outra supressão diz respeito às duas primeiras sequências do filme, quando ele fala das pessoas que assistiram a sua morte: enquanto que no livro são nove ou dez pessoas, entre elas a irmã e a sobrinha, no audiovisual, são apenas quatro, conforme vemos no quadro comparativo entre as obras (Apêndice A). A diminuição das personagens acontece em um filme não só pela diferença de duração de tempo da narrativa cinematográfica, como também pela importância que a aparição da imagem de qualquer pessoa na tela traz para narrativa, o efeito da encarnação, conforme fala Subouraud (2010, p. 48).

A supressão das personagens Sabina e Cotrim acarreta também as supressões do capítulo XLVI – **A Herança** – quando Brás discute com a irmã e o cunhado a partilha dos bens da família que termina em briga, dissolvendo temporariamente os laços familiares; e dos capítulos CXXIII – **O Verdadeiro Cotrim** – e CXLVIII – **O Problema Insolúvel** no qual Brás fala com o cunhado sobre casamento e política, reflete sobre as atitudes do cunhado que, entre as atividades que desenvolve, inclui-se o comércio de escravo (Apêndice A). Esses capítulos contêm um forte teor irônico, no qual o narrador analisa o comportamento dele e das outras personagens envolvidas nos episódios.

A escolha feita por Klotzel em enfatizar a relação amorosa de Brás e Virgília leva a supressão desses personagens e dessas tramas na narrativa fílmica, pois a focalização nesse fio condutor faz com que se suprima outras discussões que estão numa perspectiva mais periférica do foco de discussão.

A narrativa fílmica necessita de um ritmo próprio inerente ao suporte em que está inserida e à linguagem em que é produzida, diferentemente do livro que possui suas especificidades, podendo ser mais longo, mais digressivo. As supressões garantem ao hipertexto a objetividade e a economia necessárias à obra adaptada e consolidam as escolhas feitas pelo cineasta. Por outro lado, observamos que esses e outros episódios condensados ou suprimidos da obra machadiana fazem com que alguns aspectos importantes do livro não cheguem

ao espectador do cinema, principalmente no que tange a gama de ironia e sagacidade com que Brás discute as relações familiares dentro de uma sociedade preocupada excessivamente com os bens materiais e com a satisfação individual, em detrimento do outro e das relações afetivas.

Ainda discutindo as supressões feitas por Klotzel, numa primeira análise podemos afirmar que há personagens do livro que foram suprimidas na transposição para o cinema, como é o caso do escravo Prudêncio e do filho de Virgília e Lobo Neves, Nhonhô. No entanto, numa observação mais atenta, percebemos que mesmo que elas não sejam identificadas no filmes, são sugeridas pelo mundo imagético. Nas sequências onze e doze (Apêndice A), vemos que enquanto o narrador conta as traquinagens de Brás na infância, o espectador observa um menino branco montado em um menino negro, fazendo-o de cavalo, fustigando-o com um chicote, conforme retratado na figura 5; o que remete o espectador – leitor do livro – à figura de Prudêncio, o escravo que Brás maltratava na infância.



Figura 5: Brás, quando criança, fazendo um menino negro de cavalo.

Na adaptação de Klotzel não se faz menção, também, ao filho de Virgília, Nhonhô, porém em uma cena na casa de Lobo Neves, na qual Brás está presente, ele carrega um menino no colo, que pode ser interpretado como o filho da amante do rapaz (figura 6).



Figura 6: Brás brincando com um menino, durante uma festa na casa de Virgília.

Essa leitura sugerida só é compartilhada com os espectadores que conhecem a narrativa literária e sabem das funções exercidas por essas personagens na obra de partida: o negrinho Prudêncio, que sofria muitas humilhações impostas por Brás, e o filho da amante, com quem o rapaz brincava para obter os favores da amada, apesar de odiar o menino. Porém, o fato de não se perceber essas sugestões no filme, não impede a compreensão da história para os demais espectadores. Mesmo assim, a intenção do cineasta de apenas sugerir personagens e fatos da obra pelo uso da imagem é válida, pois no cinema nem todas as coisas precisam ser ditas, o mundo imagético conta grande parte da história de um filme.

A ideia de apenas sugerir alguns aspectos do hipotexto também aparece relacionada a capítulos que são suprimidos da obra, como ocorre nos capítulos XXI – **O Almocreve** e XXXI – **A Borboleta Preta** (Apêndice A). No primeiro, Brás é salvo por um almocreve quando passeia, ainda na Europa, em um burro que empaca. Inicialmente, muito grato, ele sente vontade de dar uma grande gratificação ao seu salvador, em seguida, já refeito do susto, a gratificação vai diminuindo até chegar a uma moedinha de prata, que o narrador conclui ser muito, pois visto que, o homem agira por instinto, uns poucos cobs bastariam como recompensa. O fato reforça o aspecto mesquinho do caráter do narrador. Esse episódio não aparece no filme, mas ele é sugerido em dois momentos, primeiro na sequência 29, (Apêndice A) quando Brás passeia montado em um burro pela Europa e nas sequências 45 e 46 (Apêndice A), quando um menino

sai da loja de Marcela para levar o relógio de Brás para consertar e um homem puxa um burro na frente da loja. Quando o garoto volta, após realizar o conserto do relógio, o homem continua lá com o burro empacado (figuras 7, 8, 9). Embora as imagens possam remeter ao episódio citado, as sequências não retomam o espírito mesquinho do narrador do romance.



Figuras 7, 8 e 9: sugestões do episódio do almocreve.

No segundo caso, D. Eusébia se assusta com uma borboleta preta e Brás espanta o inseto, enquanto o narrador ironiza a superstição dessa senhora. No capítulo citado, uma borboleta preta entra na casa de Brás e, após algumas tentativas de espantar o bichinho, o rapaz mata-o e conclui que se a borboleta fosse azul não morreria. O episódio relatado é sugerido no filme, pois na sequência 32 (Apêndice A), uma borboleta preta invade a casa de D. Eusébia que leva um grande susto, Brás pega o inseto e o solta pela janela. Na próxima sequência (Apêndice A), durante um passeio, o rapaz mostra uma borboleta azul para a mãe de Eugênia e ela acha que é uma linda borboleta (figuras 10 e 11); dando um tom irônico à narrativa que remete à conclusão feita por Brás no capítulo da obra literária no qual mata a borboleta preta.



Figuras 10,11: o susto de D. Eusébia com a borboleta preta e alegria diante da borboleta azul.

Nessa sugestão do filme, a ironia pode ser reconhecida pelo espectador, mesmo que ele não tenha lido o livro de Machado de Assis e não conheça o episódio citado. Klotzel condensa o episódio adequando-o às características do suporte e da linguagem cinematográfica, mantendo uma ironia sutil na obra fílmica.

Quincas Borbas e D. Plácida são duas personagens que têm os papéis reduzidos na adaptação cinematográfica. No livro, Quincas é mostrado frequentemente e exerce uma grande influência na vida da personagem protagonista, principalmente nos últimos anos da vida de Brás, em que o narrador guia sua vida pelos princípios da filosofia inventada pelo amigo, o Humanitismo. No filme, o filósofo aparece em cinco momentos: o primeiro, quando mendigo e reencontra Brás, se apresenta como amigo de infância do rapaz e rouba-lhe o relógio; o segundo quando já rico por receber uma herança, dá um relógio ao amigo e lhe fala do lema do Humanitismo, a filosofia que havia inventado; no terceiro momento, Quincas expõe os princípios de sua filosofia a Brás; depois aparece em cena conversando com a personagem principal já velha, aos sessenta anos; e por fim, quando louco faz o ritual da parte litúrgica de sua filosofia. Assim a participação do filósofo resume-se a sete sequências (Apêndice A), bem reduzida, se comparada ao espaço ocupado no romance.

A história de vida de D. Plácida é suprimida do filme, seu papel é reduzido a duas cenas: a primeira, quando ela está sentada em frente à casinha dos encontros dos amantes, enquanto o narrador conversa com o espectador; e a segunda, quando Virgília dirige-se a ela pelo nome durante um

dos seus encontros com Brás e a velha senhora ajuda o casal a disfarçar a traição, quando Lobo Neves aparece no local dos encontros clandestinos (Apêndice A). A redução da atuação da ex-agregada de Virgília é condizente com o ritmo imprimido à obra fílmica e ao fio condutor da narrativa, pois embora sua vida possibilite digressões relevantes feitas pelo narrador, ela resulta em vários episódios que não são essenciais para se contar a vida de Brás.

Em depoimento dado por Klotzel ao site oficial do filme<sup>22</sup>, ele afirma que a regra do cinema é tirar palavras de filmes, as palavras devem ser transformadas em imagens, mas que no caso do narrador de *Memórias* ele percebeu que não podia ser muito rígido e eliminar todos os devaneios do defunto autor, para não correr o risco de ter um enredo estéril. Brás morto é falante e na sua fala reside o interesse e a provocação da trama. Esse fato fez com que Klotzel buscasse um ponto de equilíbrio na construção de sua obra, visto que se por um lado, a obra fílmica não abarcava todas as digressões, ironias, divagações do defunto-autor, por outro, a ausência desses elementos a deixaria sem a essência da obra adaptada.

Buscando manter o equilíbrio na narração do defunto autor, se não tão prolixa e erudita, porém sem ser essencialmente simplista, o cineasta opta por manter no filme alguns capítulos digressivos e suprimir outros. Entre os capítulos suprimidos percebemos aqueles ligados a personagens que têm seu papel reduzido na adaptação, como é o caso dos capítulos LXXV – **Comigo** – no qual Brás reflete sobre o papel representado pela vida miserável de D. Plácida no mundo, e LXXVI – **O estrume** – (Apêndice A) em que sua consciência o acusa por pensamentos tão vis e por ter envolvido a velha senhora em seu caso adúltero. Outros capítulos suprimidos são aqueles nos quais Brás faz reflexões sobre os acasos da vida, fala da impiedade do tempo que nunca para, e alguns capítulos reflexivos, nos quais o narrador se dirige ao leitor.

No entanto, o filme não perde totalmente o espírito digressivo, e em muitas cenas o narrador faz divagações e ironiza o comportamento humano. Para manter esse aspecto da obra, sem ser prolixa em demasia, Klotzel traduz alguns capítulos praticamente na íntegra; outros, porém, ele traduz partes,

---

<sup>22</sup> Disponível no site: <http://www.brasfilmes.com.br/memoriaspostumas/diretor>. Acesso em 26 nov. 2012

adequando-os a uma linguagem mais dinâmica e atual. Um dos capítulos digressivos que a adaptação apresenta praticamente na íntegra é capítulo XXXVI – **A propósito das botas** – cujo teor compara o prazer de tirar botas apertadas à sensação de felicidade (Apêndice A).

Quando o pai de Brás morre, o defunto autor toma notas de coisas que usaria para escrever um capítulo triste e que supostamente não escreveu – capítulo XLV – **Notas** – e no capítulo XLIX – **A ponta do nariz** – o narrador medita sobre a importância do nariz na vida das pessoas. Klotzel faz a junção desses dois capítulos durante as cenas do velório do pai de Brás. Primeiramente o narrador diz que poderia falar dos soluços, do veludo preto, das velas, caixões, mas que na verdade ele prefere falar do nariz, e assim ligam-se os dois capítulos e Brás começa a meditar sobre a importância do nariz. (Apêndice A). Como ocorre na obra literária, muitas das digressões do narrador vêm intercaladas durante a narração de fatos ocorridos na obra, como quando Brás pensa nas conveniências da vida, capítulo CXII - **A opinião** – traduzido na sequência 83 do filme (Apêndice A).

Os aspectos digressivos mantidos no filme dão à obra fílmica, embora de forma menos evidente do que no livro, um aspecto irônico, permitem a presença de intertextos e a autoconsciência do narrador e contribuem para que se traduza no hipertexto parte do tom jocoso, melancólico e risível do hipotexto.

### **Autoconsciência**

Remetendo ao conceito de Booth (1974), vimos que há narradores que são conscientes de si mesmo – aqueles que têm consciência que atuam como escritores e refletem sobre o processo da escrita. Para Stam (2008, p. 177), o mérito de Klotzel consiste em captar muitas das insinuações reflexivas da obra literária no filme. O cineasta não escolhe o caminho mais fácil de somente contar a história, descartando os dispositivos reflexivos como sendo “estáticos”. Para o autor:

Klotzel vê o romance por aquilo que ele é – um artefato linguístico /estilístico autoconsciente. Em seus comentários sobre a adaptação do romance, ele chama a atenção para as “rupturas”, “instabilidades” e “ambigüidades” do romance. Ele fala de seu ceticismo subjacente, que faz com que um narrador cético levante dúvidas até mesmo sobre o ceticismo do personagem (ou seja, o seu próprio) (STAM, 2008, p.177).

Podemos perceber a narrativa autoconsciente e o diálogo com o espectador em diversos momentos do filme, tal qual se vê no livro. A dicotomia entre Brás Cubas – defunto narrador – e Brás Cubas – personagem, garante ao filme a reflexividade presente na obra machadiana. O narrador comenta as ações de Brás vivo, ironiza as atitudes das personagens, interfere no percurso da história, cria cenas mentirosas para depois reeditá-las, indica o percurso que a câmera deve fazer, invade o quadro das personagens para congelar as cenas. O narrador *off-screen*<sup>23</sup>, como voz *off*, ou como presença *on-screen*<sup>24</sup>, em cena, dirige-se ao espectador, em alguns casos, de forma direta, como quando diz “Vocês, espectadores, sentados aí em suas poltronas de cinema [...]” (KLOTZEL, 2001).

A tradução feita pelo cineasta da apresentação de Virgília na obra cinematográfica nos mostra um dos momentos da autoconsciência do narrador. Na sequência inicial da cena na qual Virgília é apresentada na obra, o pai de Brás fala sobre a carreira política e sobre a possibilidade do casamento do rapaz com a moça. Enquanto o pai e Brás conversam, o narrador congela a cena e faz um corte para o quadro já visto da morte de Brás. Presente no quadro, ele esclarece que Virgília era aquela velha senhora que o vira morrer. Depois o narrador segue para o quarto de Virgília jovem e a apresenta, avisando ao espectador que o romance logo começará, mas que por ora a narrativa deve continuar no seu curso normal. Assim, retorna ao quadro inicial, no qual deixara o jovem e o pai, descongela a cena e permite que a narrativa prossiga. A unidade entre os quadros é mantida pela presença do narrador. A interferência do narrador autoconsciente comanda a narrativa, desvendando aspectos da escrita do próprio filme. Os congelamentos, as retomadas em *flashback*, as explicações dadas diretamente ao espectador enquanto as cenas permanecem congeladas, demonstram como o Brás fílmico é um narrador que tem consciência que está atuando como alguém que dirige seu próprio do filme.

Noutro momento reflexivo do filme, o narrador interfere no plano do narrado. Isso se dá quando Brás sai de um baile, após o reencontro com Virgília, feliz por ter dançado com a esposa de Lobo Neves, repetindo que ela

---

<sup>23</sup> Aquele que está fora da tela.

<sup>24</sup> Aquele que aparece na tela.

agora é sua. Ele caminha pelas ruas escuras da cidade, enquanto que o narrador, escondido numa fresta, joga uma moeda para o jovem achar, mostrando como ele está no comando da narrativa, podendo sair do plano do narrado para o plano da narrativa (Figura 12: fotogramas 1, 2, 3):



Figura 12 (fotogramas 1, 2,3): o narrador autoconsciente interferindo na narrativa.

## Ironia

A ironia é uma marca da obra *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Como já discutimos nesta pesquisa, Klotzel utiliza-se da figura do narrador para traduzir o viés irônico para obra fílmica, pois é por meio de sua voz *off* ou de sua presença em tela, falando com o espectador, que encontramos esse aspecto no hipertexto. A presença de ironia é notada na tradução dos episódios que envolvem a relação de Eugênia e o jovem Brás, pois com cinismo o narrador tenta explicar ao espectador por que não casou com a filha de D. Eusébia, e conclui: “Ela era bonita, porém coxa” (KLOTZEL, 2001). Também quando decide casar-se com Nhã-lolo, moça que não possuía as mesmas condições sociais de Brás e nem uma família de origem nobre, o narrador admite ironicamente, que por um filho estava disposto “a arrancar esta flor daquele pântano”.

No reencontro de Brás com Marcela, já velha e com o rosto manchado, sem possuir a beleza e o encantamento que o jovem viu nela quando eles se conheceram, temos um exemplo de ironia que é representado pelo uso da voz *off* do narrador, em consonância com a imagem do rosto de Marcela, em plano próximo na tela. Quando Brás sai da loja da cortesã, a câmera se aproxima, enquadrando o rosto da personagem, velho, marcado por olheiras e manchas, enquanto o espectador ouve a voz do narrador dizendo: “Linda Marcela!”. A

imagem desmente a frase do narrador, revelando o tom sarcástico no comentário proferido (Figura 13).



Figura 13: rosto de Marcela envelhecido e cheio de marcas, desmentindo as palavras do narrador.

### Deslocamento

Klotzel faz uso de deslocamento, um recurso usado quando elementos comuns às duas obras são retratados, mas aparecem em ordem diferente no hipertexto. O cineasta desloca palavras, falas, partes de capítulos ou capítulos inteiros do hipotexto, de maneira que muda a ordem dos fatos dentro da obra fílmica. Podemos perceber esse recurso sendo usado quando Brás, na Tijuca, reencontra D. Eusébia e conhece Eugênia. O cineasta antecipa os capítulos XXVIII – **A visita**, XXIX – **A flor da moita** – e XXXII – **Coxa de nascença** –; e retarda os capítulos XXVI – **O autor hesita** – XXVII – **Virgília** – e XXVIII – **Contanto que...** (Apêndice A). Tal procedimento permite uma ordem mais linear e condensada dos fatos, pois enquanto no livro o relato acontece da seguinte forma: Brás chega à Tijuca e revê D. Eusébia, o pai vem oferecer-lhe o casamento e a carreira política. Virgília é apresentada ao leitor, o pai se despede pedindo que o filho não fique apático. Somente após esses fatos Brás visita D. Eusébia e conhece Eugênia; sai para um passeio e descobre que a moça é coxa. No filme, todas as cenas relacionadas à D. Eusébia e Eugênia transcritas acima ocorrem primeiro (Apêndice A), dando uma ideia de casualidade aos fatos e possibilitando maior condensação na narrativa. Em

seguida, vêm os episódios da visita do pai e a apresentação de Virgília ao espectador. Esse deslocamento permite, também, ao espectador inferir que quando Brás decide não voltar para a cidade do Rio de Janeiro com o pai é por causa do interesse que já possui por Eugênia. As narrativas do livro e do filme se encontram novamente na segunda metade do capítulo XXXIII – **Bem aventurados os que não descem** – que é traduzido na sequência 38 do filme, quando Brás beija Eugênia (Apêndice A).

Em outros momentos da obra fílmica, Klotzel também usa o recurso da antecipação e condensação de capítulos do livro, o que lhe permite dar dinamicidade a sua obra; isso ocorre, por exemplo, nas sequências 69, 70 e 71 (Apêndice A), quando Brás aluga uma casinha para os encontros com Virgília. O cineasta estabelece uma ordem linear para os acontecimentos: o aluguel da casinha, as primeiras visitas de Virgília ao local e um encontro de amor, episódios que são retratados no romance respectivamente nos capítulos LXVII – **A casinha** -, LXXXVII – **A entrevista** – e LXV – **O velho diálogo de Adão e Eva** – (Apêndice A). O deslocamento e a condensação desses capítulos alteram, também, o espaço em que ocorrem os fatos narrados no capítulo – **O velho diálogo de Adão e Eva** –, visto que, na obra literária o encontro amoroso relatado acontece na casa de Virgília antes de Brás arranjar a casinha. Tais escolhas do cineasta simplificam a trama, limpando-a de detalhes.

Entre os capítulos **A casinha** e a **A entrevista** são suprimidos nove capítulos do hipotexto que narram fatos referentes ao escravo Prudêncio, que só é sugerido na adaptação sem ser nomeado, sobre a vida de D.Plácida que tem sua participação reduzida no filme e capítulos digressivos e reflexivos, nos quais Brás faz divagações e conversa com o leitor. Os três capítulos traduzidos nessas sequências são condensados, somente parte deles está presente na obra de Klotzel: a casinha, a visita e a relação amorosa, mostrando de forma sequencial três momentos que na obra são intercalados por outras histórias e digressões do narrador.

A opção da linearidade da história simplifica o arco da narrativa, aumenta a inteligibilidade, limpa os detalhes, facilita a compreensão da obra fílmica e a torna acessível às especificidades da narrativa cinematográfica, embora entendamos que passagens importantes do livro são suprimidas no

audiovisual. Se, por um lado, as supressões e as condensações podem ser vistas como perdas, por outro, ratificam a posição daqueles que compreendem a obra adaptada como uma nova obra, fruto de uma tradução individual do cineasta que faz suas opções no momento da concepção da obra fílmica.

O reconhecimento do papel do cineasta no processo de adaptação nos remete à importância da figura do tradutor, pois ele realiza operações para se apropriar do texto de partida de acordo com escolhas que opera. Retomando Amorim (2005), percebemos que não há como o tradutor ser “invisível”, pois ele promove intervenções no texto de partida.

Klotzel também faz deslocamentos de capítulos da obra literária para usá-los em momentos diferentes na história fílmica, como quando ele antecipa o capítulo CXIX – **Parêntesis** –, no qual Brás elabora alguns provérbios. No livro, o narrador diz que deixa meia dúzia de máximas que podem servir de epígrafe a discursos sem assuntos. Esse episódio se dá após a partida de Virgília para Província, quando o defunto autor já tem, aproximadamente, quarenta anos de idade, sentindo-se com poucas perspectivas na vida. Na obra fílmica, Brás cria quatro máximas, que ele denomina de “frases de profunda sabedoria”, logo após a morte do pai, o casamento de Virgília com Lobo Neves e a eleição deste para Câmara de Deputados, em um momento de solidão em que se encontra recluso, escrevendo política e filosofia. Tanto no livro quanto no filme, a invenção das frases tem o mesmo propósito, parar a narrativa a fim de fazer reflexões irônicas sobre os acontecimentos que se sucederam na vida da personagem protagonista. O deslocamento desse capítulo no audiovisual cumpre o propósito de mostrar aspectos da vida de Brás naquele momento de sua vida: uma dose de decepção por perder Virgília e a carreira política, a sensação de estar perdendo tempo, recluso, escrevendo ensaios e jogando fora. Assim como mostra as mesmas sensações em outro momento da vida da personagem literária, a perda da amante, a sensação de não ter feito grandes coisas enquanto o tempo impiedoso não para de passar.

O capítulo deslocado na narrativa fílmica cumpre a função de retratar as digressões da personagem, para não eliminar o que Klotzel chama de “os devaneios de Brás”, necessários para não deixar o enredo estéril<sup>25</sup>. Como a obra fílmica suprime vários episódios da narrativa literária, o cineasta faz as

---

<sup>25</sup> Disponível no site: <http://www.brasfilmes.com.br/memoriaspostumas/diretor>. Acesso em 28 nov. 2012

adequações, encaixando-o em parte diferenciada da história, realizando as traduções necessárias para que a digressão, que na obra ocorre diante de um fato, ajuste-se a um novo no qual o cineasta a insere.

Na tradução do capítulo XIX – **A bordo** - o cineasta modifica o enredo da obra, fazendo supressões de personagens, tempo e episódios do hipotexto. O capítulo narra a viagem de navio do rapaz para Portugal, quando seu pai obriga-o a deixar o Brasil para afastá-lo de Marcela. No romance, a viagem de Brás dura um tempo indeterminado, mas sabemos que são mais de sete dias, pois o narrador nos informa que no fim de uma semana ele pensa em se suicidar, mas seu projeto não é posto em prática, pois encontra o capitão que está sempre atento a seus atos. Após esse fato, o narrador informa que os dias passam e ainda ocorrem outros episódios, como a morte da mulher do capitão. Ficamos sabendo também que onze passageiros faziam essa viagem, além do capitão e de sua mulher doente. O capítulo é um dos mais longos do romance com praticamente quatro páginas.

Klotzel faz uma tradução muito dinâmica da viagem da personagem protagonista, com a duração de vinte segundos, em que somente Brás jovem aparece em um navio cruzando o mar, enquanto o narrador em voz *off* resume o episódio da seguinte forma:

No primeiro dia pensei em me matar. No segundo em virar padre. No terceiro em beber até cair. No quarto pensei em escrever uma carta à Marcela. No quinto comecei a pensar na Europa e no sexto sonhava com as noites em Lisboa. Em seis dias Deus fez o mundo e eu refiz o meu. (KLOTEZ, 2001).

Nessa tradução, Klotzel imprime dinamismo ao filme e realiza aquilo que ele afirma em entrevista a *Revista Época* ser uma simulação do estilo de Machado, “Há trechos em que, em vez de reproduzirmos o texto do livro, simulamos o estilo de Machado”.<sup>26</sup> Nessa sequência, o cineasta faz essa simulação, pois ele mantém o tom irônico do livro usando a intertextualidade com obras do Romantismo, quando fala do desejo de Brás de se matar por amor à Marcela, desejo que a personagem literária também tem; acrescenta a vontade de virar padre, de beber até cair e de escrever uma carta para a cortesã. As atitudes romantizadas ilustram o sofrimento por amor, mas o

<sup>26</sup> Disponível no site [http://epoca.globo.com/especiais\\_online](http://epoca.globo.com/especiais_online). Acesso em: 28 nov. 2012.

narrador ironiza essas atitudes diante da recuperação extremamente rápida do rapaz que no quinto dia já pensava em Lisboa e no sexto sonhava com as noites da cidade portuguesa, em seis dias Marcela já não significava mais nada para Brás.

### **Intertextos**

Outro fator que nos remete ao texto machadiano nessa passagem é a intertextualidade da narração com o texto bíblico. Em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* há a presença constante de intertextos. O narrador machadiano dialoga com vários escritores e também com a Bíblia. Na obra fílmica, os intertextos aparecem, embora em menor quantidade e relacionados com frequência aos textos bíblicos.

A intertextualidade, relação de um texto com outro texto, como um mosaico, conforme propõe Kristeva (1974), acontece no audiovisual por meio dos comentários do narrador. Nos episódios relatados sobre o relacionamento de Brás e Eugênia, o narrador faz alusão a passagens bíblicas com frequência. Em uma delas, citada abaixo, o defunto autor parodia passagens da Bíblia:

Bem aventurado os que não descem, pois deles é o primeiro beijo das moças. Isso não chega ser uma frase bíblica, mas com certeza é de grande sabedoria. E já que estamos falando de Bíblia, também elaborei os três mandamentos para receber o primeiro beijo de uma moça.  
[KLOTZEL, 2001]

Acreditamos que a opção do cineasta pelo maior número de referências aos textos bíblicos se deve ao público almejado, pois o intertexto só se constrói como tal se o receptor tem conhecimento do texto com o qual se está dialogando, e a Bíblia possibilita esse diálogo por ser um livro amplamente conhecido na nossa cultura.

### **Acréscimos**

Outro recurso utilizado por Klotzel, que assegura a individualidade e a independência do hipertexto, são os acréscimos. No caso da obra fílmica,

temos algumas adições de episódios e falas à obra de partida. Um desses episódios ocorre na sequência 29 (Apêndice A) quando o cineasta faz a tradução do início do capítulo XXII – **A volta** – referindo-se ao tempo que Brás passa na Europa. No livro, o narrador inicia o capítulo dizendo que não iria contar o que fez na Europa, - embora conte que participou da alvorada do Romantismo, que fez poesia no regaço da Itália, - porque para isso precisaria de um diário de viagem e não de umas memórias nas quais só entra a substância da vida. No filme, o narrador também diz que não contará tudo que fez, pois não caberia nas memórias, mas que dirá apenas que conheceu os países europeus, sempre acompanhado de mulheres desses lugares: “...a Itália com Isabela, a Espanha com Carmencita, Londres com Jane, Paris com Michele e a Alemanha com Helga” (KLOTZEL, 2001). Enquanto a voz *off* do narrador conta esses fatos, aparecem, no canto do quadro, imagens de mulheres. A adição dessa cena resume de forma rápida e engraçada a vida boêmia que o jovem Brás levou na Europa.

No decorrer do filme, o cineasta faz acréscimo de diálogos e de falas do narrador que pode ter a função de resumir uma ação que no livro é maior; também para ligar de forma sucinta dois acontecimentos que no romance são intermediados por outros episódios, para ironizar uma ação do narrador, entre outras funções. Essas adições garantem a unidade da obra fílmica sem que haja uma quebra da narrativa, evita a tradução de diversos capítulos do livro que não cabem na obra audiovisual tanto pela extensão quanto pela especificidade da linguagem cinematográfica. Podemos perceber um acréscimo na fala do narrador no início da sequência 85 (Apêndice A), quando a voz *off* de Brás morto expõe a dúvida da personagem em prosseguir com seu relacionamento com Virgília ou em buscar uma mulher casta e severa para constituir família, ter filhos e uma vida simples e segura. Essa sequência faz a ligação entre dois momentos da obra, a visita de Lobo Neves à D. Plácida, quase flagrando o amor adúltero de Brás e Virgília e o retorno de Quincas Borba ao filme, além de mostrar o desejo da personagem principal de ser pai. Essas pequenas adições asseguram a ligação entre os acontecimentos da narrativa e são tão sutis que podem passar despercebidas, chegando até a serem confundidas com partes do texto machadiano.

A exposição das operações tradutórias realizadas por Klotzel no texto machadiano nos remete a afirmação de Stam (2008, p. 22), na qual ele observa que as adaptações fílmicas são hipertextos nascidos de hipotextos preexistentes que se transformam por operações de seleção, ampliação concretização e atualização. Na obra de Klotzel, prevalecem as operações de seleção, visto que o cineasta faz um recorte da obra, selecionando os aspectos que ele entende serem apropriados para contar a vida de Brás de Cubas sem, no entanto, perder completamente o espírito digressivo, reflexivo e satírico da obra de partida.

Dentre as operações tradutórias realizadas pelo cineasta, destacamos com maior ênfase as supressões, as condensações e os deslocamentos que são usadas frequentemente, e ainda, as sugestões e os acréscimos que aparecem, porém em menor quantidade. Percebemos que as supressões ocorrem devido às diferenças de extensão das obras, às escolhas operadas pelo tradutor e às especificidades de suporte e de linguagem. A extensão da obra literária requer supressões a fim de atingir a economia e objetividade que o cineasta almeja para a obra fílmica. Diante dessa especificidade do meio audiovisual, o cineasta faz um recorte do hipotexto, dando ênfase à vida amorosa de Brás e Virgília no hipertexto; esse enfoque se dá pela opção por esse fio condutor da narrativa, eliminando as histórias periféricas e também podem ser atribuídas por questões de mercado, como, por exemplo, o público almejado.

Para atingir tais objetivos suprimem-se tantos episódios como personagens do texto de partida. As supressões resultam em uma dinamicidade que é convenção em certo tipo de narrativa audiovisual, dando-lhe uma sequência linear, sem o caráter profundamente digressivo presente no romance machadiano. Se por um lado, a redução das digressões confere a concretização/objetividade buscada pelo autor, por outro, muitas discussões que ironizam e comentam o comportamento de Brás, da sociedade e do ser humano em geral, ficam de fora da narrativa fílmica. Isso faz com que parte do peso irônico e mesquinho da obra se perca.

Considerando que no mundo imagético, muitas coisas não precisam ser transpostas em palavras, Klotzel opta por apenas sugerir algumas personagens e episódios do filme no livro. Esse recurso é válido na obra fílmica, pois dá ao

espectador que conhece o livro machadiano a sensação da presença de fatos conhecidos por ele, mas não interfere na compreensão do espectador que não leu a obra. Tal aspecto nos remete ao conceito de leitor modelo de Eco (2004. p. 36), que afirma que um texto está repleto de espaços em branco, de interstícios a serem preenchidos pelo leitor – no caso do cinema, o espectador. O texto postula, então, o próprio destinatário para que concretize o seu significado, não só prevê como constrói o seu leitor modelo.

Entendemos que Klotzel antecipa dois tipos de leitor empírico, tanto o leitor da obra quanto o não leitor que ele busca habilitar para a compreensão da obra fílmica, pois a concretização do filme como obra pode ser interpretado, tanto por aqueles que leram o livro e estão aptos a relacionar as sugestões imagéticas do filme como partes pertencentes ao hipotexto, como pelo espectador não leitor da obra machadiana, que elabora novos significados permitidos pela obra fílmica, sem relacioná-los ao texto de partida. Desta forma, os dois tipos de espectadores estão aptos para atualizar a obra fílmica.

Ainda referindo-se aos receptores do filme de Klotzel, podemos falar do conceito de leitor pretendido, aquele leitor/espectador que se almeja alcançar ou ao qual o texto se dirige. Esse leitor marca a forma de apresentação do texto por um repertório de sinais, segundo Iser (1987). Podemos perceber a menção ao leitor pretendido, ao discutirmos as referências feitas ao filme como uma obra didática, produzida para atingir ao público estudantil, fato que Klotzel confirma em entrevista à *Revista Época*<sup>27</sup>: “Isso já está sendo tratado explicitamente. Estamos inscritos em projetos de exposições para escolas. Talvez o filme tenha esse sentido utilitário (...)”. Assim, dentro da obra podemos encontrar indícios da pretensão de Klotzel em atingir um público estudantil, a tradução dos principais acontecimentos do arco narratológico da história e da figura do narrador apresentando ao espectador alguns aspectos da ironia, da digressão e do aspecto reflexivo da história; o que a aproxima da obra de partida, fato relevante para o público estudantil que precisa ter uma visão geral da obra para realização de atividades escolares e processos seletivos para acesso à universidade, por exemplo.

## **O espírito da obra**

---

<sup>27</sup> Disponível no site [http://epoca.globo.com/especiais\\_online](http://epoca.globo.com/especiais_online). Acesso em: 29 nov. 2012.

Mesmo realizando supressões e condensações do hipotexto, Klotzel traduz, em parte, o espírito irônico, sarcástico, melancólico e risível da obra machadiana em seu filme, por meio da figura de Brás morto que interfere na narrativa, realizando digressões, conversando com o espectador, desmascarando o processo de produção da obra, revelando a autoconsciência do narrador.

Os deslocamentos feitos pelo cineasta possibilitam uma ordem com maior linearidade e também a condensação de episódios. Klotzel também simula o estilo machadiano em determinados momentos do audiovisual, e adiciona episódios à narrativa com o intuito de fazer ligações na história e também resumi-la. Essas simulações e adições são marcas do estilo individual do tradutor.

Todas as operações realizadas pelo tradutor constituem elementos que formam a nova obra. Também sabemos que as escolhas do cineasta são guiadas por fatores inerentes às especificidades da obra fílmica e ao contexto histórico em que ela se insere. Passamos, então, a discutir a importância do suporte, da linguagem e do contexto histórico na produção do filme *Memórias Póstumas*.

### **3.2 Contexto, suporte e linguagem e o narrador Brás Cubas**

Na análise comparativa realizada no tópico anterior, observamos a tradução feita por Klotzel da obra de Machado de Assis, destacando os pontos convergentes e divergentes entre elas. Ao adaptar a obra, o cineasta opera escolhas e, em decorrência delas, opta por suprimir partes do texto de partida, condensa alguns capítulos do livro, desloca outros, reescreve algumas partes e faz acréscimos ao hipotexto. Neste tópico, abordamos a importância do contexto de produção, do suporte e da linguagem na tradução operada pelo cineasta, visto que cada obra possui suas especificidades.

Quando uma obra literária é adaptada para o cinema, ela necessariamente passa por transformações ligadas à transposição. Geralmente as adaptações não se originam em um mesmo contexto, contam

histórias em suportes diferentes – o livro e o cinema – e usam linguagens diferenciadas: a literária que se utiliza do signo verbal e a cinematográfica de signos não verbais – a imagem - e também dos signos verbais escritos ou falados.

Retomando um posicionamento de Xavier (2003, p. 62) que afirma que livro e filme se distanciam no tempo, por isso escritor e cineasta não têm a mesma sensibilidade e perspectiva, entendemos que a adaptação dialoga não só com o texto de partida, mas também com seu próprio contexto. Considerando que as obras que analisamos são separadas no tempo por mais de um século, avaliamos as diferenças do contexto de produção e de recepção das obras, e quais implicações essas diferenças trouxeram para a obra derivada, o hipertexto.

Outro aspecto focado é a mudança de suporte, portanto a mudança de modo de engajamento, pois na literatura utilizamos o modo contar e no cinema o modo mostrar, conforme afirma Hutcheon (2011).<sup>28</sup>

A mudança de suporte influencia na tradução feita pelo cineasta, pois ele parte de uma história contada em livro, que as pessoas leem e imaginam os lugares, as personagens, as ações, para um suporte como o filme, no qual a imagem substitui as descrições, em que as personagens sofrem o efeito de encarnação, e utiliza-se, também, de outros recursos para mostrar as emoções e contar as histórias, como os gestos, as expressões faciais e a música.

No que concerne à linguagem, destacamos que a tradução feita pelo cineasta do livro se insere no campo da tradução intersemiótica, a qual consiste na interpretação dos signos verbais por intermédio de signos não verbais (Jakobson, 1991). Numa adaptação de obra literária para um meio audiovisual, os signos verbais são traduzidos em outros signos - o imagético, o sonoro – que, segundo Plaza (2003, p. 30), tende a formar novos objetos, novos sentidos e novas estruturas, desvinculando assim da obra de partida.

A tradução já traz em seu bojo a diferença de olhares, conforme discutimos no primeiro capítulo deste trabalho, no caso específico da tradução intersemiótica essa diferença é enfatizada por estarmos tratando de linguagens compostas de signos diferenciados que demandam ajustes entre elas. Algumas

---

<sup>28</sup> Cf. p. 50-51 cap. 1.

dessas diferenças são salientadas no primeiro tópico deste capítulo, pois em determinados momentos o tradutor se aproxima do hipotexto, em outros opta por se afastar, utilizando signos inerentes da linguagem cinematográfica para reduzir, ampliar, condensar e sugerir as ideias da obra literária.

Diante do exposto, analisamos, a seguir, como a diferença do contexto de produção e de recepção, a mudança de suporte e de linguagem é influenciada a tradução feita por Klotzel da obra de Machado de Assis.

### **3.2.1 Um narrador conhecido que aporta em um novo tempo**

Segundo Hutcheon (2011, p. 192), a adaptação, assim como a obra adaptada por ela, sempre está inserida num contexto, está situada em um tempo, um espaço, uma sociedade e uma cultura de modo que, a obra não existe no vazio. Assim ao adaptar uma obra literária para o meio audiovisual, o cineasta é influenciado pelo contexto de criação e também de recepção no qual a nova obra é produzida.

Exatamente após 120 anos da publicação do romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881), de Machado de Assis, chega ao cinema o filme *Memórias Póstumas* (2001), de André Klotzel e, mesmo que a produção do cineasta seja de época, ela pertence a momento histórico diferente, fator que reflete na nova obra.

Machado de Assis viveu no século XIX e sua obra é influenciada por aspectos da sociedade na qual ele estava inserido e apesar de alguns estudiosos de literatura o criticarem por “falta de cor local” em sua produção, percebemos que a obra machadiana dialoga com o seu tempo. Assim, em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* nos deparamos com temas como a escravidão - discutido “nas entrelinhas” como afirma Stam (2008, p.171) - visto que a obra se situa num Brasil escravocrata.

A obra machadiana ambienta-se no Rio de Janeiro do início do século XIX, Brás nasce no ano de 1805, período em que o Brasil ainda era colônia de Portugal, e a história do defunto autor acontece durante os regimes políticos designados de Primeiro e Segundo Reinados, do Brasil monárquico e escravocrata. Na época retratada por Machado em *Memórias*, as decisões

políticas favoreciam a alguns em detrimento de muitos, gerando um panorama de profundas desigualdades sociais. Assim, aqueles que possuíam os bens também detinham o poder, enquanto os demais, homens livres ou escravos eram destinados a servi-los. No romance machadiano, há um episódio no qual se aborda a questão da propriedade, quando Brás, a irmã Sabina e o cunhado discutem a partilha da herança deixada pelo Senhor Cubas, a divisão da prataria e dos escravos é tratada num mesmo patamar, afinal tanto os talheres como os homens negros eram bens a serem divididos entre os irmãos.

Nessa época, os ricos mantinham seus olhos voltados para a Europa, de onde importavam seus bens simbólicos - cultura, teoria, moda -, enquanto que os pobres viviam próximo à mendicância, como vimos no exemplo de Eugênia que vira pedinte no desfecho da história.

Brás Cubas, por sua vez, pertence à classe social abastada, supostamente detentor de conhecimento, visto que estudou na Europa - fato habitual para os filhos dos ricos da época -, dono de escravo e que nunca trabalhou, pois vive à custa da fortuna do pai. Como representante dos proprietários, Brás se beneficia de ser servido pelos escravos, inclusive fazendo o menino Prudêncio de cavalo nas suas brincadeiras de criança; e, ainda explora as pessoas com condições de vida precárias para satisfazer suas necessidades, percebemos que na visão da personagem protagonista, D. Plácida, por exemplo, viera ao mundo para servi-lo.

Na perspectiva machadiana, de forma sutil e irônica, delinea-se diante do olhar do leitor um setor social que busca afirmar-se pelo poder econômico e político, afeita a títulos e posições sociais. Brás Cubas é um representante legítimo desse setor social: com o dinheiro compra o amor de Marcela, um título de doutor, um amigo para discursar em seu enterro. Por outro lado, ele não consegue obter alguns privilégios, não é ministro, nem se casa com Virgília, que o troca por Lobo Neves em busca de um título de marquesa.

Machado também discute ironicamente os fatos históricos, o regime de governo, as relações de poder em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, como ocorre no episódio no qual o narrador fala da independência do país, fazendo uma comparação entre a nação que se tornava independente e sua prisão simbólica representada pelo amor de Marcela: “Vamos de um salto a 1822,

data de nossa independência política, e do meu primeiro cativo pessoal.” (MACHADO DE ASSIS, 1977, p.30).

No capítulo XXVI – **O autor Hesita** – o narrador relata o episódio da carta que seu pai recebera de um dos regentes dando-lhe os pêsames pela morte da mãe, referindo-se ao período em que se instalou no Brasil um governo regencial. Outro fator relevante das relações de poder da época é retratado nas articulações políticas que o pai de Brás faz para torná-lo deputado, embora não se concretizem, pois o pai de Virgília, homem influente à época, opta por apoiar a carreira de Lobo Neves, talvez por perceber que o futuro deste era mais promissor do que o da personagem protagonista.

A trajetória de Lobo Neves como deputado, presidente de Província e “quase” ministro - visto que morreu quando todos diziam que finalmente seria nomeado para esse cargo - também mostra ao leitor um panorama de como eram as relações de poder da época, baseada na troca de favores e relações de amizade.

Para Facioli (2002, p.24), o positivismo, o darwinismo (a luta pela vida e o triunfo dos mais aptos), um socialismo cruamente distributivo – que supunha a igualdade natural, mas não de direitos sociais das pessoas – eram teorias que apregoavam a desigualdade das raças e a superioridade da “raça branca” vigentes na época. Também podemos falar, nesse contexto, do combate à estética do Romantismo e ao sentimentalismo exacerbado, da aceitação das doutrinas realistas e materialistas como as ideias modernas e progressistas professadas pela pequena camada letrada do séc. XIX.

Esses valores são difundidos no contexto do romance machadiano, sempre entremeado pelo olhar irônico do narrador. As teorias científicas são representadas de forma metaforizada na figura do filósofo Quincas Borba e da filosofia criada por ele, o Humanitismo. Quincas é um amigo esperto de Brás na infância que, adulto, se torna mendigo devidos aos “desfavores da vida”. Quando reencontra o amigo Brás, rouba-lhe o relógio. Tempo depois reaparece rico, por ter recebido uma herança, e anuncia a filosofia que havia criado. A importância da filosofia é reforçada pela atitude de Brás que após conhecer o Humanitismo passa a pedir a opinião do filósofo para conduzir sua vida. Vale ressaltar que, no final do romance, Quincas enlouquece, queima os seus manuscritos e passa a dedicar-se à parte litúrgica do Humanitismo. Em

seguida, a personagem morre, levando o leitor a concluir que suas ideias não possuem grande êxito.

A crítica à estética literária romântica é constante. Machado se afasta do ufanismo nacionalista e do sentimentalismo exacerbado dos escritores do Romantismo. Essa crítica é retratada em várias partes da obra. Um episódio que dialoga de forma crítica com a estética citada é o desfecho do amor de Marcela e Brás. No final do capítulo XVIII – **Visão de corredor** – Brás é obrigado pelo pai a embarcar para Lisboa, deixando seu grande amor no Brasil; ele pensa, então, em “dar um mergulho no oceano, repetindo o nome de Marcela” (MACHADO DE ASSIS, 1977, p. 40), fazendo referência às heroínas românticas que morriam de amor, como acontece com a personagem Mariana, em *Amor de Perdição*, do escritor português Camilo Castelo Branco, que se atira ao mar após a morte de Simão, rapaz por quem nutria um amor profundo. O tom sarcástico e a crítica a essa postura romântica se configura no capítulo XX – **Bacharelo-me** –, quando Brás pensa em um futuro brilhante e sua grande paixão pela cortesã já não representa mais nada, conforme nos mostra o fragmento a seguir: “Adeus, amores! adeus, Marcela! dias de delírio, jóias sem preço, vida sem regime, adeus! Cá me vou às fadigas e à glória, deixo - vos as calcinhas da primeira idade” (MACHADO DE ASSIS, 1977, p.44).

No decorrer da história, o defunto autor conta vários episódios que mostram as relações sociais da época, demonstrando os costumes da classe social dominante e, também, o papel dos menos favorecidos economicamente - escravos e pessoas pobres. Vale ressaltar que entre esses dois setores sociais, representa-se também uma parcela da população que ascende a uma classe social superior, pois adquire dinheiro, mas não possui os bens culturais que a nova classe exige.

As personagens pertencentes à classe dos proprietários, aqueles que possuem dinheiro e alguns, também títulos, têm uma vida social movimentada, encontram-se em jantares, realizam saraus, frequentam óperas, teatros, vestem-se com elegância. Homens e mulheres possuem papéis sociais distintos na época do romance machadiano, os filhos homens são mandados para estudar na Europa a fim de terem títulos de doutores, como acontece com Brás; as mulheres, por sua vez, preparam-se para se casar e são “negociadas” nos conchavos políticos, conforme ocorre com Virgília. Já os escravos são

vistos como mercadoria, como objeto, a própria família da Brás é conivente com o tráfico de escravos, visto que o narrador afirma que seu cunhado Cotrim contrabandeou negros por muito tempo.

O narrador possui uma visão egoísta e elitista em relação às personagens sem recursos financeiros, questionando a necessidade da existência dessas pessoas no mundo, conforme já afirmamos em relação à D. Plácida. O setor social daqueles que ascenderam a um patamar mais alto é representada por Damasceno e sua filha Nhã-loló, moça apresentada a Brás para possivelmente ser sua esposa. Os Damascenos frequentam as rodas sociais, mas possuem origem humilde, moram no morro do Cajueiro e o pai da moça é afeito às apostas em rinhas de briga de galos, segundo o narrador essa paixão põe “em relevo antigos costumes e afinidades sociais” (MACHADO DE ASSIS, 1977, p. 173). Brás tem a intenção, ironicamente chamada por ele mesmo de “fina”, de casar-se com a moça a fim de salvá-la de suas origens.

O breve esboço feito da sociedade representada na obra *Memórias Póstumas de Brás Cubas* tem como objetivo apresentar o olhar crítico e irônico que Machado teve sobre seu tempo. Reafirmamos que essa obra mostra o ponto de vista da classe dominante e dos valores dessa parcela da sociedade. O escritor Machado de Assis não pertencia a esse meio social, visto que ao contrário de Brás, era de origem humilde, mulato e trabalhou para sobreviver, o que, possivelmente, dê-lhe o distanciamento necessário para criticar as relações sociais existentes no romance.

Um ponto que consideramos importante retomar é a discussão da universalidade presente na obra do escritor e o suposto afastamento dos aspectos locais em seus romances. Acreditamos que a universalidade está presente de forma acentuada na obra machadiana, tanto que permite que um texto escrito no século XIX derive outro texto um século depois com profundo teor de atualidade. No entanto, entendemos, também, que a obra machadiana é atravessada por elementos de seu contexto de produção e de recepção, o que a diferencia de uma nova obra produzida em outro momento histórico. É sobre essa perspectiva que entendemos ser relevante destacar algumas influências do contexto de produção e de recepção na obra de Klotzel, visto que ela também é influenciada por esses aspectos.

As produções literárias da época de Machado de Assis eram destinadas a um grupo letrado, formado por poucas pessoas que tinham acesso à leitura e à escrita, aqueles que também detinham o poder econômico. A literatura nasce com essa função elitista de ser um bem cultural feito para poucos.

Como vimos no primeiro capítulo deste trabalho (ponto 1.1), as novas mídias de comunicação e produção audiovisual, como o cinema, ampliam a narrativa cultural, atingindo um número maior de pessoas, pertencentes a todas as camadas sociais; isso porque também os meios audiovisuais surgem com a característica de serem destinados às massas, diferentemente da literatura.

Considerando as peculiaridades de cada meio, podemos destacar algumas mudanças ocorridas na obra de Klotzel advindas dos aspectos expostos acima. Inicialmente, percebemos que o tempo da narrativa, momento em que ocorrem os fatos narrados, permanece inalterado, pois a história passa no século XIX nas duas obras. No entanto, no filme acontece uma atualização no tempo da narração, isto é, no momento no qual o narrador conta ao espectador suas memórias, pois o defunto autor é trazido para a contemporaneidade, o que se comprova pela fala de Brás no início do filme: “Morri há mais de cem anos” (KLOTZEL, 2001). Essa modificação permite que o cineasta insira na obra elementos desse novo contexto.

A crítica à sociedade, à exploração da mão de obra escrava, as referências irônicas feitas ao romantismo são pontos que permanecem na obra fílmica, conforme podemos ver no tópico anterior deste trabalho. Acrescentamos à discussão alguns aspectos que nos parecem relevantes na produção de Klotzel advindas do contexto histórico do filme.

A atualização vocabular é um desses aspectos importantes a ser destacada no hipertexto, pois embora a linguagem mantenha uma estreita relação com a obra de partida, notamos uma simplificação de termos e estruturas que facilita ao espectador a compreensão da narrativa. Essa atualização já pode ser notada na tradução do primeiro parágrafo do texto literário, que corresponde à fala inicial do narrador no texto fílmico. A seguir descrevemos as duas passagens, do livro e do filme, para exemplificarmos como se narra o mesmo episódio nas duas obras:

Algum tempo hesitei se devia 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 eu não sou propriamente um autor defunto, mas um defunto autor, para quem a campa foi outro berço; a segunda é que o escrito ficaria assim mais galante e mais novo. Moisés, que também contou a sua morte, não a pôs no intróito, mas no cabo: diferença radical entre este livro e Pentateuco (MACHADO DE ASSIS, 1977, p. 1).

Por algum tempo fiquei em dúvida se deveria começar essas memórias pelo princípio ou pelo fim, isto é, se eu contaria antes o meu nascimento ou a minha morte. Normalmente se começa uma história pelo começo, mas resolvi começar pelo fim por dois motivos. O primeiro é que como ressuscitei para ser o autor destas memórias, eu não sou um autor defunto, mas um defunto autor. A sepultura, para mim, foi outro berço. O segundo é que a história fica renovada e moderna. Moisés, que também contou a sua morte na bíblia, começou pelo nascimento e não pela morte. Aliás, esta é uma diferença radical entre a minha história e a bíblia. (KLOTZEL, 2001)

No diálogo do filme, encontramos algumas adequações da linguagem decorrente do contexto de produção e de recepção da obra de chegada, tais como: a troca do termo “hesitar” pela expressão “fiquei em dúvida”; a substituição da oração “suposto o uso vulgar seja começar pelo nascimento”, por “Normalmente se começa uma história pelo começo”; a troca do vocábulo “Pentateuco” pela palavra “Bíblia”, e também, a alusão a uma “história renovada e moderna”, termos e expressões mais próximos da linguagem coloquial do século XXI. Esses são alguns elementos que podemos citar que contextualizam a obra de Klotzel em seu tempo, pois uma linguagem atualizada permite ao espectador uma compreensão mais rápida da obra fílmica.

Destacando, também, que a atualização da linguagem dá um caráter mais dinâmico ao hipertexto, e atende a outro fator, que devemos considerar na recepção das obras: a diferença de suporte, visto que a relação do receptor é feita de forma diferenciada, pois o leitor sempre pode parar para reler o que não entende; enquanto que o espectador está diante de uma obra que se desenrola de forma contínua, durante um tempo determinado de exibição.

Segundo Nuto (2006, p. 91), com a adaptação do romance machadiano, Klotzel assume a tarefa de levar essa obra às telas do cinema, com uma linguagem convencional. Destinado ao grande público, não especializado, ele consegue atingir seu objetivo, pois surpreende pelo poder de comunicação com o público, com uma linguagem fácil e um espírito humorístico que cativa a

platéia. Essa atualização da linguagem permanece em todo filme, com a troca de expressões e termos mais vernáculos, próprios da época em que foi produzida e dos leitores do texto escrito, que são trocados por outras de uso mais cotidiano inerentes ao linguajar da atualidade e que se aproximam do espectador do audiovisual.

Outro ponto importante a se destacar é a referência diferenciada que Klotzel faz aos regimes políticos vigentes no contexto de produção de sua obra, pois enquanto Machado de Assis (1977, p. 32) descreve as fases do romance que teve com Marcela em consular e imperial, em que na primeira ele divide o governo de Roma com Xavier, depois o moço depõe “as insígnias” e o narrador detém todo o poder em suas mãos - fase cesariana. Klotzel resume as fases do amor da cortesã e Brás no filme da seguinte forma:

Teve duas fases nossa paixão. A primeira foi uma espécie de parlamentarismo, onde Xavier era presidente, e eu o primeiro-ministro. Mas então eu dei o golpe de estado e fiquei com todos os poderes em minhas mãos. Me transformei em um ditador sem nenhuma oposição [...] (KLOTZEL, 2001)

A mudança das fases para o regime parlamentar e ditatorial dialoga com o contexto de produção e de recepção da obra, visto que tais regimes políticos são discutidos na atualidade, o que permite uma interação mais próxima do espectador contemporâneo com essa referência intertextual.

A mudança do tempo da narração do audiovisual para mais de cem anos após o tempo da narrativa permite ao cineasta estabelecer um diálogo com elementos da contemporaneidade. Um dos momentos em que tal diálogo ocorre está retratado no relato, imaginado pelo narrador, do triunfo do emplasto Brás Cubas. Nessas cenas, aparecem os rótulos e quadros de época, inventos como o avião, figuras com trajés de banho modernos e a reprodução de um quadro *Os Operários* (1933), de Tarsila do Amaral, conforme vemos nos exemplos retratados nas figuras 14,15,16,17:



Figura 14: publicidade do emplasto



Figura 15: o uso do avião na publicidade do emplasto.



Figura 16: representação de trajes de banho.



Figura 17: reprodução de um quadro Os Operários (1933)

O uso das imagens, enquanto o narrador imagina como o seu invento se perpetuaria pelo tempo, insere a obra no seu contexto de produção; visto que os elementos representados no mundo imagético possibilitam ao espectador o reconhecimento de elementos da época a que ele pertence e que não estavam presentes na obra de partida.

Outro episódio do filme que também traz elementos da contemporaneidade e estabelece uma leitura intertextual com o próprio cinema, é o delírio pré-morte de Brás. Na representação do delírio, Klotzel assume uma postura surrealista, dialogando com a estética de vanguarda do século XX. As cenas não possuem grandes efeitos especiais, mas sim um espírito circense, que lembra a estética do Méliés, segundo afirma o próprio Klotzel.<sup>29</sup> Em seu delírio, Brás cavalga em um hipopótamo e encontra a Natureza - que aparece em uma tela pintada para o corpo com um buraco para colocar a cabeça. A câmera filma Brás em *plongê* (Figura 3, p .44) o que dá a impressão do crescimento da Natureza e de sua superioridade em relação à personagem

<sup>29</sup> Disponível no site [http://www.igeduca.com.br/salaprof/projetos/Memo\\_Post/entrevista.htm](http://www.igeduca.com.br/salaprof/projetos/Memo_Post/entrevista.htm). Acesso em 14 dez. 2012.

principal. A Natureza suspende Brás apenas com dois dedos, enquanto ele implora por mais algum tempo de vida, ela nega e diz para ele observar o começo dos tempos. O começo dos tempos é representado por filmes do início do cinema, que se mesclam com cenas de filmes mudos, com uma adaptação de *Hamlet*, filmes futuristas e filmes de reconstituição histórica. Esse intertexto com as produções cinematográficas insere elementos contextuais de épocas posteriores ao livro. As figuras 18,19 e 20 retratam imagens das cenas mostradas a Brás pela natureza durante o delírio do narrador:



Figuras 18, 19 20: imagens de filmes que aparecem no delírio de Brás.

A tradução do capítulo XCVIII – **Suprimido** - também mostra formas diferenciadas de como as épocas de cada obra são representadas. O narrador do romance realiza uma reflexão sobre a importância da roupa para conservação da espécie, em seguida sente vontade de suprimir o capítulo, pois considera o tema abordado perigoso, mas depois conclui: “Mas enfim eu escrevo as minhas memórias e não as tuas, leitor pacato” (MACHADO DE ASSIS, 1977, p. 145). No filme, Klotzel faz a tradução desse episódio com a liberdade que a época atual lhe concede, visto que hoje a nudez no cinema é vista de forma natural; no entanto, apesar dessa liberdade, ele opta por misturar a nudez com peças de roupas da época, o que até aumenta o impacto no espectador, dando a entender que o público do audiovisual não é “pacato” como o do livro. A mistura da nudez com roupas da época dão um aspecto risível ao filme, contribuindo para o aspecto satírico do mesmo, conforme observamos nas figuras 21, 22 e 23:



Figuras 21, 22 e 23: representação da nudez parcial durante a reflexão de Brás.

Em entrevista concedida à época do lançamento do filme, Klotzel afirma que a sociedade na qual Machado de Assis viveu guarda algumas semelhanças com a sociedade do início do século XXI:<sup>30</sup>

Em seu tempo, Machado era considerado universalista em excesso e foi muito atacado por sua aparente falta de nacionalismo. À distância percebe-se como ele criticava a elite da sociedade brasileira escravagista e uma das mais atrasadas do mundo. Esses paradoxos me levaram a pensar que Brasil de hoje tem tudo a ver com o país daquela época. Vejo no Rio de Machado um paralelo com o país de hoje. Na sua época, D. Pedro era valorizado como um homem letrado, culto, que falava várias línguas. Acho que vivemos, de alguma forma, uma atmosfera de segundo reinado. A elite do país, europeizada, ou americanizada continua comportando-se como a elite terceiro mundista daqueles tempos. De forma sutil, acho que esta situação está representada no filme.

Partindo da afirmação de Klotzel, notamos que o cineasta percebe que as sociedades representadas nas duas obras mantêm elementos comuns, embora permeada por contextos diferenciados. Desta forma, as posturas sociais presentes na obra machadiana ainda encontram repercussão na sociedade brasileira no início do século XXI.

Embora encontrando eco do tempo machadiano em seu tempo, Klotzel precisa fazer escolhas na tradução feita do hipotexto, a fim de adequá-las ao contexto do hipertexto, conforme relatamos neste tópico. A contextualização realizada por Klotzel permite uma aproximação com o seu tempo e uma maior aproximação com o público ao qual se destina a obra, o espectador do cinema do século XXI.

<sup>30</sup> Disponível no site [http://www.igeduca.com.br/salaprof/projetos/Memo\\_Post/entrevista.htm](http://www.igeduca.com.br/salaprof/projetos/Memo_Post/entrevista.htm). Acesso em 14 dez. 2012.

Dentre os aspectos destacados, vimos que a atualização vocabular aproxima o espectador contemporâneo da obra fílmica, pois o cineasta se preocupa em traduzir a linguagem machadiana para um linguajar mais próximo do receptor contemporâneo da obra audiovisual. A mudança do tempo da narração, por sua vez, permite a inserção de elementos da atualidade, estabelecendo um diálogo com invenções modernas como o avião e, também, com o cinema. As mudanças de visão sobre alguns assuntos como a nudez, também, são representadas de forma natural no hipertexto, sem causar espanto no espectador de Klotzel, como causaria no leitor de Machado.

Dentro da perspectiva que estudamos as obras, entendendo o filme *Memórias Póstumas* como uma obra que deriva do romance machadiano por meio de uma tradução, observamos que o contexto possui um papel relevante na produção do texto adaptado.

### **3.2.2 Do modo contar ao mostrar: um narrador que muda de lugar**

Na discussão proposta neste trabalho de fazermos uma análise comparativa das obras estudadas, já verificamos que diferentes fatores influenciam a tradução do cineasta na criação do texto derivado, o hipertexto. Passamos a analisar agora de que forma a mudança de suporte possui relevância nas adaptações de textos literários para o cinema.

Para iniciarmos essa discussão, retomamos a diferença de dois, dos três modos de engajamento de que nos fala Hutcheon (2001): contar e mostrar. A autora afirma que o receptor estabelece uma relação diferente com cada um desses dois modos. Quando estamos diante do modo contar, o envolvimento se processa na imaginação, na medida em que a narrativa se completa na cabeça do leitor que imagina o ambiente narrado, as personagens, as roupas, a partir das palavras escritas no texto. No modo mostrar, o envolvimento é transferido para o plano da percepção direta, esse modo também denominado performativo, trabalha-se com as potencialidades do visual e do auditivo para construir a narrativa e criar associações emotivas e respostas afetivas do receptor. Assim, a mudança do suporte da história adaptada – do livro para o cinema – implica em adequação da obra adaptada ao novo suporte, requisitada pelo novo modo de engajamento do qual que nos fala Hutcheon.

Conforme afirma Subouraud (2010, p. 3) o cinema é feito de enquadramentos, de montagem, de luz, de corpos, de espaços, objetos, sons, músicas, e, sobretudo, de uma relação estreita com a realidade. Devido às especificidades do cinema, o autor considera que para adaptar:

es preciso tomar una obra escrita y volver a darle vida utilizando no sólo procedimientos de transformación de la escritura propios de cine ( el guión, los diálogos) sino también, y sobre todo, aprovechando todos aquellos que proceden de la puesta en escena cinematográfica (SUBOURAUD, 2010, p. 3).

Podemos observar que o cinema possui modos de expressões próprios de narrar suas história e expressar emoções. Assim a mudança do suporte do romance para o filme pressupõe modificações no modo de engajamento da história, pois a narração contada pela palavra escrita possui regras diferentes daquelas mostradas ao espectador do cinema.

Outro ponto relevante do cinema que podemos ressaltar é o trabalho coletivo na produção de suas obras, que envolve diversos aspectos na elaboração da obra cinematográfica. Assim todas as escolhas feitas para se produzir uma obra cinematográfica são relevantes para o produto final que se quer atingir, e isso não se restringe ao roteiro e aos diálogos; mas envolve a escolha dos atores, os figurinos usados, a composição dos cenários, o uso de timbres de voz, a seleção das músicas e da iluminação.

Diante das diferenças advindas da mudança de suporte, destacamos alguns procedimentos adotados por Klotzel na tradução do texto machadiano para o cinema. O primeiro ponto discutido é a questão das personagens. Na literatura as personagens são apresentadas aos leitores pelo uso da palavra escrita, e se materializam mentalmente na imaginação das pessoas: novas, velhas, feias, bonitas, são conceitos que brotam da leitura individual de cada um, inclusive da leitura do cineasta que se propõe a adaptar um texto literário. No cinema, a personagem se transforma em um corpo que se move na tela, com seus gestos, suas expressões, movimentos, que carregam com elas histórias anteriores já representadas. A personagem sofre, então, o que Subouraud denomina de efeito de encarnação. Para esse autor, o cinema:

Es sobre todo la inscripción de un cuerpo en el espacio que, por sus múltiples modos de expresión, envía a la cámara una multiplicidad de

signos que el tiempo y los movimientos de los cuerpos y de los objetos que se inscriben en ese espacio, los gestos, las expresiones [...] (SOBOURAUD, 2010, p. 5).

A análise comparativa entre as obras de Machado de Assis e Klotzel evidencia a relevância do suporte na criação da obra de chegada, o hipertexto, pois enquanto no livro nos deparamos com personagens que chegam até nós por meio da palavra escrita que as descrevem e relatam suas ações, na tradução para o cinema elas são mostradas pela representação de um ator ou atriz, que as “encarnam” emprestando a elas seus corpos, seus gestos, suas expressões faciais.

Brás Cubas é mostrado ao leitor da obra machadiana como um defunto autor, irônico, sarcástico, que com a liberdade concedida pela morte, conta fatos de sua vida, mantendo um afastamento das ações que realiza quando vivo, permitindo ao leitor inferir que estamos diante de dois Brás: um vivo, preso às convenções sociais, medíocre, incapaz de alcançar qualquer objetivo almejado, como o casamento, a carreira política, a paternidade; o outro morto, que livre das convenções que a vida exige diz ser capaz de contar tudo -embora não conte - que relata os fatos da vida inócua que viveu. Essa repartição da personagem em duas remete à “verossimilhança bifocal” (BOSI, 2006, p. 7), na qual Brás morto e Brás vivo, separados pelo tempo, não compartilham da mesma visão de mundo.

Ao chegar ao cinema, Brás Cubas é literalmente transformado em duas personagens, conforme afirma Stam (2008, p.175):

Em sua adaptação fílmica, Klotzel joga com a distinção entre Brás personagem vivo, atuante, e ao mesmo tempo como autor falecido. Ele provoca uma cisão entre os dois, fazendo com que o Brás Cubas mais velho moribundo, observe o Brás mais jovem da interioridade do quadro. Assim, os dois “personagens” vêm a coexistir lado a lado.

A mudança de suporte permite que aquela sensação existente na literatura, de que estamos diante de dois Brás, um que relata os fatos, e outro que os vive, concretiza-se pela presença de dois atores interpretando o papel da personagem principal: o defunto que narra, representado pelo ator Reginaldo Farias; e o Brás vivo quando jovem, representado por Petronio Gontijo, e Brás vivo na velhice representado outra vez pelo próprio Reginaldo Farias.

Retomando as afirmações de Suboraud, vemos que a personagem cinematográfica é um corpo em cena, o do ator, e que os atores escolhidos para interpretar as personagens trazem com eles outras histórias, outras imagens. Assim quando o cineasta escolhe um determinado ator ou atriz para desempenhar um papel em um filme, possivelmente o faz consciente das marcas já inscritas nesses corpos.

Em entrevista dada quando o filme foi lançado, Klotzel fala da escolha do ator Reginaldo Faria para o papel do defunto autor:

Eu queria alguém que lembrasse um cidadão carioca pragmático, e que não parecesse um intelectual erudito às voltas com questões filosóficas. Achei que ele poderia criar uma dualidade interessante: um sedutor com traquejo social que piscasse o olho para o público buscando a sua cumplicidade. Um *bon-vivant*. Além dessas características, Reginaldo é um ator de cinema, formado pelo cinema, assim como Sônia Braga, o que é uma garantia de que você tem um ator que está exercendo sua ocupação principal. E isso é estimulante.<sup>31</sup>

Nas palavras de Klotzel, podemos individuar como se expressam as marcas que vem junto com cada ator/atriz que “encarnam” um papel no meio audiovisual. A partir de sua leitura individual da obra, o cineasta concebe uma imagem da personagem Brás Cubas e guiado por sua concepção ele busca um ator para representar essa personagem na adaptação; um defunto autor que fosse “um sedutor com traquejo social”, capaz de conseguir “a cumplicidade” do espectador, um corpo que aparece na tela. O espectador que assiste ao filme vai conceber a personagem, pelos seus gestos, pelo tom de voz, pelo olhar ou por uma piscadela, como afirma Klotzel.

Ainda nos remetendo às personagens do filme, podemos destacar duas atrizes que encarnam os papéis femininos do filme. A primeira delas, citada pelo cineasta no fragmento acima, Sônia Braga, representa a cortesã Marcela no audiovisual. Marcela é uma mulher sensual, capaz de aprisionar os homens, de receber presentes caríssimos em troca de seus favores amorosos, como relata Machado no seu romance. Na tradução de Klotzel, a sensualidade da cortesã é encarnada por essa atriz que traz consigo uma história de representações de personagens sensuais das obras de escritores brasileiros

---

<sup>31</sup> Disponível no site [http://www.igeduca.com.br/salaprof/projetos/Memo\\_Post/entrevista.htm](http://www.igeduca.com.br/salaprof/projetos/Memo_Post/entrevista.htm). Acesso em 16 dez. 2012.

adaptadas para o cinema e televisão<sup>32</sup>. Desta forma, todo o histórico de sedução da personagem literária é reforçado na imagem da atriz que a representa no cinema. Por uma razão inversa, ressaltamos a escolha do cineasta para representação da personagem Virgília, Viétia Rocha, atriz de teatro desconhecida do grande público do cinema e da televisão à época do lançamento do filme, e que por isso não traz encarnada as cargas dos dois atores já mencionados.

Outro recurso utilizado no filme que é inerente ao suporte é a maquiagem usada para caracterizar Reginaldo Farias, quando representa Brás morto, o que o diferencia da personagem viva já velha, visto que as duas são representadas pelo mesmo ator. O defunto tem o rosto com uma aparência esbranquiçada, o que lhe dá um aspecto levemente fantasmagórico, enquanto que uma maquiagem mais natural que acena a “a ausência da maquiagem” caracteriza Brás vivo quando velho. O espectador não precisa de explicações para entender essa representação na obra, a imagem na tela passa essas informações.

O ambiente de uma obra fílmica é representado pelo uso de imagens. O espectador vê os espaços materializados diante de si, enquanto que no romance descrevem-se os locais por meio da linguagem verbal e o leitor imagina o ambiente, mais uma vez acentuamos que ver é diferente de ler. Em *Memórias Póstumas*, o cineasta usa de um recurso criativo e econômico na reconstituição do cenário do Rio de Janeiro do século XIX, as pinturas retratando a época que mostram os habitantes, as cenas do cotidiano das ruas, os escravos. As pinturas possuem a função de retratar a época em que vive Brás Cubas, e também servem de imagem de transição para as elipses em vários momentos do filme.

Por outro lado, as imagens dos quadros também ajudam a criar no leitor diversas sensações: às vezes um espírito festivo, como o quadro do escritor Pedro Américo representando a Independência do Brasil; de nostalgia, retratada nas imagens do cotidiano do Rio de Janeiro da época; ou de tristeza, os anjos barrocos e a representação da morte, após o falecimento de Nhã-loló. Outro aspecto importante relaciona-se com a questão econômica da produção

---

<sup>32</sup> Entre essas obras destacamos: *Gabriela Cravo e Canela* (1983), *Dona Flor e seus dois maridos* (1976), *Tieta do Agreste*, (1996), de Jorge Amado e *A Dama de Lotação* (1978) de Néilson Rodrigues.

cinematográfica, visto que reconstituir cenas de época, geralmente, demanda muitos recursos financeiros. Enquanto o Rio de Janeiro de Machado de Assis é apresentado em palavras para seu leitor, o de Klotzel é mostrado pelas imagens com todos os seus pormenores. Assim, o uso dos quadros ajuda a representar o ambiente sem tanto ônus financeiros.

Os sons e a música são aspectos importantes do suporte fílmico que, junto com o espaço, transmitem ao espectador as sensações, as emoções daquilo que o escritor conta. O cinema utiliza-se dos sons intradieгéticos, aqueles postos em cenas, e extradieгéticos, fora de cena; sons que remetem à realidade gravada, outros apenas imaginados para aumentar o efeito dramático da narrativa. Em *Memórias Póstumas*, Klotzel usa a música, normalmente, como pano de fundo, auxiliando a criar o ambiente requintado da sociedade carioca do século XIX, dos salões de bailes, dos teatros, das óperas. A música clássica europeia predomina nas cenas, como ocorre na tradução do capítulo XII - **Um episódio de 1814** – em que um violonista toca, enquanto os convidados apreciam a melodia. A opção do cineasta por sinfonias, óperas, valsas e música instrumental mostra o desejo do diretor de criar ambientes sofisticados e clássicos, como os descritos no texto literário. Entre a composição musical do filme, encontramos *Don Giovanni* (1787), de Mozart, *O Hino da Independência*, composto por D. Pedro I, uma guitarra portuguesa interpretada por Pedro Caldeira de Cabral, em *Canção*.

A música *Quem Sabe?* (1859), composição de Carlos Gomes, é a única exceção à música instrumental, pois assume uma função narrativa e não aparece apenas como fundo musical, visto que ela é tocada no primeiro encontro de Virgília e Brás enquanto esses se aproximam, trocam olhares e um beijo. Durante esse episódio acontece uma elipse temporal, indicada pela troca de vestido de Virgília, o que nos mostra que eles se viram por mais de uma vez e estão se envolvendo num relacionamento amoroso, conforme a letra da música sugere.

A música é um recurso inerente ao suporte das produções audiovisuais e contribuem para o alcance dos significados na história. Para Subouraud (2010, p. 42) “una película puede, mediante la música que acompaña a las imagenes, alcanzar um registro de significado aún más amplio [...]”.

Em relação ao suporte ainda podemos destacar o figurino, o uso das cores, a iluminação que contribui para representação de ambientes alegres, tristes ou amedrontadores, como ocorre nos filmes de terror. Na obra de Klotzel, destacamos, por exemplo, o figurino que ajuda a reconstituir o espírito da época da narrativa, visto que os detalhes das roupas, a sobriedade de uns, representada nos modelos e cores, a ousadia de outros, como as roupas de Marcela, a simplicidade dos vestidos de Eugênia, a mudança das roupas de Quincas Borba após ficar rico, ajudam o cineasta a mostrar ao espectador a história de Brás Cubas no cinema. Vale ressaltar que o filme é composto de um figurino requintado alugado de uma loja em Paris, especializada em roupas de época, conforme afirma Klotzel em entrevista nos extras do DVD.

O uso de um novo suporte traz à adaptação elementos que auxiliam o cineasta a contar a história, como a música que pode narrar, reforçar um sentimento, retratar uma época. Quanto à caracterização do ambiente, Klotzel utiliza-se de gravuras para retratar o Rio de Janeiro da época, economizando recursos na composição do espaço, utilizando-os como elemento de transição e reforçando os sentimentos a serem representados. A escolha de um ator pode trazer inscrita em si toda uma história, visto que personagens no cinema são encarnações, são corpos e aparecem de forma diferenciada da literatura, que as faz por intermédio de descrições feitas pela palavra escrita. Assim, quando falamos em adaptação de um livro para um filme, temos o suporte como um importante elemento a ser considerado na tradução feita pelo adaptador na produção da nova obra.

### **3.2.3 Da palavra à imagem: um narrador irreverente**

A linguagem constitui-se no terceiro fator que destacamos como ponto relevante na tradução da obra derivada. Quando estamos diante de um filme adaptado de um texto literário tal qual acontece com nosso objeto de estudo, deparamo-nos com uma obra produzida em uma nova linguagem, a cinematográfica, o que a configura como uma tradução intersemiótica.

A linguagem cinematográfica é constituída pela imagem em movimento, que visa materializar a construção do universo narrativo. Para Turner (1997, p. 57):

[...] o conjunto de práticas mais complexo na produção cinematográfica envolve o manejo da própria câmera. O tipo de película usada, o ângulo da câmera, a profundidade de seu campo focal, o formato da tela (...), o movimento e o enquadramento, cada um tem sua função específica em determinados filmes e requer alguma explicação e atenção.

Assim, analisamos, neste tópico, quais recursos da linguagem cinematográfica Klotzel utiliza para fazer a tradução da obra machadiana para o meio audiovisual, buscando um sistema de signos equivalentes para a linguagem literária. Iniciando pela figura do narrador, vemos que na obra literária *Brás Cubas* volta do mundo dos mortos para contar suas memórias de forma irônica, sarcástica e com certa melancolia. O narrador relata sua própria história, portanto um narrador - protagonista, como afirma Friedman (2002). No entanto, o narrador encontra-se atravessado pela condição de defunto, por isso Brás se declara livre das condições impostas pelo mundo dos vivos, fato que o provê de uma suposta objetividade e imparcialidade que a morte lhe confere. Supostamente, livre das vaidades terrenas, o narrador age de acordo com suas próprias escolhas; assim, omite alguns fatos, salta outros, promove idas e vindas na narrativa, conversa com o leitor - ora chamando-o de “fino leitor”, ora de “obtusos” - interrompe a história para fazer digressões, ironiza o comportamento de Brás quando vivo. Para Facioli (2002, p. 93), *Brás Cubas* “é um *Eu* que narra, mas acrescido de um ‘desvio’, que opera um estranhamento em relação ao mundo dos vivos e permite a Brás Cubas propor-se como um ‘desmascarador’”.

Essa característica de desmascarador do narrador nos remete à sensação de estarmos diante de duas personagens na obra machadiana, uma que conta as memórias e outra que vive os fatos. Brás vivo passa pela vida sem realizar nada de importante, Brás morto narra sua história “com a pena da galhofa e a tinta da melancolia,” tentando transformar em narrativa as memórias inócuas de alguém que não possui muito para contar.

Para traduzir a dualidade da personagem machadiana, Klotzel faz a cisão da personagem em dois atores, como já vimos no item anterior deste

estudo (ponto 3.2.2), e concede voz ao narrador de duas formas que se intercalam – a voz *off* e a presença física do narrador na cena. Quando o narrador aparece no quadro, o cineasta divide o filme em dois planos: o plano da narração – pertencente ao narrador – e o plano do narrado, no qual se desenrola a ação. Via de regra, o narrador está sempre em primeiro plano e a ação se desenrola em segundo plano. Para representar essa dicotomia, a divisão dos planos da história, o cineasta utiliza-se da técnica da profundidade de campo. No cinema, a profundidade de campo consiste em “escalonar as personagens (e os objetos) em vários planos (...) a profundidade de campo é tanto maior quanto o plano de fundo e o primeiro plano estão mais afastados entre si e este está mais próximo da objetiva.” (Martin, 2005, p. 207).

Essa técnica permite que os acontecimentos ocorram de forma simultânea, pois, em primeiro plano temos a presença do narrador que conta os fatos e, no plano geral, temos o desenrolar dessas ações. Assim enquanto que no romance nós podemos inferir estar diante de duas personagens diferentes - o Brás personagem e o Brás narrador - no cinema tal fato se concretiza pela presença da encarnação de dois atores para representar personagem e narrador que dividem a tela entre a narração e o narrado.

Ainda para Martin (2005, p. 216) a profundidade de campo reintroduziu no cinema:

a representação do universo como totalidade: o espaço deixa de estar fragmentado e temporalizado, passando a ser-nos comunicado em blocos maciços e, como perante a realidade exterior, somos obrigados a extrair deles as estruturas relacionais (entre personagens) e as sequências causais (de acontecimentos).

Esse aspecto da linguagem cinematográfica é utilizado praticamente em toda a obra de Klotzel, nos momentos nos quais o narrador aparece em cena para relatar suas memórias. Destacamos um momento no qual a profundidade de campo é de extrema importância para a história, quando o narrador justifica-se diante do espectador de alma sensível que pode condená-lo por ter se aproveitado da inocência de Eugênia para depois abandoná-la, relatando quais são seus motivos para não se casar com a moça. Em primeiro plano aparece o narrador que, de forma irônica, fala diretamente ao espectador, afirmando que Eugênia era bonita, mas coxa; em segundo plano, os dois jovens passeiam um pouco antes da despedida do casal (figuras 24, 25):



Figuras 24, 25: exemplos do uso da profundidade de campo.

O uso do recurso da profundidade de campo, por meio da superposição de planos, permite ao narrador, além de contar sua história, tecer os comentários digressivos, conversar com o espectador, conduzir à narrativa no ritmo que lhe convém: ora suprimindo fatos, ora adiantando ou retardando outros, advertindo o leitor sobre a importância de algo narrado ou até mesmo editando histórias já contadas. Assim, ele impõe cortes às cenas, interrompe sequências, garantindo a presença no filme da ironia, da autoconsciência do narrador, do diálogo com leitor.

Buscando aproximar-se do estilo de Machado de Assis, que o cineasta afirma ser de “uma elegância sóbria”, Klotzel procura eliminar de sua obra tudo o que pudesse parecer supérfluo para imitar a “maneira discreta e elegante do texto de Machado de Assis, que usa as palavras com muita propriedade e exatidão de forma ponderada e finamente irônica”, conforme palavras do próprio Klotzel.<sup>33</sup> Assim, na obra fílmica, segundo afirmação do cineasta retiradas do site oficial do filme,<sup>34</sup> prima-se por evitar enquadramentos descritivos, aqueles que mostram o local da ação somente para descrevê-la. A iluminação não possui a função de dramatizar as cenas, evitando a presença de grandes contrastes, exuberância de iluminação e cores. Os cenários

<sup>33</sup> Disponível no site <http://www.memoriaspostumas.com.br/diretor.htm>. Acesso em: 28 dez. 2012.

<sup>34</sup> Disponível no site <http://www.memoriaspostumas.com.br/diretor.htm>. Acesso em: 28 dez. 2012.

buscam não exagerar na qualificação, e a interpretação dos atores, procura manter um tom de sutileza, com um humor dissimulado.

Diante da busca de Klotzel por essa proximidade com a concepção que ele deseja traduzir da linguagem machadiana, observamos que o filme mantém uma sobriedade durante quase sua totalidade. Com exceção da sequência do delírio, na qual há a presença de enquadramento em *plongê* e *contra-plongê* - que diminui e aumenta a figura das personagens – em que aparece a imagem de Brás viajando em um grande hipopótamo, numa tomada surrealista, as demais cenas do filme perseguem essa sobriedade almejada pelo cineasta.

Os enquadramentos que, segundo Martin (2005, p. 44), constituem no “primeiro aspecto da câmara no registro que faz da realidade exterior para transformá-la em matéria artística”, ocorrem na obra em ângulos fixos, apenas com leves inclinações, normalmente não são muito alto ou muito baixo. Essa opção faz com que as imagens do filme se desenrolem na tela de uma forma natural do ponto de vista do espectador. A figura 26 (fotogramas 4, 5, 6) ilustra a preferência do cineasta pelos enquadramentos normais. Esta cena relata o encontro clandestino do Dr. Vilaça com D. Eusébia durante uma festa na casa de Brás quando criança. Escondido, o garoto observa enquanto o casal conversa e se beija para depois contar o ocorrido a todos os presentes na festa.



Figura 26 (fotogramas 4,5,6): exemplo de enquadramento normal, com leve inclinação, adotado por Klotzel em sua obra.

Segundo Martin (2005, p. 55-56), os movimentos da câmara também possuem diversas funções do ponto de vista da expressão fílmica, podendo acompanhar uma personagem, descrever um espaço, definir relações espaciais entre dois elementos, acentuar dramaticamente uma personagem e um objeto, exprimir o ponto de vista ou a expressão mental de uma

personagem. Os movimentos de câmara classificam-se em *travelling*, panorâmica e trajetória.<sup>35</sup>

Klotzel também opta por não usar movimentos bruscos de câmara entre os planos em sua obra, bem como evita os movimentos descritivos dos espaços, as cenas do filme já se iniciam com a ação, como o próprio cineasta explica acima. Os movimentos de câmara são lentos e possuem a função de acompanhar personagens, e relatar algum fato, como acontece quando o amigo do narrador faz o discurso durante o enterro do defunto-autor, e a câmara, numa panorâmica para baixo, focaliza em plano próximo o caixão de Brás no chão (figura 27: fotogramas 7 e 8):



Figura 27 (fotogramas 7, 8) : panorâmica que relata o momento do enterro de Brás.

Ainda ao que concerne aos movimentos da câmara, Klotzel utiliza o *travelling* para fazer a tradução do capítulo LXVI, **As Pernas**. Esse capítulo de teor digressivo constitui-se de um louvor feito por Brás as próprias pernas por tê-lo guiado em um momento difícil de sua vida. O capítulo é traduzido em uma sequência em que a câmara enquadra em plano de detalhe<sup>36</sup> as pernas de Brás, enquanto que a voz *off* fala sobre os sentimentos do rapaz naquele momento. Enquanto a voz *off* narra, o *travelling* da câmara acompanha os movimentos das pernas e as imagens ilustram o relato do narrador (figuras 28 e 29):

<sup>35</sup> O *travelling* consiste em uma deslocação da câmara durante a qual o ângulo entre o eixo óptico e a trajetória da deslocação permanece constante. A panorâmica consiste numa rotação da câmara em redor de seu eixo vertical ou horizontal, sem deslocamento do aparelho. A trajetória é a combinação indefinida de *travelling* e de panorâmica, efetuada com o auxílio de uma grua.

<sup>36</sup> Plano que enquadra partes do corpo humano.



Figuras 28 e29: *travelling* que acompanha as pernas de Brás.

Nos elementos fílmicos que Martin (2005, p.71) denomina de não específicos - iluminação, figurinos, cenários e a cor - por serem utilizados também por outras artes (pintura, fotografia), Klotzel também se preocupa em manter a sobriedade e a leveza, prevalecendo uma fotografia clara e visível, com exceção daqueles momentos em que a narrativa exige o uso de cores mais sóbrias e escuras, como nos velórios, nos cemitérios e as noites nas quais Brás se encontra de espírito abalado pelos acontecimentos que cercam sua vida.

As cores e a iluminação do filme primam por uma fotografia clara e bem visível ao espectador, em consonância com os ambientes e os figurinos que também possuem as mesmas características, garantem ao filme um aspecto sem rebuscamento, sem excessos de informações. Nos ambientes internos e de cenas noturnas, a iluminação não é carregada, usam-se velas em grandes candelabros como iluminação natural do ambiente, as cortinas geralmente são claras. Os figurinos das personagens são sóbrios, alternando em tons mais escuros e tons claros para as mulheres, os homens usam ternos escuros com camisas claras. O conjunto da fotografia busca traduzir o estilo discreto e elegante que Klotzel almeja. A imagem (figura 30) do baile do reencontro de Brás e Virgília ilustra as características expostas.



Figura 30: representação da iluminação clara, das cores, dos figurinos e do cenário utilizados por Klotzel em um ambiente interno noturno.

As cenas externas diurnas também são compostas de muita luminosidade, paisagens exuberantes, figurinos claros e discretos que não sobrecarregam o espectador de informações, sendo esses aspectos da linguagem cinematográfica usados por Klotzel como equivalentes ao estilo de Machado de Assis (figura 31).



Figura 31: representação de uma cena externa diurna na obra fílmica de Klotzel.

Ainda no intuito de traduzir o espírito da obra machadiana, mantendo a discrição, a sobriedade, um estilo leve e sem exageros, o cineasta diz em

entrevista dada à Revista *Época*<sup>37</sup> sobre a preparação dos atores para reproduzir o modo de se postar do século XIX. Segundo Klotzel o elenco teve uma preparação específica, discutindo o texto para absorver as personagens e as características do período. Também foi feita uma preparação corporal para os atores saberem caminhar e se moverem em ambientes amplos, visto que esses aspectos também contribuem para a significação da obra filmica que se deseja passar para o espectador.

Vale ressaltar, ainda nesse tópico, a forma usada por Klotzel para realizar a tradução do capítulo LV – **O velho diálogo de Adão** – no qual Machado de Assis utiliza-se apenas do nome das personagens e sinais de pontuação para narrar um encontro amoroso dos amantes. Esse momento que o narrador literário não conta é traduzido numa cena na qual o narrador fílmico também não fala, como se aquele encontro o deixasse com falsamente envergonhado, mas que na verdade sua atitude demonstra orgulho pelos artimanhas feitas na juventude. Os trejeitos do defunto autor transformam a cena em um fato cômico. No filme, durante um encontro dos amantes na casinha de Gamboa, as personagens aparecem em segundo plano, nus na cama, fora de foco, trocando carícias; enquanto que, em primeiro plano, o narrador com uma atitude entre admiração por suas peripécias e um falso tom de vergonha, sorri sem jeito, tenta dizer algo, mas depois desiste, mantendo o silêncio análogo do narrador literário (Figura 32: fotogramas 9, 10, 11).



Figura 32 (fotogramas 9,10,11): o narrador diante do encontro amoroso dos amantes.

Vários outros aspectos poderiam ser discutidos para ilustrar a tradução intersemiótica realizada pelo cineasta; atemo-nos a estes por entendermos que

<sup>37</sup> Disponível no site [http://epoca.globo.com/especiais\\_online/2001/08/10\\_machado/index.htm](http://epoca.globo.com/especiais_online/2001/08/10_machado/index.htm). Acesso em: 30 dez. 2012.

eles ilustram o objetivo de nosso trabalho, que visa mostrar como o cineasta utiliza-se de elementos específicos da linguagem cinematográfica para adaptar a obra machadiana para o cinema buscando realizar a tradução dentro de um determinado estilo que denomina de sóbrio e elegante.

Percebemos que todos os elementos de uma obra fílmica devem ser levados em consideração durante a análise da adaptação, pois cada aspecto e o conjunto desses aspectos possuem uma função. Klotzel opta por enquadramentos naturais, sem tomadas excessivamente altas ou baixas, evita movimento brusco da câmera entre os planos. Usa uma iluminação mais próxima da iluminação natural, sem grandes contrastes, também opta por cores claras, ambientes simples que não forneçam informações desnecessárias ao espectador, figurinos elegantes e sóbrios, que em consonância com a música, segue os estilos clássicos do século XIX. Com esses elementos, somados aos diálogos, que embora próximo do linguajar do século XIX, mantém as características de uma forma de falar da época da obra de partida, ele consegue atingir o objetivo a que se propõe: traduzir para uma nova linguagem a leitura que faz do estilo machadiano: destacando a leveza, a simplicidade, a ironia sutil e leve.

### **3.3 O narrador Brás Cubas: focalização e o ponto de vista**

Dentro da análise comparativa de livro e filme passamos a discutir a focalização e o ponto de vista nas obras estudadas. No segundo capítulo desta pesquisa falamos da importância do narrador, tanto para a narrativa literária quanto fílmica, tendo em vista que é por intermédio dele que o leitor/espectador toma conhecimento da história.

Para o embasamento teórico do narrador literário usamos os conceitos elencados por Friedman (2002), que propõe oito categorias para o estudo do ponto de vista, embasadas na diferenciação entre cena e sumário. Das categorias elencadas pelo autor classificamos Brás Cubas, na obra literária, como um narrador-protagonista, em primeira pessoa, que atua como personagem central da ação e possui uma visão parcial dos acontecimentos, pois não tem acesso à percepção das demais personagens. O ponto de vista encontra-se restrito aos seus próprios pensamentos, aos seus sentimentos e

suas percepções, narrando de um centro fixo. Todos os fatos contados são vistos do centro, o leitor tem uma única visão da obra. Vimos, ainda, que o defunto-autor coloca o leitor bem próximo da história, estabelecendo um diálogo constante com o leitor, desde o prólogo do livro até o desenlace.

No entanto salientamos que embora em primeira pessoa, Brás que narra e Brás- personagem não parecem ser um só, conforme nos fala Bosi (2006), percebe-se que há um distanciamento entre o narrador e a personagem no que concerne a visão de mundo, aos horizontes de cada um. O distanciamento da morte, a postura de olhar para trás, dá ao narrador a objetividade necessária para ele analisar as atitudes dele quando vivo de forma irônica, embora percebamos que em alguns momentos ainda deixa sua narrativa reger-se por conceitos humanos e terrenos, como a vaidade. O Brás narrador tem consciência e conhecimento dos fatos do mundo que narra, podendo emitir juízos de valor, desnudando ao leitor o mundo de Brás quando personagem.

No que tange ao narrador cinematográfico, vimos que Metz (1972) afirma que não existe narrativa sem narrador, se alguém fala deve haver quem está falando. Assim todo filme possui uma instância-narradora, segundo Metz, ou meganarrador, segundo terminologia usada por Gaudreault (2009), uma instância narrativa que regula o que se vê e se ouve no filme. Essa instância concede voz para os narradores delegados, como ocorre no filme de Klotzel, no qual temos um narrador personagem que ora aparece com voz *off*, ora dividindo a cena com as personagens.

O ponto de vista no cinema também é apresentado no segundo capítulo, categoria que se relaciona com a posição da câmera: sendo subjetivo quando o filme nos é mostrado pelo olhar de uma personagem, e objetivo, visto pelo olhar do espectador conforme afirma Martin (2005). No entanto, também no cinema a história é contada sobre a perspectiva de alguém, um ponto de vista cognitivo, segundo Jost (2009), que é mostrado pelo narrador, como ocorre na obra de Klotzel.

Quando comparamos o narrador literário com o narrador fílmico, percebemos que muitas das funções do primeiro estão restritas no segundo, visto que a imagem já exerce a função de descrever lugares, características das personagens, e também de narrar os fatos.

Ainda no que concerne ao narrador, discutimos no segundo capítulo, os conceitos de Booth (1974) de autor implícito – imagem articuladora criada pela ficção -, de narrador consciente de si mesmo – aquele que discute o processo da obra que narra -, e de narrador pouco digno de confiança -.o que não segue as regras do autor implícito. Neste tópico, analisamos a focalização e o ponto de vista nos dois suportes, o diálogo com o leitor/espectador, o narrador pouco digno de confiança, as peculiaridades do narrador fílmico, considerando que a presença do narrador pode se tornar redundante ou desnecessária no meio audiovisual. Com o intuito de estabelecer a comparação entre os narradores das duas obras, retomamos a análise do narrador de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, já exposta no segundo capítulo deste trabalho, buscando ampliá-la, para em seguida analisarmos como Klotzel realiza a tradução do narrador literário para o fílmico. Por fim, ressaltamos quais implicações esses aspectos trazem para a constituição da nova obra.

### 3.3.1 O narrador Brás Cubas e o fino leitor

Segundo a terminologia de Friedman, classificamos o narrador Brás em narrador-protagonista, aquele que relata sua própria história em primeira pessoa. Um narrador que é também a personagem principal da história. Toda a narrativa é contada sobre o seu ponto de vista, como o leitor já pode perceber desde o princípio da obra.

A estranheza desse narrador inicia-se já no relato do capítulo I – **Óbito do Autor** – que começa com a seguinte afirmação: “Algum tempo hesitei se devia abrir estas memórias pelo princípio ou pelo fim, isto é se poria em primeiro lugar o meu nascimento ou a minha morte” (MACHADO DE ASSIS, 1977, p. 1). Pelo uso dos verbos e pronomes e da proposta do relato, o leitor não possui dúvida de que está diante de um narrador que narra sua própria história, apesar de inusitadamente estar morto e se nomear um defunto autor.

A narrativa da obra literária acontece do centro fixo, toda história nos é contada por Brás Cubas e firmemente centrada sobre o seu ponto de vista e sobre uma percepção única, como fala Friedman, tanto que ele decide quando e aonde vai nos relatar algo, como vemos no capítulo CII – **De Repouso** –, no

qual Brás se nega a contar um fato naquela página. Assim, todas as ações e as personagens são apresentadas ao leitor por esse narrador-protagonista, isso inclui o próprio Brás quando vivo que vem atravessado pelo olhar do Brás já morto.

O narrador machadiano mantém um constante diálogo com o leitor, a figura do leitor é mencionada constantemente na obra, tal postura exige a presença e a participação do leitor. Em muitos momentos da obra, o narrador interrompe o fluxo da narrativa para fazer comentários, dirigir-se ao leitor, inserir digressões, promover retorno da narrativa ou para antecipá-las. Usando desse recurso, o defunto não deixa a narrativa fluir, e exige do seu leitor paciência e atenção a fim de que ele preencha os vazios deixados pela obra.

No romance, podemos perceber que, por meio do diálogo com o leitor, o narrador faz digressões, usa de ironia, estabelece intertextualidade com outros textos e brinca com o leitor, o que faz dele um narrador pouco digno de confiança, segundo conceito formulado por Booth (1974). Segundo esse autor, é importante sabermos em uma obra se o narrador é digno da confiança do leitor; caso não seja, o efeito que a obra terá sobre quem a lê será outro.

Sobre esse assunto Facioli (2004, p. 94) afirma que:

Brás Cubas enquanto narra dissemina pelo romance um sem número de índices, ou “dicas”, que servem para alertar o leitor sobre se deve ou não confiar no narrador. Isso obriga o leitor a estar permanentemente em guarda e a desconfiar sempre. Sua autoridade é tão escandalosamente autoritária, caprichosa e pretensamente incontrastável (enquanto defunto) que opera um contra-sentido alertando a desconfiança do leitor.

Brás promete ao leitor a franqueza, argumentando que “a franqueza é a primeira virtude de um defunto”; no entanto, sua narração irônica, com muita frequência está permeada de atitudes que desmentem esse fato. Embora se diga livre das fraquezas humanas, na verdade Brás defunto é orgulhoso e cheio de vaidades. O simples fato de tentar transformar sua vida vazia na qual nada de interessante acontece em uma história brilhante, já faz com que o leitor desconfie dele. Brás quase não admite os pontos fracos de sua personalidade, sempre deixando ao leitor essa tarefa, como ocorre no capítulo em que relata a invenção do emplasto, no qual ele delega ao leitor a decisão de escolher se a ideia fixa era por filantropia ou por amor à glória.

O relato do seu delírio também exemplifica a falta de modéstia do narrador, pois ele acredita que a ciência o agradecerá por ser a primeira pessoa a relatar o seu delírio pré-morte. Outro fato que leva o leitor a desconfiar da falta de sinceridade do narrador encontra-se no capítulo CLVII – **Fase Brilhante** –, no qual o narrador diz que não irá contar as obras de caridades que fez, mas faz o seguinte relato:

E vede agora minha modéstia; filiei-me a Ordem terceira de \*\*\*, exerci ali alguns cargos, foi essa a fase mais brilhante da minha vida. Não obstante, calo-me, não digo nada, não conto os meus serviços, o que fiz aos pobres e aos enfermos, nem as recompensas que recebi, nada, não digo absolutamente nada (MACHADO DE ASSIS, 1977, p. 205)

As atitudes irônicas do narrador, diante dos fatos que marcaram sua vida, também ratificam a desconfiança do leitor. Assim, a obra machadiana exige um leitor sempre atento, que seja capaz de desvendar as armadilhas desse narrador fraudulento, fazendo uma leitura que transceda a linearidade e perceba que Brás narrador não é confiável.

### 3.3.2 O narrador Brás Cubas e o caro espectador

Após as reflexões feitas sobre o narrador literário, analisamos como esse narrador chega aos meios audiovisuais, por intermédio da adaptação feita da obra machadiana para o cinema por Klotzel.

Como já falamos, a questão da focalização no texto cinematográfico apresenta dificuldades a qualquer cineasta que faz a opção por um narrador delegado explícito na obra; mesmo assim, muitos filmes possuem esse narrador, comumente proposto com o uso da voz *off*. Podemos destacar como uma das dificuldades da presença do narrador nas obras audiovisuais o fato de que a imagem já expressa muitas coisas que na linguagem escrita fica a cargo da narração – as descrições do ambiente, dos vestuários, das expressões faciais- e também o relato da própria ação. Assim, a função do narrador pode se tornar redundante na obra fílmica e também reduzida, se comparada ao narrador literário. Outro fator relevante é o ritmo do texto fílmico, pois o excesso de narração pode deixar o filme lento, o que leva muitos cineastas a não optarem pela figura de um narrador presente em todo o desenrolar da obra,

geralmente os narradores aparecem inicialmente, relatam alguns fatos e depois a obra é narrada pelas imagens, sem a voz *off*.

Desta forma, percebemos que a opção feita por Klotzel não é comumente usada nos meios audiovisuais; no entanto, como já vimos, é a presença do narrador em cena em *Memórias Póstumas* que garante aspectos da tradução do espírito da obra de Machado de Assis, tais, como: a autoconsciência do narrador, o tom sarcástico e irônico da obra, a presença da intertextualidade e o aspecto digressivo.

Como no livro, o filme também apresenta um narrador em primeira pessoa que chamamos de narrador personagem. O meganarrador, a instância fundamental da narrativa, delega voz a Brás-morto que assume a função de relatar os acontecimentos, explicá-los, comentá-los, decidir a ordem que serão mostrados, enfim, a diegese acontece diante do espectador sobre a perspectiva, ou ponto de vista cognitivo de Brás depois de sua morte.

Na abertura da obra fílmica, o espectador se encontra diante de uma voz *off* em primeira pessoa que anuncia que irá contar suas memórias, confirmando o relato de um narrador delegado de sua própria história, conforme mostra o fragmento a seguir: “Por algum tempo fiquei em dúvida se eu deveria começar estas memórias pelo princípio ou pelo fim, isto é, se eu contaria antes meu nascimento ou minha morte” (KLOTZEL, 2001). Aqui, tal qual ocorre no início do livro, temos as marcas da primeira pessoa que confirmam tratar-se de um narrador personagem.

Logo em seguida, a 1 minuto e 58 segundos de exibição da obra fílmica, esse narrador-personagem se materializa na tela, na figura do ator Reginaldo Faria, o mesmo ator que na cena anterior aparece dentro do caixão. O espectador fica ciente, então, que este narrador defunto, retratado com uma maquiagem esbranquiçada, em primeiro plano na tela, é o defunto que volta do mundo dos mortos para relatar as suas memórias. Fato que o aproxima do narrador machadiano.

O narrador acompanha todos os acontecimentos da obra fílmica, ora como voz *off*, ora em cena, conduzindo a narrativa sob sua perspectiva. Podemos afirmar que Brás Cubas comanda o filme, tudo que o espectador vê e ouve é permeado pelo ponto de vista cognitivo do narrador personagem. Como

vemos ao discutirmos a autoconsciência do narrador, que desvenda os aspectos da produção fílmica ao espectador, o narrador de Klotzel é altamente impositivo; o filme transcorre sobre sua percepção, a sua voz acompanha praticamente todo o filme, ele não aceita passar despercebido, desde a cena inicial faz questão de ser o centro de suas memórias.

Logo no início da obra fílmica, o espectador presencia uma cena na qual percebe que Brás necessita de ser o centro de sua história. Quando Brás se encontra no leito de morte e conversa com Virgília, o narrador congela a narrativa e começa a apresentar seu delírio de morte. No entanto a câmera não fixa a imagem dele e segue apresentando o cenário, como se o meganarrador assumisse a narrativa naquele momento e o narrador delegado fosse excluído do quadro. Brás não aceita essa condição e se apressa a entrar no quadro e continuar seu relato (Figura 33: fotogramas 12, 13 e 14). Noutro momento da história, já relatado no segundo capítulo deste trabalho, nós vemos que a câmera já obedece a Brás e ele comanda as escolhas da cena, portanto até mesmo a instância narrativa está sob o controle do narrador personagem.



Figura 33 (fotogramas 12, 13, 14): Brás procurando manter-se no controle da cena.

A presença marcante do narrador não deixa a narrativa prosseguir sem sua interferência, em alguns momentos ele concede voz às personagens que realizam pequenos diálogos, mas logo depois assume seu posto de mestre da narrativa e se impõe no quadro. Um exemplo de cena que podemos destacar na qual as personagens estabelecem um diálogo um pouco mais prolongado, sem a interferência do narrador, acontece a 1h e 1 minuto de exibição, quando Lobo Neves e Brás são nomeados para presidente e secretário de uma Província. A imagem do decreto, acompanhada pela voz *off* anuncia a nomeação; no próximo quadro Brás aparece com o jornal na mão, na casinha

de Gamboa, Virgília chega, os amantes conversam e ele fica sabendo que os três não irão mais para província. Neste momento, aparece a única cena do filme na qual uma personagem parece falar diretamente à câmera, quando Lobo Neves sentado em uma cadeira, explica ao espectador a razão de sua superstição com o número treze (figura 34). A cena corta para Brás, na casa de Gamboa, rindo do deputado, e o narrador assume novamente o relato dos fatos, abençoando o número treze.



Figura 34: Lobo Neves falando sem a interferência do narrador.

A presença constante do narrador nos mostra que o filme compartilha da focalização do livro, pois possui um narrador em primeira pessoa que não cede seu espaço na narrativa a nenhuma outra personagem; mantendo uma única perspectiva, uma percepção fixa, o que em literatura, Friedman denomina de ponto de vista do centro. Essa escolha feita pelo cineasta em traduzir a figura do narrador impositivo ajuda a estabelecer o espírito da obra de partida, permitindo traduzir os aspectos reflexivos, satíricos e digressivos do livro.

Outro aspecto que aproxima os narradores das duas obras é o diálogo que Brás Cubas fílmico estabelece com o espectador, mantendo a atenção dele nos fatos narrados. Há momentos em que ele pede paciência, pois logo iniciará “o romance”, em outros momentos ele fala diretamente com o público, às vezes até pisca para quem lhe assiste. Essa postura é relevante na composição da obra, pois estabelece uma aproximação entre o narrador e o

espectador e também o conjunto das peripécias do defunto autor impede que o ritmo da narrativa se torne lento e desinteressante para o espectador.

O narrador fílmico também se apresenta como um narrador pouco digno de confiança, pois o espectador nunca tem certeza da veracidade daquilo que diz ou mostra; é necessário manter, durante o filme, postura análoga ao leitor machadiano, desconfiando sempre, porém isto não quer dizer que tudo é mentira, mas sim, que os fatos vêm atravessados pela mediação desse defunto pouco confiável. No filme, há uma cena na qual o narrador faz uma edição falsa de suas ações, para logo depois interferir, avisando ao espectador que o mostrado é mentira, então, ele reedita a ação e vemos a verdadeira cena ocorrida. Este fato ocorre na sequência na qual Brás propõe à amante que fujam, Lobo Neves entra em casa e o jovem lança-se ao seu pescoço, tentando matá-lo. O narrador então interfere, separa os dois homens e, reedita a cena, sem a agressão que de fato não existiu.

Quando nos remetemos aos problemas já citados no que concerne ao narrador fílmico, podemos perceber que em alguns momentos a narração torna-se redundante, principalmente nos momentos descritivos, pois aquilo que o narrador diz está sendo mostrado na tela. Um momento dessa redundância aparece quando Brás descreve Virgília quando ela vai visitá-lo no leito de morte: "...pálida, comovida, vestida de preto, ficou ali parada sem ânimo de aproximar, os olhos inconformados, a boca entreaberta" [KLOTZEL, 2001]. A imagem abaixo (figura 35) mostra que a narração é desnecessária, pois a linguagem visual já transmite todas as informações contadas pela linguagem verbal.



Figura 35: Exemplo de imagem que torna a narração redundante.

Na maior parte do filme, as imagens servem como ilustração das palavras do narrador, visto que enquanto ele conta as cenas transcorrem em segundo plano. Há sequências do filme na qual a narração esclarece os acontecimentos e se torna necessária, pois da forma como foi montada não teria significado se não se articulasse narração e imagem. No relato da ideia fixa temos um exemplo da necessidade da narração, pois a cena aparece em planos nos quais Brás estuda, analisa, como não há diálogo, é a voz do narrador que diz o significado das imagens.

Embora grande parte do filme possa ser compreendido sem a narração, podemos afirmar que a presença do narrador em *Memórias Póstumas* é fundamental. A sua voz e sua presença articulam a narrativa, filtrando os acontecimentos por sua perspectiva, a dicotomia entre o narrador e a personagem Brás dá o afastamento concedido pela morte ao defunto autor, ressaltando que no filme como no livro a objetividade e liberdade do narrador também não é tão grande como se anuncia. Podemos afirmar que é pela presença do narrador que o filme mantém o poder de analisar, avaliar as atitudes das personagens, de modo sutil e permeada pela ironia, o que garante que o espírito do livro seja traduzido para o filme, embora de forma parcial, como já ressaltamos neste trabalho.. A presença física do narrador, seu tom de voz, as expressões faciais, seu comportamento bem humorado, dialogando com o espectador, garantem uma empatia com o público que não deixa a

narração cansativa, apesar de manter um ritmo lento. Outro fator que confirma a importância de Brás narrador, na obra de Klotzel, é a ausência de outros narradores delegados, pois ele não cede a voz para que outro narre suas memórias.

Quanto à discussão do ponto de vista, no sentido ocular, de onde se vê a cena, conforme explica Martin (2005) podemos observar que embora focalizado em primeira pessoa, predomina na narrativa o ponto de vista objetivo, sem as incursões mentais próprias do ponto de vista subjetivo; confirmando que, no cinema, o uso das narrações em primeira pessoa não significa que a obra será vista pelos olhos dessa personagem. A escolha do ponto de vista objetivo também é fruto da decisão feita pelo cineasta em manter um estilo sóbrio, livre de rebuscamento no filme.

Exposta as características do narrador fílmico e já estabelecendo uma comparação entre a focalização e ponto de vista das duas obras, passamos a expor quais as implicações da tradução de Klotzel para o sentido do filme.

### **3.3.3 De narrador a narrador, resta-nos a irreverência**

Após a exposição dos dois narradores estudados e buscando destacar convergências entre eles, podemos afirmar que a tradução de Klotzel leva para o cinema diversos aspectos do narrador machadiano. A opção do cineasta em manter a presença do narrador na totalidade da obra fílmica nos mostra o desejo de fazer presente os aspectos digressivos, irônicos e reflexivos que marcam a obra adaptada. Como nos fala Stam (2008) este foi o mérito de Klotzel, observação com a qual concordamos; pois a presença do narrador, na figura do autor Reginaldo Faria, levando ao espectador uma narração marcada por um tom levemente satírico, sem exageros, comandando a narrativa de forma impositiva, resulta numa empatia com o leitor que permite que a adaptação transcenda a linearidade da fábula, mantendo um universo de significação mais amplo.

Nas convergências entre os narradores, destacamos a narração em primeira pessoa, a perspectiva fixa, que não se altera no decorrer da obra, só a Brás defunto é dado o direito de relatar suas memórias, no livro e no filme. A

tradução dos aspectos reflexivos, a presença da ironia, as digressões também aparecem nas duas obras, no entanto, vale ressaltar que nesse sentido o narrador fílmico sofre perdas, visto que pela especificidade da obra audiovisual, muitos desses aspectos não são traduzidos para o filme.

Também percebemos que o narrador klotzeliano dialoga com o espectador, chamando-o a participar da obra, assim como ocorre na obra literária com o narrador machadiano. *Brás Cubas* chega ao cinema sem perder sua característica de não ser confiável, pois como no livro está sempre pronto a ludibriar o espectador, que precisa estar atento para não cair nas armadilhas que ele faz.

Quando colocamos os narradores lado a lado, poderíamos argumentar que o narrador literário é indispensável e que o fílmico não, pois tudo que ele narra pode ser contado pelas imagens e pelo diálogo entre as personagens; somente com a presença do meganarrador, no entanto, entendemos que a presença do narrador em *Memórias Póstumas* que filtra a ação por sua voz, numa postura analítica, dá ao filme uma perspectiva crítica que talvez não fosse possível sem sua presença.

Assim, podemos afirmar que a focalização das obras se assemelha, Klotzel se mantém próximo da obra adaptada buscando equivalentes na linguagem cinematográfica, no suporte fílmico e em novo contexto para realizar, pelo viés hipertextual, a tradução intersemiótica da obra de partida. Ressaltamos, então, que a obra klotzeliana é uma nova obra que garante sua individualidade exatamente por possuir suas especificidades. *Brás Cubas* na tela mantém, embora parcialmente, muitos aspectos de *Brás Cubas* do livro, a irreverência, o espírito irônico, a pouca confiabilidade, a proximidade com o leitor, mas as diferenças existem, como tentamos mostrar no decorrer desta pesquisa, pois estamos diante de duas obras, em que a segunda não nega sua descendência “palimpsestosa”, construindo-se por meio da hipertextualidade, porém se firma como uma nova obra, que possui sua identidade e sua independência do texto literário.

Resta-nos então, concluir que um defunto autor que decide relatar suas memórias de maneira irreverente, tanto pode fazê-lo em livro, na linguagem verbal escrita, no século XIX, como no cinema, na linguagem cinematográfica, no século XXI, sem necessidade de nos afligirmos com isso.

Ficamos, então, com a irreverência dos nossos narradores, por palavras ou imagem, para nos contar uma história, sem grandes feitos, cheia de negatividades, mas que nos proporciona momentos de riso e às vezes um pouco de melancolia, pois afinal sabemos com que pena ou que câmera essas memórias chegaram até nós, finos leitores ou caros espectadores.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

No decorrer dos três capítulos desta pesquisa, percorremos caminhos em busca de respostas para as nossas inquietações iniciais sobre as relações estabelecidas entre uma obra literária e sua adaptação para os meios audiovisuais. Diferentemente do nosso defunto autor não pretendemos agora falar das “negativas”, mas sim dos “saldos” – pequenos ou não - que conseguimos angariar ao chegarmos do outro “lado do mistério” que também pode ser chamado de considerações finais. A decisão da importância dos saldos fica a critério dos “finos leitores”.

O objetivo principal deste trabalho consiste em levantar a relação estabelecida entre a obra *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881), do escritor Machado de Assis, e o filme *Memórias Póstumas* (2001), do cineasta Klotzel, pelo viés do conceito de hipertextualidade proposta por Genette (2006). A relação de hipertextualidade que consideramos nas obras analisadas se realiza, pois o filme - que denominamos hipertexto - deriva-se do romance – o hipotexto – estabelecendo uma relação de derivação entre eles.

Dentre as práticas hipertextuais estabelecidas por Genette, entendemos que Klotzel realiza uma tradução do livro de Machado de Assis. Nas operações tradutórias realizadas pelo cineasta identificamos, com maior frequência, a seleção, a concretização e atualização, retomando as terminologias de Stam (2008).

Ao tratarmos o processo de adaptação da obra literária para o cinema não consideramos o conceito de fidelidade como balizador de nossa pesquisa, tendo em vista, que concordamos com os teóricos que sustentam o ato tradutório como um processo de recriação. Consideramos a tradução feita por Klotzel como intersemiótica (JAKOBSON, 1991), por ser feita entre duas linguagens distintas – verbal e cinematográfica – que possuem códigos e convenções diferenciados, ou seja, tradução entre sistemas semióticos diferentes.

A abordagem norteadora de nosso estudo é a focalização e o ponto de vista, tanto na literatura quanto no cinema, porque entendemos que a obra machadiana possui o narrador como uma categoria relevante, o que desperta o interesse na tradução cinematográfica feita por Klotzel dessa categoria.

O filme se declara abertamente como obra derivada desde os créditos iniciais. O cineasta mantém uma ligação muito próxima com o texto de partida, isso nos leva a concluir que, tomando como base as categorias de Andrew (2000), citadas no primeiro capítulo deste trabalho, a obra de Klotzel se aproxima daquela que o autor nomeia de fidelidade na transformação (*fidelity of transformation*), que procura repropor o que se considera essencial do texto fonte, tanto na história quanto no espírito do livro. Embora o próprio cineasta afirme que foi fiel a sua leitura da obra, sem se preocupar com a questão tão cobrada e discutida da fidelidade ao texto de partida.

O espectador que conhece a obra machadiana estabelece a relação de derivação a partir do título da adaptação que remete à obra adaptada praticamente na íntegra. Mas esse leitor que não se engane, ele está diante de uma nova obra, produzida em contexto diferente, que pressupõe um espectador de outra época, utilizando-se de suporte e linguagem específicos dos meios audiovisuais. O próprio cineasta fala das escolhas realizadas na tradução, pois o filme possui suas especificidades, tendo como regra a substituição das palavras pelo uso de imagens. Notamos assim, o uso de supressões, de condensações, de deslocamentos, de sugestões e acréscimos na obra de chegada.

O narrador permanece, apesar dessa categoria da narrativa encontrar algumas limitações nos meios audiovisuais, pois muitas vezes o que ela diz já foi dito pela imagem. Mas Brás narrador faz-se necessário para o filme, pois é por intermédio de sua voz *off* ou sua presença em cena que Klotzel consegue traduzir o que denominamos do espírito da obra: o tom digressivo e irônico, às vezes melancólico, a reflexividade e a proximidade com o leitor. Também é por intermédio de seus comentários e divagações que podemos estabelecer diálogos com outros textos, o que concretiza a intertextualidade principalmente com passagens bíblicas.

O tradutor não é invisível na tradução e Klotzel certamente não foi, pois suas escolhas delineiam um fio condutor para a narrativa - o caso amoroso de

Brás e Virgília. Acreditamos que essa opção visa atingir ao público consumidor de cinema, uma história de amor – com final feliz ou não – é um ingrediente que atrai o espectador. O cineasta afirma que suas escolhas buscam manter os episódios essenciais para contar a vida de Brás; por isso, suprime episódios e personagens na narrativa fílmica. O Brás literário não cabe na íntegra no tempo de duração do filme, pois as obras possuem extensões diferentes.

As opções do cineasta em realizar supressões, deslocamentos, condensações de episódios limpam o arco narrativo da obra, dão dinamicidade ao filme, imprimindo um ritmo próprio ao audiovisual, garantem, ainda, maior linearidade à história. Por um lado, a narrativa linear é sempre interrompida pelas frequentes intervenções do narrador autoconsciente que dialoga com o espectador, congela quadros, interfere na sequência dos acontecimentos, promovendo idas e vindas, por outro lado, é a presença do narrador que mantém a unidade entre os quadros do filme.

Klotzel acrescenta poucos episódios à narrativa fílmica, os acréscimos são feitos basicamente para atualizar ou resumir o hipotexto. Quanto à prática de apenas sugerir personagens e episódios do livro no filme, percebemos que somente o espectador que também é leitor da obra de partida pode percebê-los, no entanto, os demais espectadores não têm o entendimento do filme reduzido devido às sugestões, pois dão outro significado às imagens vistas. De tal fato podemos concluir que o cineasta pretende dois tipos de espectadores empíricos – adaptando Eco (2004) a nosso propósito: os leitores da obra traduzida e também os não leitores.

Para alguns as opções do cineasta podem ser tomadas como uma questão de infidelidade, para nós é uma questão de contexto, suporte e linguagem. Aspectos que influenciam a tradução a se constituir em uma nova obra, conforme expusemos no decorrer desta análise.

O contexto de produção e recepção do audiovisual trouxe mudanças e adequações na tradução do livro para o filme. Klotzel produz uma obra de época, no entanto, o faz olhando para trás, desde um novo *lócus* de enunciação e visando um espectador separado da obra de partida por mais de cem anos. Com base nesse pressuposto, identificamos alterações na obra audiovisual que remetem ao contexto. Uma modificação que amplia o patamar da narrativa de Klotzel é o fato dele ter trazido o tempo da narração para cem

anos após a morte do defunto-autor. Isso permite que ele insira, sem causar estranhamento, elementos da modernidade no filme, como imagens de aviões e cenas cinematográficas.

O cineasta também faz uma atualização do linguajar do narrador e das personagens, trocando termos eruditos e pouco usados, por outros de uso mais corrente ao receptor contemporâneo. Isto garante uma maior aproximação do espectador com o filme.

O uso do novo suporte também trouxe modificações na narrativa. Ressaltamos a redução das personagens tendo em vista que no cinema há o efeito de encarnação, a personagem é um corpo que se inscreve na tela e não passa despercebida, enquanto que no livro ela é concebida pelo leitor por intermédio da palavra. A utilização de quadros para representar a época descrita na obra, também nos mostra um recurso próprio do suporte fílmico, visto que enquanto no livro a palavra descreve os ambientes, no cinema a imagem mostra-o, o que implica em reconstituição com seus pormenores, demandando gastos. Os quadros, portanto, resultam em economia para a produção da obra.

Retomando o conceito de tradução intersemiótica, nos remetemos aos recursos usados por Klotzel para traduzir a obra de Machado de Assis. Ressaltamos, a profundidade de campo que divide o filme em dois planos, o primeiro, via de regra, pertencente ao narrador; o segundo, pertencente ao narrado. Essa divisão permite ao cineasta manter no filme os comentários, as ironias, as digressões e os diálogos do narrador com o leitor.

Para Klotzel, o estilo machadiano é marcado pela sobriedade e elegância. Com intuito de traduzir os aspectos estilísticos do escritor no filme, o cineasta busca aspectos na linguagem cinematográfica que se aproximem des e estilo, tais como o tipo de enquadramento, os planos, a iluminação, as cores, os figurinos, os ambientes e também a música. No entanto, contar não é o mesmo que mostrar, ler é diferente de ver, cada linguagem possui suas especificidades fazendo com que as obras se constituam de forma diferenciada na literatura e no cinema.

Quanto à focalização e o ponto de vista, percebemos que o narrador-protagonista da literatura migra para o cinema levando com ele muitas de suas características. Os dois contam suas histórias em primeira pessoa e sobre um

ponto de vista fixo, uma percepção única, tudo que o leitor/espectador fica sabendo da história vem filtrado pela perspectiva do narrador Brás Cubas. Só a eles é dado o direito de contar/mostrar suas memórias. Embora não possamos esquecer que conforme conceito de Martin (2005), na linguagem cinematográfica o ponto de vista está ligado àquilo que vemos na tela, podendo ser subjetivo ou objetivo. Assim, entendemos que a focalização do filme ocorre em primeira pessoa, a narrativa acontece sobre a perspectiva única do narrador, mas o ponto de vista predominante é o objetivo.

Outras características do narrador literário são traduzidas para o cinema. O Brás narrador do cinema também é autoconsciente e demonstra que atua como condutor da narrativa fílmica, da mesma forma que o literário atua como escritor. Assim ele utiliza os recursos dos meios audiovisuais para mostrar ao espectador sua interferência na obra, dialogando com o espectador, congelando cenas, indicando o caminho que a câmera deve fazer. Também não podemos esquecer que o Brás fílmico deriva-se de um narrador pouco digno de confiança, que não hesita em ludibriar o seu leitor; logo, identificamos essa nuance do narrador também no audiovisual, que mostra cenas falsas ao espectador para depois reeditá-las avisando do engodo que cria.

O narrador fílmico tem suas funções reduzidas na obra audiovisual, pois muitas vezes o que ele fala já está ali na imagem para o espectador ver. Mas falando especificamente de Brás Cubas, entendemos que sua presença no filme é relevante na obra fílmica. O próprio Klotzel diz que sem o narrador e suas digressões, suas ironias, seu diálogo com o público, o filme poderia tornar-se estéril, sem a irreverência e o espírito satírico da obra traduzida.

Vale ressaltar, ainda, que na tradução literária para o cinema houve vários aspectos do livro que não foram traduzidos; isso pode suscitar em alguns que o filme é mais pobre que o romance; para nós é uma questão de escolhas realizadas pelo tradutor. Como afirmamos na introdução do nosso trabalho, não pretendemos comparar artisticamente as duas obras, entendemos que aspectos importantes da obra machadiana não chegam ao audiovisual. Reconhecemos que ao adaptar um romance de Machado Assis, especificamente um dos romances mais conhecido do conjunto da obra do autor, certamente traz para a adaptação um reconhecimento prévio, por outro lado a obra fílmica acentua a importância da obra literária e a leva ao

conhecimento de um público maior, visto que o cinema é um meio de comunicação de massa..

No término deste trabalho, podemos afirmar que livro e filme são obras diferentes, ligadas por laços hipertextuais. Assim acreditamos que nesse processo não houve ganhos e nem perdas, parodiando o nosso defunto-autor, diríamos que “não houve mingua nem sobra”, portanto, romance e filme saem quites dessa análise. Talvez não! Talvez haja um pequeno saldo para o leitor – agora também espectador – que pode compartilhar também no cinema da irreverência de um narrador tão inusitado.

## REFERÊNCIAS

AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel. **Teoria da Literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 1976.

AGUIAR, Flávio. Literatura, Cinema e Televisão aproximações. In: PELLEGRINI, Tânia (org.). **Literatura, cinema, televisão**. São Paulo: Senac, Instituto Itaú Cultural, 2003.

ALVAREZ, Roxana Guadalupe Herrera. O autor implícito e a instauração da ironia em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. In: RAMOS, Celeste e MOTTA, Sergio Vicente. **À Roda de Memórias Póstumas de Brás Cubas**. Campinas: Editora Alínea, 2006.

AMORIM, Lauro Maia. **Tradução e adaptação**: encruzilhadas da textualidade em Alice no País das Maravilhas, de Lewis Carroll, e Kim, de Rudyard Kipling. São Paulo: Ed. UNESP, 2005.

ANDRADE, Antônio de; REIMÃO, Sandra (org.) **Fusões: cinema, televisão, livro e jornal**. São Bernardo do Campo: Universidade Metodista de São Paulo, 2007.

ANDREW, Dudley. The sources of films. In: NAREMORE, James (org.). **Film adaptation**. New Brunswick: Rutgers University Press, 2000, p. 29-37.

ARROJO, Rosemary. **Oficina de tradução**: a teoria na prática. 5. ed. São Paulo: Ática, 2002.

AZEVEDO, Sílvia Maria. A educação do leitor em Machado de Assis: da crítica literária às *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. In: RAMOS, Celeste e MOTTA, Sergio Vicente. **À Roda de Memórias Póstumas de Brás Cubas**. Campinas: Editora Alínea, 2006.

BAKHTIN, M. **Problemas da Poética de Dostoiévski**. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981.

BARROS, Antônio C. da Silva. **A literatura na tela grande**: obras de Rubem Fonseca adaptadas para o cinema. Brasília: UNB, 2007.

BENJAMIN, Walter. O Narrador. In *Obras escolhidas vol. In: Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994. p.197-221.

BOOTH, Wayne. *La retórica de la ficción*. Trans. Santiago Gubern. Barcelona: Bosch, 1974.

BOSI, Alfredo. **Brás Cubas em três versões: estudos machadianos.** São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

BOSI, Alfredo. Figuras do narrador machadiano. In: GUIMARÃES, Hélio de Seixas; SACCHETA, Vladimir (orgs). **Cadernos de Literatura Brasileira.** Instituto Moreira Sales, 2008, n. 23 e 24.

BOSI, Alfredo. **História Concisa da Literatura Brasileira.** 3. Ed. São Paulo: Cultrix, 1993.

BENJAMIM, Walter. **A tarefa do tradutor.** Trad Lucia C. Branco. Belo horizonte: Fale/UFMG, 2008.

CAMPOS, Geir. **O que é tradução.** São Paulo: Editora Brasiliense: 1986.

CAMPOS, Haroldo de. Criação e recriação como crítica. In: **Metalinguagem & outras metas.** 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.

COMPARATO, Doc. **Da criação ao roteiro.** Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

COUTINHO, Afrânio. **Machado de Assis na Literatura Brasileira.** Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1990.

DINIZ, Thaís Flores Nogueira Diniz. **Literatura e cinema: tradução, hipertextualidade, reciclagem.** Belo horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2005.

ECO, Humberto. **Quase a mesma coisa: experiências de tradução.** São Paulo: Record, 2007. Trad: Eliana Aguiar.

ECO, Humberto. **Lector in fabula: a cooperação interpretativa nos textos narrativos.** 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

EISENSTEIN, Sergei. **O sentido do filme.** Trad. Teresa Otton. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

FACIOLI, Valentim. **Um Defunto Estrambótico: análise e interpretação das Memórias Póstumas de Brás Cubas.** São Paulo: Nankin Editorial: 2002.

FREITAS, Angélica Catiane da Silva. **Entre o romance *Dom Casmurro* e a minissérie *Capitu*: duas linguagens, dois estilos, uma história.** Campo Grande-MS, UFMS, 2012.

FRIEDMAN, Norman. **O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico.** Trad.Fábio Fonseca de Melo. São Paulo: Revista USP, 2002, p. 166 – 182.

GAUDREAU, André e JOST, François. **A narrativa cinematográfica**. Trad. Adalberto Müller, Ciro Inácio Marcondes, Rita Jover Faleiros. Brasília: Universidade de Brasília, 2009.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestos: a literatura de segunda mão**. Extratos traduzidos do francês por Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. Belo Horizonte, Faculdade de Letras, 2006.

GUIMARÃES, Hélio. O romance do século XIX na televisão; observações sobre a adaptação de Os Maias. In PELLEGRINI, Tânia (org). **Literatura, cinema, televisão**. São Paulo: SENAC – Instituto Itaú cultural, 2003, p. 91 – 113.

GUIMARÃES, Hélio de Seixas. O escritor que nos lê. In: GUIMARÃES, Hélio de Seixas; SACCHETA, Vladimir (orgs). **Cadernos de Literatura Brasileira**. Instituto Morreira Sales, 2008, n. 23 e 24.

GOMES, Márcia. O intertexto midiático: ficção seriada e adaptação de obras literárias: as ideias no fluxo das mídias. In: **Conexão – Comunicação e Cultura**. UCS, Caxias do Sul, v.8, n. 15, jan./jun. 2009.

GOTTARDI, Ana Maria. A linguagem cinematográfica de Machado de Assis. In: FLORY, Suely Fadul Villibor (org.). **Machado, Eça e o cinema**. São Paulo: Editora Arte e Ciência, 2008.

HUTCHEON, Linda. **Uma Teoria da Adaptação**. Santa Catarina: UFSC, 2011.

ISER, Wolfgang. **El acto de leer**. Madrid:Taurus, 1987.

JAKOBSON, Romam. Aspectos Lingüísticos da Tradução. In: **Lingüística e Comunicação**. TraD. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Editora Cultrix, 1991.

JOHNSON, Randal. Literatura e cinema, diálogo e recriação: o caso de Vidas Secas. IN: PELEGRINI, Tânia (org). **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Editora Senac/São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003.

KOCH, Ingedore G. Vilaça;BENTES, Anna Christina; CAVALCANTE, Mônica Magalhães. **Intertextualidade: diálogos possíveis**. 2 ed. São Paulo: Cortez, 2008.

KELNNER, Douglas. **A cultura da mídia: estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno**. Trad. de Ivone Castilho Benedetti. Bauru: EDUSC, 2001.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à semianálise**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

LEITE, Lígia Chiappini M. **O foco Narrativo**. São Paulo: Ática, 2002.

MACHADO DE ASSIS, Joaquim Manuel. **Memórias Póstumas de Brás Cubas**. São Paulo: Globo, 1997. – (Obras completas de Machado de Assis).

MARTIN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. 6. Ed. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2009.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. Lisboa: Ed. Dinalvo, 2005.

MCFARLANE, Brian. **Novel to Film: an introduction to the theory of adaptation**. Oxford: Clarendon Press, 2004.

MCLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensões do homem**. São Paulo: Cultrix, 2002.

METZ, Christian. **A significação no cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1972.

NAGAMINI, Eliana. **Literatura, televisão, escola: estratégias para leitura de adaptações**. São Paulo: Cortez, 2004.

NAREMORE, James. **Film and Adaptation**. Rutgers: University Press, 2000.

PERRONÉ-MOISÉS, Leyla. Literatura Comparada, intertexto e antropofagia. In: **Flores da escrivantina**. São Paulo. Companhia das Letras, 1990.

PLAZA, Julio. **Tradução Intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

REIS, Carlos e LOPES, Ana Cristina. **Dicionário de narrativa**. São Paulo: Ática, 1989.

SAMOYAUULT, Thiphaine. **A Intertextualidade**. Trad. Sandra Nitri. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

SANDERS, Julie. **Adaptation and appropriation**. London: Routledge, 2006.

SANTIAGO, Silvano. Retórica da Verossimilhança. In: **Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural**. São Paulo: Perspectiva, 2000.

SCHAWARZ, Roberto. **Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis**. 4. ed. São Paulo: Duas cidades; Editora 34, 2001.

SENNA, Marta de. **Olhar oblíquo do bruxo: ensaios machadianos**. 2 ed ver. e modificada. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2008.

STAM, Robert. **A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

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

SUBOURAUD, Frédéric. **La adaptación: el cine necesita historias**. Barcelona: Paidós, 2010.

TURNER, Graeme. **Cinema como prática social**. São Paulo: Summus, 1997.

VANOYE, Francis e GOLIOT –LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. 3. ed. Campinas: Papirus, 2002.

VERÍSSIMO, José. **História da Literatura Brasileira: de Bento Teixeira (1601) a Machado de Assis (1908)**. 4 ed. Brasília: Editora UNB – Universidade de Brasília, 1981, p. 304 – 319.

XAVIER, Ismail. *Do texto ao filme: a trama, a cena e construção do olhar no cinema* IN: PELEGRINI, Tânia. **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Editora Senac/São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003.

### ENDEREÇOS ELETRÔNICOS

CUNHA, Maribel Barbosa. **A personagem Miguilin no diálogo entre texto literário e adaptação cinematográfica**. Tubarão- SC: UNISSUL, 2011. Disponível em: [www.sed.sc.gov.br/secretaria/.../doc.../2067-maribel-barbosa-da-cunha](http://www.sed.sc.gov.br/secretaria/.../doc.../2067-maribel-barbosa-da-cunha) .\_Acesso em: 14 mai. 2012.

DINIZ, Thaís Nogueira Diniz. **Tradução Intersemiótica: do texto para a Tela**. Cadernos de Tradução, n.3, Florianópolis, 1998, p. 313-338. Disponível em: [www.periodicos.ufsc.br.php/tradução/article](http://www.periodicos.ufsc.br.php/tradução/article). Acesso em: 24 abr. 2012.

NAGAMINI, Eliana. **Literatura e cinema: a história como elemento de atualização no processo de adaptação co conto *Pai contra mãe*, de Machado de Assis para o cinema**. São Paulo: USP, 2008. Disponível em: [www.abralic.org.br/anais/cong2008](http://www.abralic.org.br/anais/cong2008) . Acesso em: 13 mai. 2012.

NUTO, Rosângela Cavalcanti. **Filmando Literatura Brasileira: adaptações de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* por Júlio Bressane e André Klotzel**. Brasília: Universidade de Brasília, 2006. Disponível em: [www.repositorio.bce.unb.br](http://www.repositorio.bce.unb.br) . Acesso em 03 mai. 2012.

PEREIRA, Mateus da Rosa. **Passado a limpo: a caracterização do protagonista e a representação da história *O sobrado* de Érico Veríssimo e *Netto perde sua alma*, de Tabajara Ruas em suas adaptações cinematográficas**. Porto Alegre-RS, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2011. [www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/pdf](http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/pdf). Acesso em 14 mai. 2012.

PIUCO, Nanceli. **Traduzir MMe de Staël, Difusora de Identidades Literárias da Época Romântica**. Caligrama, v. 15, Belo Horizonte, 2010. Disponível em: [www.periodicos.letras.ufmg.br.php/caligrama/article](http://www.periodicos.letras.ufmg.br.php/caligrama/article). Acesso em 18 mai. 2012.

REZENDE, Valquíria Elias. **Um olhar sobre as relações entre literatura e cinema: a adaptação de Lisbela e o prisioneiro**. Uberlândia – MG, Universidade Federal de Uberlândia, 2010. Disponível em: [www.mackenzie.com.br/fileadmin/Pos\\_Graduacao/...4/005.pdf](http://www.mackenzie.com.br/fileadmin/Pos_Graduacao/...4/005.pdf) . Acesso em 12 mai. 2012.

SANTANA, Maria Aparecida Rocha. **Adaptação fílmica de personagens femininas de Jorge Amado: Gabriela, Dona Flor e Tieta**. Marília- SP: Universidade de Marília, 2009. Disponível em: [www.unimar.br/.../pdf](http://www.unimar.br/.../pdf). Acesso em: 12 mai. 2012.

SILVA, Marcel Vieira Barreto. *Adaptação Literária no Cinema Brasileiro Contemporâneo: um painel analítico*. Disponível em: [www.revistas.univerciencia.org](http://www.revistas.univerciencia.org). Acesso em: 15 mai. 2012.

SILVA, Marcel Vieira Barreto e FREIRE, Rafael de Luna. **Sobre uma Sociologia da Adaptação Fílmica: um ensaio de método**. Revista Crítica Cultural, v. 2, n. 2, jul./dez, 2007. Disponível em: <http://www.unisul.br/paginas/ensino/pos/linguagem/critica/htm>. Acesso em: 08 mai. 2012.

SILVA, Solange Ferreira. **As memórias de Brás Cubas, da Literatura ao Cinema**. Três Corações – MG, UNINCOR, 2006. Disponível em: [www.unincor.br/pos/cursos/.../](http://www.unincor.br/pos/cursos/.../). Acesso em: 05 abr. 2012.

TELES, Maria Lourdes. **Narrador – personagem: instabilidade romanesca e subjetividade fílmica entre O Matador e O Homem do ano**. São Paulo: PUC, 2008. Disponível em: [www.mnemocine.com.br/bancodeteses\\_](http://www.mnemocine.com.br/bancodeteses_) Acesso em: 16 mai. 2012.

## FILMOGRAFIA

KLOTZEL, André. **Memórias Póstumas**. São Paulo: Superfilmes, 2001. DVD (101 min.).

## **ANEXO A**

### **FICHA TÉCNICA DO FILME *MEMÓRIAS PÓSTUMAS* (2001)**

#### **EQUIPE TÉCNICA**

Direção e produção: André Klotzel

Produtora executiva: Mônica Schmiedt

Direção de produção: Tereza Gonzalez

Roteiro: André Klotzel

Diálogos: José Roberto Torero

Direção de Fotografia : Pedro Farkas

Montagem: André Klotzel

Direção de Arte: Adriana Cooper

Cenografia: Roberto Manieri

Continuidade: Maria Elisa Freire

Produção de elenco: Vivian Golomback

Consultoria de Elenco: Aimar Labaki

Câmera: Pedro Ionescu

Produção de Arte: Nena Alvarenga

Produção de cenografia: Hércio Pugliese

Assistente de câmera: Maritza Caneca

Maquiagem: Vavá Torres

Figurinos: Marjorie Gueller

Produção musical: Mario Manga

#### **ELENCO**

Reginaldo Faria: Brás Cubas e o narrador

Petrônio Gontijo: Brás Cubas

Viétia Rocha: Virgília

Atriz convidada: Sônia Braga – Marcela

Otávio Müller: Lobo Neves

Marcos Caruso: Quincas Borba

Stepan Nercessian: Bento Cubas

Débora Duboc: Dona Eusébia

Walmor Chagas: Dr Vilaça

Nilda Spencer: Dona Plácida

### **ELENCO DE APOIO**

Mãe de Brás – Joana Schnitman

Eugênia – Milena Toscano

Damasceno – Tião D'Ávila

Nhã-loló – Ana Abott

Brás criança - Alfredo Silva

Dutra – Clemente Vascaíno

Sr<sup>a</sup> Dutra – Malu Cotrim

Amigo do enterro – Péricles Pereira

Baronesa – Thaís Balloni

Faquir – Manuca Almeida

Cantores da ópera – Eduardo Amir, Leonardo Serrano, Margareth Braga

Escravo – Eliosvaldo Lima

Xavier – Gabriel Junior

Brás nenê- Maurício de Lima

### **TRILHA SONORA**

**Don Giovanni** – W. A. Mozart

**Hino da Independência** – D. Pedro I

**Partita nº 2 em dó menor** – J. S. Bach

**Quem Sabe** – Carlos Gomes - Cantora: Kátia Guedes de Souza

**Canção** – Pedro Caldeira Cabral – Guitarra português: Tuco Marcondes –

Violão: Mario Manga

**A Grande Tarantella:** Gottschalh

**Música de banda:** Fred Dantas

## APÊNDICE A

### QUADRO COMPARATIVO ENTRE A OBRA LITERÁRIA E A OBRA FÍLMICA

<b>Obra Literária</b>	<b>Obra Fílmica</b>
DEDICATÓRIA	DEDICATÓRIA
Ao verme que primeiro roeu as frias carnes do defunto autor.	Ao verme que primeiro roeu as frias carnes do defunto autor.
PRÓLOGO	
Ao leitor	
<b>CAPÍTULO I: ÓBITO DO AUTOR</b>	Sequências 1 e 2
Brás hesita se deve começar sua história pelo nascimento ou pela morte, decide começar pela morte, visto que é não é um autor defunto, mas um defunto autor.	Brás hesita se deve começar sua história pelo nascimento ou pela morte, decide começar pela morte, visto que é não é um autor defunto, mas um defunto autor.
Brás relata sua morte ocorrida aos 64 anos, às duas horas da tarde de uma sexta-feira do mês de agosto de 1869 e que ele era solteiro e rico.	Brás relata sua morte ocorrida aos 64 anos e informa que ele era solteiro e rico
Brás fala dos 11 amigos que lhe acompanham ao cemitério e do amigo que faz o discurso de despedida a quem ele deixou uma apólice e não se arrepende disso. E também que nove ou dez pessoas viram-no morrer, entre ela a irmã Sabina, a filha de Sabina e uma senhora.	Brás é enterrado e ele fala do amigo que faz o discurso de despedida a quem ele deixou uma apólice e não se arrepende disso. E também quatro pessoas assistiram a sua partida: o médico, uma piedosa vizinha e uma senhora.
Uma senhora lamenta a morte de Brás ao lado da cama do defunto e sua imaginação voa para fatos da juventude.	Uma senhora lamenta a morte de Brás ao lado da cama do defunto.
Brás fala da causa de sua morte, menos da pneumonia do que de uma ideia fixa.	Brás relata que morreu há mais de cem anos, numa sexta-feira do mês de agosto de 1869.

CAPÍTULO II: O EMLASTO	SEQUÊNCIA 3
<p>O narrador conta como surgiu a ideia do <i>Emplasto Brás Cubas</i>, remédio que aliviaria a melancólica da humanidade e lhe daria a fama.</p>	<p>Brás conta que a causa de sua morte foi muito mais por uma ideia fixa do que pela pneumonia.</p> <p>Brás trabalha no emplasto Brás Cubas, um remédio que aliviaria a tristeza da humanidade e o deixaria famoso, abre a janela e recebe um vento encanado no rosto e adocece.</p> <p>* Junção do capítulo II – <b>O EMLASTO</b> e a primeira parte do capítulo V – <b>EM QUE APARECE A ORELHA DE UMA SENHORA.</b></p>
CAPÍTULO III: GENEALOGIA	
<p>Brás faz um esboço de sua genealogia.</p>	
CAPÍTULO IV: A IDEIA FIXA	
<p>Brás fala dos perigos que uma ideia fixa traz às e dá exemplos da história de pessoas que foram tomadas por uma delas.</p>	
CAPÍTULO V: EM QUE APARECE A ORELHA DE UMA SENHORA	
<p>Durante a preparação do emplasto, Brás recebe em cheio um golpe de ar, adocece e não se trata adequadamente, pois só pensa no emplasto.</p> <p>Brás fala do amor que o ligou à senhora que lamenta sua morte no primeiro capítulo.</p>	
CAPÍTULO VI: CHIMÈNE, QUI L'ÈÛT DIT? RODRIGUE, QUI L'ÈÛT CRU?	SEQUÊNCIA 4
<p>Brás relata a visita de Virgília, a senhora que presenciou sua morte, revelando ao leitor que eles se amaram na juventude e que vinte anos depois nada mais havia entre</p>	<p>Brás relata a visita de Virgília, a senhora que presenciou sua morte, revelando ao leitor que eles se amaram na juventude e que vinte anos depois nada mais havia entre</p>

<p>eles.</p> <p>Virgília volta outro dia acompanhada do filho Nhonhô para visitar Brás.</p> <p>Inicia o delírio de morte Brás.</p>	<p>eles. O narrador promete contar a história de Virgília mais tarde.</p> <p>O Brás defunto se gaba de ser a primeira pessoa a relatar o seu próprio delírio de morte.</p>
<b>CAPÍTULO VII – O DELÍRIO</b>	<b>SEQUÊNCIA 5, 6, 7 ,</b>
<p>O autor-defunto se gaba de ser a primeira pessoa a relatar o seu próprio delírio de morte.</p> <p>Brás toma forma de um chinês, depois da suma Teológica de São Tomás. Sua mão funciona como o fecho do livro, isso incomoda à Virgília que muda a posição da mão de Brás.</p> <p>Brás conta como ocorre seu delírio de morte.</p>	<p>Brás toma forma da suma Teológica de São Tomás. Sua mão funciona como o fecho do livro, isso incomoda à Virgília que muda a posição da mão de Brás.</p> <p>Brás conta como ocorre seu delírio de morte.</p>
<b>CAPÍTULO VIII- RAZÃO CONTRA SANDICE</b>	
<p>Após o delírio, ocorre uma discussão entre a razão e a sandice.</p>	
<b>CAPÍTULO IX - TRANSIÇÃO</b>	<b>SEQUÊNCIA 8</b>
<p>Brás realiza maior transição da obra do dia de sua morte ao dia de seu nascimento.</p>	<p>Virgília permanece ao lado da cama do doente.</p> <p>Brás defunto promete novamente que irá contar a história de Virgília, seu grande pecado da juventude, porém mais tarde, porque naquele momento fará a maior transição temporal da história.</p>
<b>CAPÍTULO X – NAQUELE DIA</b>	<b>SEQUÊNCIA 9 e 10</b>
<p>O narrador conta os fatos que ocorreram em sua casa por ocasião do seu nascimento, no dia 20 de outubro de 1805.</p>	<p>O defunto-autor conta os fatos que ocorreram em sua casa por ocasião do seu nascimento, no dia 20 de outubro de 1805.</p>
<b>CAPÍTULO XI – O MENINO É PAI DO HOMEM</b>	<b>SEQUÊNCIAS 11 e 12</b>

<p>O narrador fala das traquinagens, das maldades que fazia quando menino e das orações que sua mãe obrigava-o a decorar, desejando que seu comportamento mudasse.</p> <p>Brás fala dos exemplos que recebia dos parentes.</p>	<p>O narrador fala das traquinagens, das maldades que fazia quando menino e das orações que sua mãe obrigava-o a decorar, desejando que seu comportamento mudasse.</p>
<p><b>CAPÍTULO XII – UM EPISÓDIO DE 1814</b></p>	<p><b>SEQUÊNCIAS 13, 14 15 e 16</b></p>
<p>O narrador relata o episódio em que o conselheiro Vilaça declamava poesias e o impedia de comer a sobremesa.</p> <p>O menino flagra o conselheiro em uma moita beijando D. Eusébia, uma donzelona, e decide se vingar contando a todos o que viu. O pai puxa sua orelha discretamente, mas no outro dia se sente orgulhoso da esperteza do filho.</p>	<p>O narrador relata o episódio em que o conselheiro Vilaça declamava poesias e o impedia de comer a sobremesa.</p> <p>O menino flagra o conselheiro em uma moita beijando D. Eusébia, uma donzelona, e decide se vingar contando a todos o que viu. O pai puxa sua orelha.</p>
<p><b>CAPÍTULO XIII – UM SALTO</b></p>	<p><b>CONTINUAÇÃO DA SEQUÊNCIA 16</b></p>
<p>O narrador propõe ao leitor unir os pés e dar um salto sobre a enfadonha escola, lugar onde aprendeu mais maldade do que as lições, e chegar a 1822, dia da Independência do Brasil e do primeiro cativo pessoal do rapaz.</p> <p>Brás recorda do mestre e do esperto amigo Quincas Borba.</p>	<p>O narrador propõe ao leitor unir os pés e dar um salto sobre a enfadonha escola, lugar onde aprendeu mais maldade do que as lições, e chegar a 1822, dia da Independência do Brasil.</p>
<p><b>CAPÍTULO XIV – O PRIMEIRO BEIJO</b></p>	<p><b>SEQUÊNCIA 17</b></p>
<p>Em meio às comemorações da Independência do Brasil, Brás conhece a cortesã Marcela e ouve alguém chamá-la de “linda Marcela.”</p> <p>Três dias depois vai com o tio a uma ceia de moças, reencontra Marcela e lhe dá um beijo.</p>	<p>Em meio às comemorações da Independência do Brasil, Brás conhece a cortesã Marcela e diz que enquanto o país festejava seu novo imperador, ele elegia uma nova rainha. Brás jovem e o narrador a chama de “linda Marcela”.</p>

CAPÍTULO- XV – MARCELA	SEQUÊNCIAS 18, 19, 20, 21, 22
<p>O narrador fala que levou 30 dias para chegar ao coração de Marcela e que o amor dos dois teve duas fases: a consular, em que regeu com Xavier; e a Imperial, consular em que reinou sozinho.</p> <p>O rapaz presenteia Marcela com muitas jóias para manter o relacionamento.</p>	<p>O narrador fala que levou 30 dias e três esmeraldas para chegar ao coração de Marcela e que o amor dos dois teve duas fases: a primeira era uma espécie de parlamentarismo, em que regeu com Xavier; mas não demorou muito deu um golpe de estado e se transformou num ditador sem oposição, pelo menos era o que ele achava, pois outro rapaz sai da casa da cortesã acompanhado da escrava enquanto ele presenteia Marcela. * Acréscimo.</p> <p>O rapaz presenteia Marcela com muitas jóias para manter o relacionamento. Ela finge estar ofendida, mas sugere um novo presente.</p>
CAPÍTULO XVI – UMA REFLEXÃO IMORAL	SEQUÊNCIAS 23, 24,
<p>Brás faz uma reflexão sobre a importância dos joalheiros para se manter um amor.</p>	<p>Brás faz empréstimos bancários para comprar presentes para Marcela e faz uma reflexão que os anjos e os demônios tomam formas de joalheiros e banqueiros.</p>
CAPÍTULO XVII – DO TRAPÉZIO E OUTRAS COISAS	SEQUÊNCIAS 25, 26
<p>O narrador diz que Marcela o amou durante quinze meses e onze contos de réis.</p> <p>O pai de Brás descobre seus gastos excessivos com a compra de jóias e promete mandá-lo para Coimbra fazer faculdade.</p> <p>Brás pede á Marcela que parta com ele, ela não aceita a proposta do rapaz.</p>	<p>Brás dá de presente à Marcela o colar que ela sugeriu. Ela finge que está ofendida e ameaça jogar o presente pela janela, depois fica com a joia e beija o rapaz.</p> <p>O narrador diz que Marcela o amou durante quinze meses e onze contos de réis.</p> <p>O pai de Brás descobre seus gastos excessivos com a compra de jóias e o obriga a pegar um navio que ia para Lisboa.</p>

<p>Brás fica desesperado e faz um último empréstimo para comprar uma joia muito valiosa para impressionar Marcela.</p> <p>Marcela promete viajar com o rapaz.</p>	
<p><b>CAPÍTULO XVII - VISÃO DO CORREDOR</b></p>	
<p>No corredor da casa de Marcela, Brás sente dúvidas quanto à sinceridade da cortesã.</p> <p>O pai do rapaz, os tios e três homens pegam Brás e o obrigam embargar para Lisboa.</p> <p>Brás tem uma ideia fixa: jogar-se no oceano falando o nome de Marcela.</p>	<p>* Sequência 26</p>
<p><b>CAPÍTULO XIX- A BORDO</b></p>	<p><b>SEQUÊNCIA 27 -</b></p>
<p>O rapaz parte para Lisboa na companhia de onze pessoas.</p> <p>O capitão vigia Brás para que ele não cumpra seu projeto de suicídio.</p> <p>O capitão recita sonetos de sua autoria a Brás.</p> <p>A mulher do capitão, que estava doente, morre.</p>	<p>Brás parte para Lisboa, no primeiro dia pensa em se matar, mas ao chegar ao sexto já sonhava com as noites de Lisboa e conclui que em seis dias Deus fez o mundo e ele refez o dele.</p> <p>* Modificação.</p>
<p><b>CAPÍTULO XX – BACHARELO-ME</b></p>	<p><b>SEQUÊNCIA 28 e 29</b></p>
<p>Brás sonha com o futuro e esquece Marcela.</p> <p>Vai para a faculdade em Coimbra e torna-se um estudante medíocre que ocupa seu tempo com festa e aventuras.</p> <p>Brás se forma sem Direito sem guardar no cérebro os princípios da Ciência.</p>	<p>Brás participa de um trote para calouros na Universidade em Coimbra. Na universidade, é um estudante medíocre, interessa-se mais em participar de orgias românticas, fazer serenatas. *</p> <p>Brás se forma sem Direito sem guardar no cérebro os princípios da Ciência.</p>

Ele decide ficar mais tempo na Europa.	Ele decide mais tempo na Europa, passeia em um burro, e depois conhece o continente na companhia de mulheres.* * Acréscimos.
<b>CAPÍTULO XXI – O ALMOCREVE</b>	
O jumento empaca pondo em risco a vida de Brás, um almocreve salva-o, ele pensa em lhe dar uma grande recompensa, mas se arrepende e lhe um cruzado de prata. Depois chega a conclusão que o almocreve agiu por instinto e não merecia mais que alguns vinténs.	
<b>CAPÍTULO XXII – VOLTA AO RIO</b>	<b>SEQUÊNCIA 30</b>
Brás recebe uma carta do pai pedindo que volte ao Rio de Janeiro, pois sua mãe esta muito doente.	Brás recebe uma carta do pai pedindo que volte ao Rio de Janeiro, pois sua mãe esta muito doente.
<b>CAPÍTULO XXIII- TRISTE, MAS CURTO</b>	<b>SEQUÊNCIA 31</b>
Brás retorna ao Rio, revê o pai e a mãe, que muito doente, morre.  D. Eusébia e outras senhoras acompanham o sofrimento da mãe de Brás.	Brás retorna ao Rio, revê o pai e a mãe, que muito doente, antes de morrer a mãe lhe avisa que a vida é uma loteria.*  * Acréscimo
<b>CAPÍTULO XXIV – CURTO, MAS ALEGRE</b>	
Brás fica prostrado diante da morte.  Brás realça sua mediocridade diante do leitor, e depois ressalta que a morte lhe deu liberdade.	
<b>CAPÍTULO XXV – NA TIJUCA</b>	<b>SEQUÊNCIA 31</b>
Após a morte missa de sétimo dia, Brás vai para a Tijuca, leva o escravo Prudêncio com ele.	Brás renuncia a tudo diante da dor pela perda da mãe, vai para a chácara da família na Tijuca. Lá se dedica à leitura e a caça. Na companhia de um

<p>A irmã Sabina deseja que Brás vá morar com ele.</p> <p>Brás é tomado de grande melancolia e não deseja fazer coisa alguma. Passava os dias caçando, lendo e imaginando coisas.</p> <p>Prudêncio fala de D. Eusébia e da filha que mudaram para uma casa vizinha. Prudêncio poderá que o rapaz deva visitar D. Eusébia, pois fora ela que havia vestido a mãe de Brás para o velório.</p>	<p>escravo, Brás mata um passarinho. O narrador confessa que nunca havia deparado com a dor da morte antes e diz que agora ele pode admitir as suas mediocridades, pois a morte lhe dá liberdade.</p>
	<p>SEQUÊNCIA 32</p>
	<p>(Deslocamento de partes do capítulo XXVIII: <b>A VISITA</b> e do capítulo XXIX – <b>A FLOR DA MOITA</b>)</p> <p>Brás reencontra D. Eusébia que o chama para visitar sua casa.</p> <p>Eles conversam e Eugênia, filha de D. Eusébia chega e é apresentada ao jovem. Ele demonstra interesse pela moça e diz que ela é uma moça. D. Eusebia muito satisfeita faz elogios à filha.</p> <p>Entra uma borboleta preta na casa e assusta D. Eusébia, Brás joga o inseto pela janela e troca olhares com Eugênia.</p>
	<p>SEQUÊNCIA 33</p>
	<p>(Deslocamento do capítulo XXXII –</p>

	<p><b>COXA DE NASCENÇA)</b></p> <p>No dia seguinte, Brás volta à casa de D. Eusébia com o intuito de rever Eugênia. Eles saem para um passeio e o rapaz percebe que a moça manca e pergunta se ela havia machucado o pé, ela lhe responde que era coxa de nascença. Brás se questiona porque uma moça tão bonita é coxa.</p> <p>Brás pega uma borboleta azul e a D. Eusébia acha-a linda.</p>
<p><b>CAPÍTULO XXVI – O AUTOR HESITA</b></p>	<p><b>SEQUÊNCIA 34</b></p>
<p>O pai de Brás vai visitá-lo na Tijuca e apresenta-lhe a proposta de casamento e uma carreira política.</p> <p>Brás hesita em aceitar as propostas, o pai argumenta que lhe era necessário a carreira política e a noiva era muito especial.</p> <p>O pai exige uma resposta, mas Brás se distrai escrevendo um poema.</p>	<p>O pai de Brás vai visitá-lo na Tijuca e apresenta-lhe a proposta de casamento e uma carreira política</p> <p>Brás hesita em aceitar as propostas, o pai argumenta que lhe era necessário a carreira política e a noiva era anjo que se chamava Virgília.</p> <p>O narrador entra para dar uma explicação sobre Virgília. *</p> <p>*Deslocamento</p>
<p><b>CAPÍTULO XXVII - VIRGÍLIA</b></p>	<p><b>SEQUÊNCIAS 35 e 36</b></p>
<p>Brás informa que era a mesma senhora que 1969 assistiria aos seus últimos instantes de vida e que muito anos tivera uma participação especial em sua vida.</p> <p>O defunto-autor apresenta a jovem Virgília.</p>	<p>Brás informa que era a mesma senhora que 1969 assistiria aos seus últimos instantes de vida e que muito anos tivera uma participação especial em sua vida.</p> <p>O muda para outro quadro e apresenta a jovem Virgília e avisa que logo vai começar o romance.</p>
<p><b>CAPÍTULO XXVIII – CONTANTO QUE...</b></p>	<p><b>SEQUÊNCIA 37</b></p>
<p>O pai diz que Virgília é um anjo e que o pai dela, o conselheiro Dutra, era uma influência na política.</p> <p>Brás diz que vai examinar as propostas, contanto que não precise</p>	<p>O pai diz que Virgília é um anjo e que o pai dela, o conselheiro Dutra, era uma influência na política.</p> <p>Brás diz que vai examinar as propostas, contanto que não precise</p>

<p>aceitar as duas.</p> <p>O pai argumenta que as duas coisas estão ligadas, mas que aceita a condição, contanto que Brás não fique inútil, obscuro e triste.</p>	<p>aceitar as duas.</p> <p>O pai argumenta que as duas coisas estão ligadas, mas que aceita a condição, contanto que Brás não fique inútil, obscuro e triste. Brás faz um gesto afirmativo com a cabeça confirmando as palavras do pai.</p> <p>O pai de Brás desce e Brás promete descer no dia seguinte.</p>
<b>CAPÍTULO XXIX- A VISITA</b>	
<p>Brás decide aceitar as duas propostas do pai- o casamento e o parlamento.</p> <p>O pai desce para a cidade do Rio de Janeiro, mas Brás fica e vai visitar D. Eusébia.</p> <p>Durante a conversa com a senhora, Eugênia entra na sala.</p>	Deslocado
<b>CAPITULO XXIX – A FLOR DA MOITA</b>	
<p>O autor-defunto denomina Eugênia de “a flor da moita”, por ser fruto do relacionamento de D. Eusébia e o conselheiro Vilaça, surpreendido por ele, quando criança, se beijando numa moita.</p> <p>Brás observa atentamente a moça e depressa eles se familiarizam.</p> <p>Uma borboleta preta entra na sala causando grande susto em D. Eusébia, Brás toca a borboleta.</p> <p>D. Eusébia sente-se envergonhada, Brás se despede das duas mulheres e ri da superstição delas.</p> <p>Mais tarde o rapaz vê Eugênia andando a cavalo, imagina que ela voltara a cabeça para olhá-la, mas ela não olha.</p>	Deslocado
<b>CAPÍTULO XXXI – A BORBOLETA PRETA</b>	
Uma borboleta preta entra no quarto	

de Brás, ele a mata e conclui que ela tivesse nascido azul não seria morta.	
<b>CAPÍTULO XXXII – COXA DE NASCENÇA</b>	
Brás vai jantar com D. Eusébia e Eugênia, saem para dar um passeio pela chácara. O rapaz percebe que a moça manca e pergunta se ela havia machucado o pé, ela lhe responde que era coxa de nascença. Brás se culpa pela grosseria e observa os olhos pretos e tranqüilos de Eugênia.	Deslocado
<b>CAPÍTULO XXXIII – BEM-AVENTURADOS OS NÃO QUE DESCEM</b>	SEQUÊNCIA 38-
<p>Brás se questiona porque Eugênia era bonita se coxa ou porque coxa se bonita.</p> <p>Brás transfere sua ida para o Rio de Janeiro por causa de uma chuva e foi se deixando ficar para desfrutar da presença de Eugênia.</p> <p>Brás beija Eugênia e interrompido por D. Eusébia. O casal disfarça e ela não percebe.</p>	<p>Brás visita Eugênia e relata os três mandamentos que inventou para ganhar o primeiro beijo de uma moça.*</p> <p>Brás beija Eugênia e é interrompido por D. Eusébia. O casal disfarça e ela não percebe. *Acréscimo</p>
<b>CAPÍTULO XXXIV – ALMA SENSÍVEL</b>	SEQUÊNCIA 39
Brás fala aos leitores de alma sensível que poderiam estar preocupados com a sorte de Eugênia.	<p>Enquanto Brás e Eugênia passeiam ao fundo pela chácara, o narrador fala aos espectadores de alma sensível que poderiam estar preocupados com a sorte de Eugênia</p> <p>Brás despede-se de Eugênia e volta para a cidade do Rio de Janeiro. Ela diz que o rapaz faz bem em não se casar com ela.</p>
<b>CAPÍTULO XXXV – O CAMINHO DE</b>	SEQUÊNCIA 40

<b>DAMASCO</b>	
Brás despede-se de Eugênia e volta para a cidade do Rio de Janeiro. Ela diz que o rapaz faz bem em não se casar com ela.	Brás desce da Tijuca e entre amargurado e satisfeito, crê ter feito a escolha certa.
<b>CAPÍTULO XXXVI – A PROPÓSITO DE BOTAS</b>	<b>SEQUÊNCIA 41</b>
Brás retorna a sua casa e é recebido pelo pai. O defunto-autor fala do prazer de descalçar as botas apertadas e que ele reflete que talvez a Existência de Eugênia não fosse necessária à humanidade.	O defunto-autor fala do prazer de descalçar as botas apertadas e que ele sentia que logo seu coração ia descalçar as botas e por umas chinelas.
<b>CAPÍTULO XXXVII – ENFIM!</b>	<b>SEQUÊNCIA 42 e 43</b>
Brás vai á casa do conselheiro Dutra e conhece Virgília, eles trocam um olhar que o narrador denomina “conjugal”.  No fim de um mês estão íntimos.	Brás vai á casa do conselheiro Dutra e conhece Virgília.  O narrador descreve Virgília como uma moça bonita, fresca, remetendo à descrição feita no capítulo XXVII- <b>VIRGÍLIA</b> . Algum tempo depois, Brás e Virgília se beijam por iniciativa dela.
<b>CAPÍTULO XXXVIII – A QUARTA EDIÇÃO</b>	<b>SEQUÊNCIA 43, 44 e 45</b>
Brás passeia pelas ruas do Rio de Janeiro, consulta o relógio e cai o vidro.  Entra em uma joalheria e reencontra Marcela velha e com o rosto amarelo e bexiguento.  Brás diz que entrou por engano que supunha entrar em uma relojoaria, Marcela manda um menino levar o relógio para consertar. Brás se incomoda com a presença de Marcela.	Enquanto esperava a hora de ver Virgília, Brás passeia pelas ruas do Rio de Janeiro, consulta o relógio e cai o vidro.  Entra em uma joalheria e reencontra Marcela velha e com o rosto e bexiguento.  Brás diz que entrou por engano que supunha entrar em uma relojoaria, Marcela manda um menino levar o relógio para consertar. Ele sai apressadamente, fora da loja vê um burro empacado, enquanto seu dono tenta fazê-lo andar.

<b>CAPÍTULO XXXIX – O VIZINHO</b>	
O vizinho traz a garotinha Maricota para ver Marcela e diz que menina chama a cortesã de “Santa Marcela.”	
<b>CAPÍTULO XL – NA SEGE</b>	<b>SEQUÊNCIA 46 e 47</b>
O menino volta com o relógio consertado.  Brás sai apressadamente da joalheria e segue rumo à casa de Virgília.	O menino volta com o relógio consertado. O homem e o burro ainda estão em frente à loja.  Brás se despede e diante de um <i>close</i> do rosto envelhecido e marcado de Marcela o narrador fala: “Linda Marcela!”
<b>CAPÍTULO XLI – A ALUCINAÇÃO</b>	
Virgília está irritada com a demora de Brás causando mal estar entre o casal.	
<b>CAPÍTULO XLII – QUE ESCAPOU A ARISTÓTELES</b>	
Brás faz reflexões sobre metafísica, exemplificando com a relação dele, de Marcela e de Virgília.	
<b>CAPÍTULO XLIII – MARQUESA, PORQUE EU SEREI MARQUÊS</b>	<b>SEQUÊNCIA 48</b>
Virgília troca Brás por Lobo Neves que promete fazê-la marquesa. Brás perde o casamento e a carreira política.	Virgília troca Brás por Lobo Neves que promete fazê-la marquesa. Brás perde o casamento e a carreira política.  O pai de Brás tenta chamar a atenção do Conselheiro Dutra para a aproximação de Lobo Neves e Virgília, durante uma festa. O pai da moça o ignora e diz aos amigos que sua família tem coração inconstante. * *Acréscimo.
<b>CAPÍTULO XLIV – UM CUBAS</b>	<b>SEQUÊNCIAS 49, 50, 51, 52</b>
O pai de Brás fica desconsolado com os acontecimentos e morre pronunciando a frase: “Um Cubas!”.	O pai de Brás fica desconsolado com os acontecimentos e morre pronunciando a frase: “Um Cubas!”.

<b>CAPÍTULO XLV - NOTAS</b>	<b>SEQUÊNCIAS 53, 54, 55, 56</b>
O defunto-autor faz um inventário das notas para um capítulo triste que supostamente não escreveu.	No velório do pai, Brás faz uma relação sobre as coisas que poderia falar, mas prefere falar sobre a importância do nariz, enquanto fala um faquir levita.* * Antecipação do capítulo <b>XXLIX – A ponta do nariz</b>
<b>CAPÍTULO XLVI – A HERANÇA</b>	
Brás, Sabina, a irmã dele e seu cunhado brigam por causa da partilha da herança do pai.	
<b>CAPÍTULO XLVII – O RECLUSO</b>	<b>SEQUÊNCIA 57</b>
Brás torna-se recluso, abandonando quase que completamente a vida social, escreve política e literatura.  Lembra-se que Virgília e Lobo Neves já tinham se casado e que Lobo Neves já era deputado	Brás torna-se recluso, abandonando quase que completamente a vida social, escreve política e filosofia.  Lembra-se que Virgília e Lobo Neves já tinham se casado e que Lobo Neves já era deputado.  Na parede do escritório de Brás, aparecem sombras que só espectador vê.
	<b>SEQUÊNCIA 58</b>
	Brás cria frases de profunda sabedoria. Deslocamento do capítulo CLIX - <b>PARÊNTESES</b>
<b>CAPÍTULO XLVIII – UM PRIMO DE VIRGÍLIA</b>	
Brás encontra Luís Dutra, um poeta primo de Virgília que pergunta ao moço se ele sabe quem voltou a Corte.	
<b>CAPÍTULO XLIX - A PONTA DO NARIZ</b>	
Brás faz reflexão sobre a importância do nariz.	
<b>CAPÍTULO L – VIRGÍLIA CASADA</b>	<b>SEQUÊNCIAS 59 e 60</b>

<p>Luiz Dutra conta ao rapaz do retorno de Virgília.</p> <p>Brás a vê na Rua do Ouvidor com o marido e reencontra em um baile.</p> <p>Oito dias depois se encontram em um baile e trocam duas ou três palavras. Um mês depois se veem em outro baile dançam uma valsa</p> <p>O rapaz é convidado para uma reunião na casa de Lobo Neves e dança valsa com Virgília.</p> <p>Brás diz “É minha!” referindo-se a Virgília.</p>	<p>Em 1842, Brás reencontra Virgília.</p> <p>Uma semana depois, reencontram-se num baile e dançam.</p> <p>Brás diz “É minha!” referindo-se a Virgília.</p>
<b>CAPÍTULO LI – É MINHA!</b>	<b>SEQUÊNCIA 61</b>
<p>Brás diz “É minha!” referindo-se a Virgília.</p> <p>Brás acha uma moeda de ouro, e diz “É minha”. No outro dia, com peso na consciência, resolve entregar a moeda à polícia, por intermédio de uma carta.</p>	<p>Na rua, Brás defunto joga uma moeda de ouro para que Brás ache, ele repete: “É minha!”.</p>
<b>CAPÍTULO LII – O EMBRULHO MISTERIOSO</b>	
<p>Brás acha um embrulho com cinco contos de réis e resolve ficar com o dinheiro, leva-o ao Banco do Brasil, e justifica a si mesmo que fará uma boa ação com o dinheiro.</p>	
<b>CAPÍTULO LIII - ....</b>	<b>SEQUÊNCIA 62, 63, 64, 65</b>
<p>Virgília beija Brás no portão da casa dela.</p>	<p>Brás frequenta a casa de Virgília, eles trocam olhares e o narrador diz que o amor entre os dois cresciam.</p> <p>Virgília beija Brás no portão da casa dela.</p>
<b>CAPÍTULO LIV – A PÊNDELA</b>	
<p>O relógio bate enquanto Brás pensa, com enfado, nas horas de menos que tem na vida.</p>	

<b>CAPÍTULO LV – O VELHO DIÁLOGO DE ADÃO</b>	
Encontro amoroso dos amantes.	Deslocado
<b>CAPÍTULO LVI – O MOMENTO OPORTUNO</b>	
Brás reflete que aquele era o momento oportuno para que ele e Virgília se amassem.	
<b>CAPÍTULO LVII – DESTINO</b>	<b>SEQUÊNCIA 66</b>
<p>Brás reflete sobre o amor dele e Virgília dizendo que agora que tudo os impedia, eles se amavam.</p> <p>Brás reflete sobre a presença do destino e fala da religiosidade da amante.</p>	<p>Lobo Neves sai de casa numa sege e Brás chega à casa do deputado.</p> <p>Brás fala que o beijo foi uma introdução a vida de delícia, de prazeres, remorso e reflete sobre o amor dele e Virgília, dizendo que agora que os impedia, eles se amavam.</p>
	<b>SEQUÊNCIA 67 e 68</b>
	<p>Brás propõe fuga à amante. Virgília nega-se a fugir e diz que o marido a ama.</p> <p>Brás vê Lobo Neves chegar e quando ele entra em casa, Brás atira – se em seu pescoço e tenta estrangulá-lo.</p> <p>Brás morto afasta os dois e diz que não manchará a história com sangue.</p> <p>A cena é refeita, Lobo Neves entra e Brás lhe cumprimenta amistosamente.*</p> <p>*Deslocamento e condensação do capítulo LXIII - <b>Fujamos</b></p>
	<b>SEQUÊNCIAS 69 e 70</b>
	<p>Brás arranja uma casinha para o encontro dos amantes.</p> <p>Virgília chega envergonhada e trêmula, eles se beijam.*</p> <p>*Deslocamento e condensação dos</p>

	capítulos LXVII- <b>A casinha</b> e LXXXVII – <b>Entrevista.</b>
	SEQUÊNCIA 71
	Ao fundo, fora de foco os amantes mantêm uma relação sexual. Brás morto, constrangido, não encontra palavras para explicar aquilo. Ele tem hesitações, ensaia falar, mas para. Dá um sorriso e fica sem graça.* *Deslocamento do capítulo LXV- <b>O velho diálogo de Adão e Eva.</b>
<b>CAPÍTULO LVIII – CONFIDÊNCIA</b>	
Lobo Neves acha que Virgília é uma perfeição de pessoa.  Lobo Neves desanimado faz confiança sobre as dificuldades da vida na política a Brás, logo após muda de humor na presença dos deputados	
<b>CAPÍTULO LIX – UM ENCONTRO</b>	SEQUÊNCIA 72
Brás pensa em ser ministro  Brás reencontra o amigo de escola, Quincas Borba, que se tornara mendigo.  Brás lhe dá dinheiro para pagar o almoço.	Brás pensa em ser ministro  Brás reencontra o amigo de escola, Quincas Borba, que se tornara mendigo.  Brás lhe dá dinheiro para pagar o almoço.
<b>CAPÍTULO LX – UM ABRAÇO</b>	SEQUÊNCIA 72
Quincas Borba rouba o relógio de Brás enquanto lhe abraça.	Quincas Borba rouba o relógio de Brás enquanto lhe abraça
<b>CAPÍTULO LXI – UM PROJETO</b>	SEQUÊNCIA 72
Brás se incomoda com o roubo do relógio e retorna ao passeio para procurar Quincas.	Brás percebe o roubo do relógio.
<b>CAPÍTULO LXII- O TRAVESSEIRO</b>	
Brás se encontra com Virgília e conclui que ela é o travesseiro de seu espírito.	

CAPITULO LXIII – FUJAMOS	
<p>Virgília encontra-se triste e abatida, pois teme que o marido desconfie de sua traição.</p> <p>Brás propõe fuga à amante. Virgília nega-se a fugir e diz que o marido a ama.</p> <p>Brás deseja estrangular Lobo neves, mas quando ele chega recebe-o amavelmente.</p> <p>Virgília sente feliz com um camarote que o marido comprou para ópera, fato que aumenta o ciúme de Brás.</p> <p>No jantar, o rapaz bebe mais do que de costume.</p>	<p>* Antecipado.</p>
CAPÍTULO LXIV – A TRANSAÇÃO	
<p>Brás vagueia pela rua, aborrecido com Virgília não consegue dormir.</p> <p>No outro dia, o rapaz vai à casa de Virgília e a encontra com os olhos vermelhos de chorar, por entender que o amante não a ama mais.</p> <p>Em meio ao desentendimento, decidem arrumar uma casinha para os encontros amorosos.</p>	
CAPÍTULO LXV – OLHEIROS E ESCUTAS	
<p>Virgília recebe a visita de uma baronesa enquanto Brás está em sua casa.</p> <p>A baronesa cobra a presença de Brás na ópera da noite anterior.</p> <p>Brás despede-se e sai da casa, mas depois se arrepende, pois sabe que a baronesa desconfia do caso dele com Virgília.</p>	

<b>CAPÍTULO LXVI – AS PERNAS</b>	
As pernas conduzem Brás até o Hotel Pharoux.	* Deslocado.
<b>CAPÍTULO LXVII – A CASINHA</b>	
<p>Brás encontra, em sua casa, uma caixa de charuto e um bilhete da amante pedindo para que ele a esquecesse.</p> <p>Brás sente-se atingido pela notícia e vai à casa de Virgília e a encontra arrependida da atitude que tomou.</p> <p>Virgília conta-lhe dos comentários da Baronesa sobre a ausência de Brás na ópera da noite anterior.</p> <p>Brás decide arrumar uma casinha para os encontros amorosos dele e da amante. Uma conhecida de Virgília vai morar no local.</p>	*Antecipado e condensado.
<b>CAPÍTULO LXVII - O VERGALHO</b>	
Prudêncio, escravo liberto da família de Brás, espanca um negro de sua propriedade em praça pública.	
<b>CAPÍTULO LXIX – UM GRÃO DE SANDICE</b>	
Brás recorda de um doido que conheceu e que dizia ser Tamerlão: fundador do Segundo Império Mongol.	
<b>CAPÍTULO LXX – D. PLÁCIDA</b>	
<p>O defunto-autor fala da casinha de seus encontros amorosos que se encontra velha.</p> <p>Brás lembra-se da dificuldade que D. Plácida, ex-agregada da família de Virgília, teve em aceitar ser a guardiã dos encontros amorosos dos amantes.</p> <p>Brás convence a senhora a aceitar a</p>	

função com uma história triste de amor e o pecúlio de cinco contos de réis, o dinheiro achado por Brás.	
<b>CAPÍTULO LXXI – O SENÃO DO LIVRO</b>	
Brás diz começar a se arrepender de escrever o livro, dizendo que o maior defeito da obra é o leitor.	
<b>CAPÍTULO LXXII – O BIBLIÔMANO</b>	
<p>Brás pensa em suprimir o capítulo anterior, por haver nele uma frase parecida com despropósito.</p> <p>Ele fala da figura do Bibliômano que de posse de um exemplar único das memórias tenta decifrar o despropósito.</p>	
<b>CAPÍTULO LXXIII – O LUNCHEON</b>	
Brás conta como transcorriam os lanches que ele e amante faziam juntos. Fala também da presença de D. Plácida e como ele vencia a resistência da velha senhora dando lhe pratinhas.	
<b>CAPÍTULO LXXIV – HISTÓRIA DE D. PLÁCIDA</b>	
Motivada pelas pratinhas, D. Plácida relata a Brás sua triste história de vida e agradece pela proteção recebida do casal de amantes.	
<b>CAPÍTULO LXXV – COMIGO</b>	
Brás faz reflexões irônicas sobre o motivo de D. plácida vir ao mundo.	
<b>CAPÍTULO LXXVI – O ESTRUME</b>	
Brás é acusado por sua consciência por sujeitar D. Plácida ao papel de alcoviteira de seus amores apesar das resistências da senhora que ele vence com dinheiro. Ele se justifica pensando que graças ao seu caso	

amoroso, D. Plácida estava livre da mendicância na velhice.	
<b>CAPÍTULO LXXVII – ENTREVISTA</b>	
<p>Virgília vai até a casa, encontra-se risonha e sossegada. Brás recorda como era doce recebê-la nos primeiros dias, envergonhada e cheia de sustos.</p> <p>Brás deixa de ir à casa da amante por sentir ciúmes de um rapaz com quem ele dançou em uma festa na casa da Baronesa.</p> <p>Virgília se admira dos ciúmes de Brás e o caso acaba em risos.</p> <p>.</p>	* Antecipado e condensado
<b>CAPÍTULO LXXVIII – A PRESIDÊNCIA</b>	<b>SEQUÊNCIA 73</b>
<p>Lobo Neves avisa a Brás que talvez ocupe a presidência de uma província. Virgília não se agrada da história.</p> <p>No outro dia, Virgília vai à casa de Gamboa, muito triste. Ela diz que Brás irá com eles. O rapaz acha a ideia insensata.</p> <p>Brás chantageia Virgília dizendo que a felicidade dele está nas mãos da amante. Virgília sofre com a situação.</p>	<p>Lobo Neves avisa a Brás que talvez ocupe a presidência de uma província. Virgília não se agrada da história.</p> <p>Lobo Neves convida Brás para ser seu secretário e partir com eles para o norte.</p> <p>Embora achando imprudente, Brás aceita o convite. *</p> <p>* Condensação dos capítulos LXXVIII – <b>A presidência</b> e LXXX – <b>De Secretário</b></p>
	<b>SEQUÊNCIA 74</b>
	Em uma festa, Lobo Neves anuncia que Brás será seu secretário de

	governo e faz um brinde em homenagem ao rapaz.* *Acréscimo
<b>CAPÍTULO LXXIX - COMPROMISSO</b>	
Brás padece pela chantagem feita, sente-se egoísta e resolve ir à casa da amante. No entanto, conclui que essa atitude também era egoísta, pois assim mostraria à Virgília o sofrimento que trazia na alma.	
<b>CAPÍTULO LXXX –DE SECRETÁRIO</b>	
Brás vai à casa de Lobo Neves e Virgília para verificar como estava a situação da mudança da amante. O deputado oferece-lhe o cargo de secretário da Província, para que partam juntos. O rapaz aceita e ironiza que resolveram a situação de forma administrativa: presidente, presidenta e secretário.	* Antecipado e condensado.
<b>CAPÍTULO LXXXI – A RECONCILIAÇÃO</b>	
Brás reconcilia com a irmã, Sabina, e o cunhado, Cotrim e avisa-os de sua ida para a província do Norte.	
<b>CAPÍTULO LXXXII- QUESTÃO DE BOTÂNICA</b>	
Brás pensa que a vida é doce, pois ele tem o amor de Virgília, a confiança de Lobo Neves e havia se reconciliado com a irmã.  No outro dia, o rapaz começa a espalhar que iria para o norte como secretário da província por motivos político, a fim de amenizar os comentários sobre seu relacionamento adúltero com Virgília.	
<b>CAPÍTULO LXXXIII- 13</b>	<b>SEQUÊNCIA 75</b>
Cotrim aconselha Brás a não ir para o norte.  Sai o decreto da nomeação de Lobo	Sai o decreto da nomeação de Lobo

Neves e Brás como presidente e secretário da província, com o número 13. Lobo Neves desiste da nomeação por ter mau presságio com esse número.	Neves e Brás como presidente e secretário da província, com o número 13.
<b>CAPITULO LXXXIV – O CONFLITO</b>	<b>SEQUÊNCIA 76 e 77</b>
Brás abençoa o número treze. O deputado sente-se envergonhado e triste por ter desistido da nomeação por causa do “fatídico” número 13 o que lhe afasta de seu partido político.	Lobo Neves desiste da nomeação por ter mau presságio com esse número.  Brás ri muito e abençoa o número treze.
<b>CAPÍTULO LXXXV – O CIMO DA MONTANHA</b>	<b>SEQUÊNCIA 78</b>
Brás diz que quando as pessoas escapam de um perigo vivem com mais intensidade. Após temer perder a amante, passou a amá-la com mais intensidade e o amor dos dois chegou ao cimo da montanha e de lá eles começaram a desce.	Brás diz que quando as pessoas escapam de um perigo vivem com mais intensidade. Após temer perder a amante, passou a amá-la com mais intensidade e o amor dos dois chegou ao cimo da montanha e de lá eles começaram a desce.
<b>CAPÍTULO XXXVI – O MISTÉRIO</b>	<b>SEQUÊNCIA 78</b>
Na descida Virgília sente um mal estar. Surge então um mistério.	Na descida Virgília sente um mal estar. Surge então um mistério.
<b>CAPÍTULO LXXXVII - GEOLOGIA</b>	
Morre Viegas, parente rico de Virgília, pelo qual ela nutria esperança que amparasse o filho dela. Brás diz que se Lobo Neves também possuía esse desejo encobria-o, pois tinha certa dignidade. Brás compara o caráter de Lobo Neves a elementos geológicos.	
<b>CAPÍTULO LXXXVIII – O ENFERMO</b>	
Virgília cuida do parente rico, esperando receber a herança.	
<b>CAPÍTULO LXXXIX – IN EXTREMIS</b>	
Viegas morre enquanto negociava um casa com um sujeito magro.	

<b>CAPÍTULO XC – O VELHO COLÓQUIO DE ADÃO E CAIM</b>	<b>SEQUÊNCIA 79</b>
Viegas morre sem deixar nada de herança para o filho de Virgília.	
Brás revela o mistério: Virgília está grávida.	Brás revela o mistério: Virgília está grávida.
Brás conversa com o bebê e não pensa mais em nada, somente no filho	Brás conversa com o bebê e não pensa em mais em nada, somente no filho
<b>CAPÍTULO XCI – UMA CARTA EXTRAORDINÁRIA</b>	
Brás recebe uma carta de Quincas Borba e um pacote com um relógio em pagamento aquele que Quincas havia roubado dele. Na carta, Quincas conta que está rico, pois recebeu uma herança e que gostaria de expor a Brás a filosofia do humanitismo.	*Deslocado.
<b>CAPÍTULO XCII – UM HOMEM EXTRAORDINÁRIO</b>	
Cotrim manda Damasceno levar um bilhete convidando Brás para o jantar. Damasceno fala sem para contando toda sua vida ao rapaz.	
<b>CAPÍTULO XCIII – O JANTAR</b>	
No jantar Brás conhece D. Eulália, filha de Damasceno, conhecida como Nhã Loló. Brás acha a moça bonita, mas sem elegância. Sabina insiste que o irmão case com Nhã Loló.	*Deslocado
<b>CAPÍTULO XCIV – A CAUSA SECRETA</b>	
Virgília se irrita quando Brás a chama de mamãe.	
Brás diz que Virgília sente medo do parto e vexame da gravidez.	
<b>CAPÍTULO XCV – FLORES DE ANTANHO</b>	<b>SEQUÊNCIA 80</b>

Virgília perde o bebê.	Virgília perde o bebê.
<b>CAPÍTULO XCVI – A CARTA ANÔNIMA</b>	<b>SEQUÊNCIA 81</b>
<p>Após o aborto, Brás e Lobo Neves se tocam nos ombros inconsoláveis.</p> <p>Lobo Neve recebe uma carta anônima alertando-o do caso da mulher e de Brás.</p> <p>O marido mostra a carta à mulher e ela convence-o de que tudo era mentira.</p> <p>Virgília conta ao amante da carta anônima. Brás pensa nos sacrifícios que terão que fazer, Virgília bate os pés nervosamente com os pés no chão, Brás beija sua testa e ela recua como se fosse beijo de defunto.</p>	<p>Após o aborto, Brás e Lobo Neves se tocam nos ombros inconsoláveis. Lobo Neves parece sentir alguma desconfiança.</p>
<b>CAPÍTULO XCVII – ENTRE A BOCA E A TESTA</b>	
Brás faz uma reflexão sobre o significado do beijo na testa.	
<b>CAPÍTULO XCVIII - SUPRIMIDO</b>	<b>SEQUÊNCIAS 82 e 83</b>
<p>Brás e Virgília se separam alegremente, a carta anônima restituíra o sabor da aventura ao relacionamento do amante.</p> <p>À noite, Brás encontra Nhã Loló no teatro. Ela está muito bem vestida e Brás gosta de ficar ao lado dela.</p>	<p>Em uma festa, Brás é apresentado a D. Eulália, Nhã Loló, e ao pai dela, Damasceno, pela baronesa.</p> <p>Brás se encontra arrasado pela perda do filho e se desinteressa por tudo, só deseja ter um filho com Virgília, por isso seu ciúme por ela aumenta.</p> <p>No teatro, Brás se sente triste e solitário e medita no meio da multidão. Pensa que Lobo Neves já não amava</p>

<p>Brás reflete sobre a importância das vestes no andar da civilização.</p> <p>Brás diz que tem vontade de suprimir o capítulo, mas não o faz porque as memórias são dele e não do leitor.</p>	<p>a mulher e só não se separa por causa das conveniências.</p> <p>Brás descobre a importância das roupas na perpetuação da espécie humana.*</p> <p>Condensação do capítulo CXII- <b>A opinião</b></p>
<b>CAPÍTULO XCIX – NA PLATEIA</b>	
<p>Brás e Lobo Neves se cumprimentam constrangidos, mas depois Lobo Neves se aproxima amavelmente de Brás.</p> <p>Brás não presta atenção ao teatro, pensa na nova situação dele e de Virgília.</p>	
<b>CAPÍTULO C- O CASO PROVÁVEL</b>	
<p>Lobo Neves se reconcilia com o ministério.</p>	
<b>CAPÍTULO CI – A REVOLUÇÃO DÁLMATA</b>	
<p>Virgília se enamora de um conde da Dalmácia por gostar da nobreza. Uma revolução sangrenta na Dalmácia afasta o conde de Virgília. Brás abençoa a Revolução.</p>	
<b>CAPÍTULO CII – DE REPOUSO</b>	
<p>O defunto-autor escreve um capítulo de repouso.</p>	
<b>CAPÍTULO CIII - DISTRAÇÃO</b>	<b>SEQUÊNCIA 84</b>
<p>Por distração, Brás chega uma hora atrasado ao encontro com Virgília.</p>	<p>Brás chega atrasado a um encontro na casinha. Virgília encontra-se muito nervosa.</p> <p>Eles discutem, Virgília ameaça ir embora. Brás tenta reconciliar enquanto Virgília nervosamente bate os pés no chão e cruza os braços. O</p>

<p>D. Plácida conta que Virgília ficou muito brava e foi embora. A senhora pede para Brás não desemparrar Virgília.</p> <p>Três dias depois tudo fica explicado, mas Virgília não perdoa Brás. Ela quer sair, mas Brás a impede.</p>	<p>amante beija-lhe a testa, ela recua como se fosse um beijo de defunto.</p> <p>D. Plácida, antiga agregada de Virgília e protetora do caso dos amantes, vê Lobo Neves chegando e avisa Virgília.</p> <p>Brás sente vontade de enfrentá-lo, mas a amante o manda para o quarto.</p> <p>Lobo Neves entra e finge estar admirada com a presença dele. Soturno, Lobo Neves diz que veio visitar D. Plácida. Virgília vai embora com o marido.</p> <p>Brás pensa enfrentar o marido da amante, D. Plácida o segura pelo braço. *</p> <p>* Condensação dos capítulos XCVI – <b>A carta anônima</b>, CIII – <b>Distração</b> – CIV – <b>Era ele</b>, CV – <b>Equivalência das janelas</b>.</p>
<b>CAPÍTULO CIV – ERA ELE</b>	
<p>D. Plácida vê que Lobo Neves vem chegando à casa da Gamboa.</p> <p>Virgília e D. Plácida se assustam, Brás quer enfrentar Lobo Neves, mas Virgília empurra-o para o quarto.</p> <p>D. Plácida abre a porta para Lobo Neves, Virgília recebe-o alegremente, enquanto Brás olha pela fechadura. Virgília e Lobo Neves vão embora Juntos.</p>	<p>Condensado na sequência 84</p>
<b>CAPÍTULO CV – EQUIVALÊNCIAS DAS JANELAS</b>	
D. Plácida cai numa cadeira	Condensado na sequência 84

apavorada. Brás quer seguir Lobo Neves e a amante, D. Plácida o segura pelo braço. O jovem reconhece que teve aquela atitude só porque era o que se esperava dele.	
<b>CAPÍTULO CVI – JOGO PERIGOSO</b>	
Brás teme pela segurança da amante.  D. Plácida se oferece para ir à casa de Virgília para verificar se estava tudo bem.	
<b>CAPÍTULO CVII - BILHETE</b>	
Brás recebe um bilhete da amante, dizendo que nada sucedera a ela, mas que eles precisavam se acutelar.	
<b>CAPÍTULO CVIII – QUE NÃO SE ENTENDE</b>	
Brás sente medo diante do ocorrido.	
<b>CAPÍTULO CIX – O FILÓSOFO</b>	SEQUÊNCIAS 85, 86 E 87
Quincas Borba visita Brás e quer lhe expor a filosofia que criou. Preocupado com a situação, o rapaz pede que volte outro dia. Quincas convida Brás para vir para o Humanitismo a fim de ter alento para suas angústias. Brás aceita o convite.	<p>...Brás pensa em se casar e ter filhos. Ele recebe uma carta e um embrulho de Quincas Borba contendo um relógio.</p> <p>Após ter recebido uma herança, Quincas fica rico e manda um relógio a Brás para restituir o roubado.</p> <p>Quincas visita Brás e expõe a filosofia que criara: O Humanitismo, que tem como lema “Ao vencedor, as batatas!”.*</p> <p>* Condensação dos capítulos XCI– <b>Um homem extraordinário</b>, XCII – <b>Uma carta extraordinária</b> e CXVII – <b>O Humanitismo</b>.</p>
<b>CAPÍTULO CX - 31</b>	<b>SEQUÊNCIA 88</b>

Uma semana depois, Lobo Neves é nomeado presidente de província em um decreto de número 31. a inversão da ordem do número eliminou –lhe o caráter maléfico.	Uma semana depois, Lobo Neves é nomeado presidente de província em um decreto de número 31. a inversão da ordem do número eliminou –lhe o caráter maléfico. Brás conclui que dois números ímpares separam um par.
<b>CAPÍTULO CXI– O MURO</b>	
Brás acha um bilhete de Virgília pedindo para ir a sua casa dizendo para ele que pulasse o muro perto do beco, pois era baixo. Ele se indigna com a proposta, prevê os perigos, mas decide ir e fala para D. Plácida confirmar que irá ao encontro. D. Plácida diz-lhe que ele bilhete era antigo, Brás recorda, então, que na verdade Virgília marcara aquele encontro no início do relacionamento. Brás pensa que o muro era baixo e discreto.	
<b>CAPÍTULO CXII– A OPINIÃO</b>	
Brás encontra Lobo Neves e eles conversam sobre política. Lobo Neves está retraído, mas busca disfarçar o seu retraimento. O rapaz imagina que Brás tenha medo da opinião alheia.  Brás imagina, então, que talvez marido de Virgília, mas não o fazia por causa da opinião pública.	Antecipado
<b>CAPÍTULO CXII – A SOLDA</b>	
Brás conclui que a opinião é uma boa solda das instituições domésticas.	
<b>CAPÍTULO CXIV – FIM DE UM DIÁLOGO</b>	<b>SEQUÊNCIA 89</b>
Brás e Virgília se despedem friamente.	Brás e Virgília se despedem friamente.
	<b>SEQUÊNCIA 90</b>

	<p>As pernas levam o rapaz para casa. Ele reflete sobre a importância das pernas para o ser humano.*</p> <p>* Deslocamento do capítulo LXVI – <b>As pernas.</b></p>
<b>CAPÍTULO CXV – O ALMOÇO</b>	<b>SEQUÊNCIA 91</b>
<p>Brás não vê Virgília partir, mas sente alívio e saudade com a partida. Almoça normalmente como nos demais dias de sua vida e reflete que enquanto o casal ia mar em fora, ele ficava só com seus quarenta anos de idade.</p>	<p>Brás refresca os pés em uma bacia de água, enquanto pensa nos sentimentos que envolvem a partida da amante.</p> <p>Brás não vê Virgília partir, mas sente alívio e saudade com a partida</p>
<b>CAPÍTULO CXVI – FILOSOFIA DAS FOLHAS VELHAS</b>	<b>SEQUÊNCIA 92</b>
<p>Brás tem uma amostra da viuvez com a partida da amante, lê cartas antigas, sente-se só e triste.</p> <p>Morre o tio cônego de Brás e nas CE sua sobrinha Venância, filha de Sabina e Cotrim.</p>	<p>Brás tem uma amostra da viuvez com a partida da amante, lê cartas antigas, sente-se só e triste.</p>
<b>CAPÍTULO CXVII – O HUMANITISMO</b>	<b>SEQUÊNCIA 93</b>
<p>Sabina insiste que Brás se case com Nhã Loló.</p> <p>Quincas expõe a filosofia do Humanitismo a Brás e ele fica estupefato diante da exposição.</p>	<p>Quincas janta com Brás e expõe os princípios de sua filosofia do Humanitismo a Brás. Ele fica estupefato diante da exposição. Quincas afirma que a dor é pura ilusão.</p> <p>Brás é atacado pela ideia de ter filhos.</p>
<b>CAPÍTULO CXVII – A TERCEIRA FORÇA</b>	

Brás sente-se bem no meio da multidão, tem medo de viver só.	Antecipado
<b>CAPÍTULO CXVII - PARÊNTESES</b>	
Brás deixa algumas frases que escreveu nessa época.	Antecipado
<b>CAPÍTULO – CXX – COMPELLE INTRARE</b>	
Sabina insiste para que o irmão se case com Nhã Loló e tenha filhos. Brás se anima com a ideia de ser pai. Consulta Quincas sobre seu projeto de paternidade, o filósofo o incentiva.	
<b>CAPÍTULO CXXI – MORRO ABAIXO</b>	SEQUÊNCIA 93 e 94
Brás leva adiante seus projetos de matrimônio. As lembranças de Virgília se desvanecem e dão lugar ao rosto angélico de Nhã-Loló. Ele vai à missa com Nhã-Loló e pai dela, na saída da igreja o pai da moça vê uns homens na rinha de briga de galo e fica enfeitiçado, ninguém consegue tirá-lo dali.	Brás leva adiante seu projeto de ter filhos e se aproxima de Damasceno que queria casa sua filha Nhã- Loló.  Ele vai à missa com Nhã-Loló e pai dela, na saída da igreja o pai da moça vê uns homens na rinha de briga de galo e fica enfeitiçado, ninguém consegue tirá-lo dali.
<b>CAPÍTULO CXXII – UMA INTENÇÃO MUI FINA</b>	SEQUÊNCIA 94
Nhã–Loló sente-se envergonhada com a atitude do pai. Brás decide-se casar com a moça e tirá-la do meio em que vive.	Nhã–Loló sente-se envergonhada com a atitude do pai. Brás reflete sobre as origens da família, mas que por um filho tiraria “ aquela flor daquele pântano.”  Brás beija Nhã-Loló.
<b>CAPÍTULO CXXIII – O VERDADEIRO COTRIM</b>	
Brás consulta Cotrim sobre seu casamento, o cunhado prefere se omitir a dar opinião, visto que a moça era sua sobrinha e poderia parecer interesse pessoal.  Brás louva o caráter do cunhado, mas lembra que alguns atos não tão	

lícitos.	
<b>CAPÍTULO XXIV – VÁ DE INTERMÉDIO</b>	SEQUÊNCIA 95
Brás prepara o leitor para a morte de Nhã-Loló.	Brás prepara o leitor para a morte de Nhã-Loló
<b>CAPÍTULO XXV – EPITÁFIO</b>	SEQUÊNCIA 96
Epitáfio anunciando a morte de Nhã-Loló, aos dezenove anos de idade.	Epitáfio anunciando a morte de Nhã-Loló, aos dezenove anos de idade
<b>CAPÍTULO CXXVI - DESCONSOLAÇÃO</b>	SEQUÊNCIA 97
Brás diz que não irá contar a moléstia, a morte, a dor da família de Nhã-Loló. Reflete sobre a epidemia que matou uma moça tão boa. E se lembra do quanto Damasceno ficou triste porque poucas pessoas compareceram à missa de Sétimo Dia da filha.	Brás diz que não irá contar a moléstia, a morte, a dor da família de Nhã-Loló. Reflete sobre a epidemia que matou uma moça tão boa. E conclui que a morte também é uma loteria.
<b>CAPÍTULO CXXII - FORMALIDADE</b>	
Brás reflete ironicamente sobre a importância da formalidade na vida das pessoas.	
<b>CAPÍTULO CXXVIII – NA CÂMARA</b>	
Dois anos depois, deputado, Brás ouve um discurso de Lobo Neves na câmara. E comenta que a vida os juntara novamente.	
<b>CAPÍTULO CXXIX – SEM REMORSOS</b>	
Brás diz que não tinha remorsos pelo caso que teve com a mulher de Lobo Neves.	
<b>CAPÍTULO CXXX – PARA INTERCALAR NO CAPÍTULO CXXXIX</b>	SEQUÊNCIA 98 .
Brás relata que a primeira vez que viu	Brás relata que a primeira vez que viu

Virgília depois da partida dela, foi em 1855, em um baile e que ela apresentava uma formosura outoniça.	Virgília depois da partida dela, foi em 1865, em um baile e que ela apresentava ainda estava bela.
<b>CAPÍTULO CXXXI – DE UMA CALÚNIA</b>	
Enquanto Brás olha Virgília no baile, um amigo fala-lhe maliciosamente que ele está tendo recordações do passado. Ele confirma a sua aventura ao amigo. Brás reflete como agem o homem e a mulher, perante a sociedade, quando estão envolvidos em uma relação adúltera.	
<b>CAPÍTULO CXXXII – QUE NÃO É SÉRIO</b>	
Brás fala que esse capítulo não é sério.	
<b>CAPÍTULO CXXXIII – O PRINCÍPIO DE HELVETIUS</b>	
Brás reconhece que devia permanecer discreto com relação a seu caso com Virgília, seguindo o Princípio de Helvetius, mas ele prefere a indiscrição por vaidade.	
<b>CAPÍTULO CXXXIV – CINQUENTA ANOS</b>	SEQUÊNCIAS 99, 100 E 101.
Brás diz que quando Virgília descia a escada, ela já estava com cinquenta anos e que era a melhor parte de sua vida que descia degraus abaixo.  Brás confessa que a idade já limita seu estilo. Ele dança com várias moças, mas no final da noite, quando volta para casa no carro, sua idade estava lá, limitando-lhe a vida.	Brás diz que quando Virgília descia a escada, ela já estava com sessenta anos e que era a melhor parte de sua vida que descia degraus abaixo.  Brás confessa que a idade já limita seu estilo. Ele dança com várias moças, mas no final da noite, quando volta para casa no carro, sua idade estava lá, limitando-lhe a vida.
<b>CAPÍTULO CXXXV - OBLIVION</b>	
Brás diz que as damas vão perder o interesse pelo livro, pois com sua idade acaba o interesse das mulheres por sua vida: os amores.	

Ele fala sobre as limitações que a idade traz.	
<b>CAPÍTULO CXXXVI - INUTILIDADE</b>	
Brás diz que o capítulo anterior é inútil.	
<b>CAPÍTULO CXXXVII – A BARRETINA</b>	SEQUÊNCIAS 102 e 103
<p>Brás expõe suas reflexões sobre a idade a Quincas Borba, incita-o que cinquenta anos é a idade da ciência e do governo e que ele ainda pode fazer grandes coisas.</p> <p>Incitado pelo amigo, Brás se dedica ao trabalho político na câmara, faz um discurso no plenário falando da necessidade de diminuir as barretinas (o chapéu da guarda real). Embora os deputados achassem o discurso muito bonito, concluíram que seu teor político era inócuo.</p>	<p>Quincas Borba fala a Brás da vitalidade que ainda há e que aos sessenta anos é idade da ciência e do governo e que ele ainda pode fazer grandes coisas</p> <p>Incitado pelo amigo, Brás faz atrás de seu objetivo de ser ministro e se dedica ao trabalho político na câmara e se reencontra com Lobo Neves que disfarçava o ressentimento e Brás o seu remorso. Faz um discurso no plenário falando da necessidade de diminuir as barretinas (o chapéu da guarda real), conclui que sua época não estava preparada para suas ideias e abandona a política.</p>
<b>CAPÍTULO CXXXVIII – A UM CRÍTICO</b>	
Brás faz a explicação ao crítico de sua obra e reclama por ter que explicar tudo.	
<b>CAPÍTULO CXXXIX – DE COMO NÃO FUI MINISTRO D'ESTADO</b>	
Capítulo formado por pontos finais.	
<b>CAPÍTULO CXL – QUE EXPLICA O ANTERIOR</b>	
Brás fala de seu desespero quando perdeu a câmara de deputado.	
<b>CAPÍTULO CXI – OS CÃES</b>	
Quincas Borba sugere que Brás abra um jornal para atacar aos políticos da época.	

<p>Quincas faz Brás observar dois cachorros que lutam por um osso e comparou o fato as lutas dos homens pelo poder.</p>	
<p><b>CAPÍTULO CXLII – O PEDIDO SECRETO</b></p>	
<p>Brás recebe um bilhete de Virgília pedindo que ele vá visitar D. Plácida que está doente e na miséria.</p> <p>Brás se questiona dos cinco contos de réis que dera a velha senhora.</p>	
<p><b>CAPÍTULO CLXIII - NÃO VOU</b></p>	
<p>Brás se irrita com o pedido de Virgília e decide não ir ver D. Plácida.</p>	
<p><b>CAPÍTULO CXLIV – UTILIDADE RELATIVA</b></p>	
<p>Mas depois pensa com ponderação e decide visitar a velha senhora.</p> <p>Brás encontra D. Plácida muito doente e manda-a para casa de Misericórdia, onde ela morre uma semana depois.</p> <p>Novamente ele se questiona qual a utilidade da senhora no mundo e conclui que ele fora útil ao seu amor com Virgília. Uma utilidade relativa.</p>	
<p><b>CAPÍTULO CXLV – SIMPLES RETIFICAÇÃO</b></p>	
<p>Brás explica que um vizinho fingiu gostar de D. Plácida, casou com ela e roubou-lhe o dinheiro.</p>	
<p><b>CAPÍTULO CXLVI – O PROGRAMA</b></p>	
<p>Brás redige o programa do jornal baseando-se na teoria do Humanitismo, prometendo defender os direitos da sociedade e derrubar o atual ministério.</p>	

<b>CAPÍTULO CXLVII- O DESATINO</b>	
Brás noticia que irá fundar um jornal opositorista.  Cotrim e Sabina tentam convencer Brás que a ideia do jornal era um desatino.	
<b>CAPÍTULO CXLVIII – O PROBLEMA INSOLÚVEL</b>	
Brás publica o jornal e no mesmo dia Cotrim publica uma nota na imprensa dizendo não compartilhava das ideias do cunhado. Brás acha a atitude uma ingratidão e um problema insolúvel.	
<b>CAPÍTULO CXLIX – TEORIA DO BENEFÍCIO</b>	
Quincas expõe a Brás a Teoria do Benefício afirmando que o prazer do beneficiador é sempre maior que o do beneficiado.	
<b>CAPÍTULO CL – ROTAÇÃO E TRANSLAÇÃO</b>	
O jornal dura seis meses e fecha.  Lobo Neves morre quando estava prestes a ser ministro. Virgília sofre com a morte do marido. Brás fica calado, provavelmente com peso na consciência.	* Deslocado
<b>CAPÍTULO CLI – FILOSOFIA DOS EPITÁFIOS</b>	
Brás disfarça a situação lendo os epitáfios dos túmulos e conclui as escritas nos túmulos servem para que os vivos não deixem seus mortos na vala comum da morte, pois eles mesmos se sentiriam anônimos.	
<b>CAPÍTULO CLII- A MOEDA VESPASIANO</b>	
Brás conclui que Virgília traíra o	*Deslocado.

marido com sinceridade e também chorara sua morte sinceramente.	
<b>CAPÍTULO CLIII – O ALIENISTA</b>	
Brás sonha ser nababo e resolve tornar-se um.  Apesar de ser um simples gracejo, Quincas comunica que o amigo está doido e manda um alienista para examinar Brás. O alienista sugere que Quincas está louco e Brás rejeita a opinião com horror.	
<b>CAPÍTULO CLIV – OS NAVIOS DO PIREU</b>	
O alienista fala a Brás que todas as pessoas possuem um fio de loucura e que havia um grau de loucura maior no criado de Brás.	
<b>CAPÍTULO CLV – REFLEXÃO CORDIAL</b>	
Brás decide cuidar de Quincas para que a loucura não tome conta do amigo.	
<b>CAPÍTULO CLVI – ORGULHO DA SERVILIDADE</b>	
Quincas diverge da opinião do alienista a respeito do criado de Brás. O filósofo diz que o criado tinha orgulho de servir Brás.	
<b>CAPÍTULO CLVII – FASE BRILHANTE</b>	SEQUÊNCIA 103, 104 e 105
Brás reconcilia com Cotrim para evitar a solidão. Filia-se à Ordem Terceira após ter a aprovação de Quincas que agora se dedicaria à parte litúrgica de sua filosofia.  Brás filia-se a Ordem Terceira*** e, embora, diz que não conterà o que	Brás filia-se a Ordem Terceira*** e, embora, diz que não conterà o que

fez, relata as benfeitorias feitas e os prêmios que recebeu.	fez, relata a benfeitorias feitas
	SEQUÊNCIA 106, 107 e 108.
	<p>Lobo Neves morre quando estava prestes a ser ministro. Virgília sofre com a morte do marido.</p> <p>Lobo Neves discursa na câmara dos deputados e morre.</p> <p>Virgília chora a morte do marido com sinceridade. Brás diz que ela traiu o marido com sinceridade e com sinceridade chorava a sua morte.</p> <p>*Deslocamento dos capítulos CI – <b>Rotação e translação</b> e CLII- <b>A moeda Vespasiano</b>.</p>
<b>CAPÍTULO CLVIII – DOIS ENCONTROS</b>	
<p>Brás se cansa do ofício da ordem, resolve sair, mas antes dá faz um grande donativo que lhe deu o direito de ter um retrato na parede da instituição.</p> <p>Brás conta que durante suas visitas na Ordem, presenciou a morte de Marcela, feia, magra e decrépita e reencontrou Eugênia num cortiço, velha, triste e coxa. Ao reconhecê-lo, Eugênia abaixou os olhos com timidez, mas depois fitou-o com dignidade e não recebeu esmolas de sua mão.</p>	
<b>CAPÍTULO CLIX – A SEMIDEMÊNCIA</b>	SEQUÊNCIA 109
<p>Brás sente sozinho, precisando do amigo Quincas, mas ele tinha ido para Minas Gerais de onde volta louco quatro meses depois.</p> <p>Quincas conta a Brás que queimara os manuscritos do Humanitismo a fim de reescrevê-la aperfeiçoando-a.</p> <p>O filósofo morre poucos dias depois,</p>	<p>Quincas conta a Brás que queimara os manuscritos do Humanitismo a fim de reescrevê-la aperfeiçoando-a. Agora, ele estava se dedicando a parte litúrgica da filosofia.</p> <p>O filósofo morre poucos dias depois,</p>

jurando que a dor era ilusão.	jurando que a dor era ilusão.
<b>CAPÍTULO CLX – DAS NEGATIVAS</b>	<b>SEQUÊNCIAS 110, 111, 112 E 113</b>
<p>Brás afirma que entre a morte de Quincas e de Brás, o principal acontecimento foi a ideia de inventar o <i>Emplastro Brás Cubas</i> que morreu com ele.</p> <p>Brás relata as negatividades de sua vida, não foi célebre, não casou, mas também em contrapartida, nunca ganhou o pão com o suor de seu rosto, não padeceu a morte de D. Plácida, nem a semidemência de Quincas. Somada as duas coisas, qualquer pessoa podia imaginar que saiu quite com a vida, mas ele se considera com um pequeno saldo: Não teve filhos, não transmitiu a nenhuma criatura o legado de nossa miséria.</p>	<p>Brás afirma que entre a morte de Quincas e de Brás, o principal acontecimento foi a ideia de inventar o <i>Emplastro Brás Cubas</i> que morreu com ele.</p> <p>Parecem vários anúncios publicitários sobre o emplasto <i>Brás Cubas</i>. Brás fala do emplasto que iriam aliviar a dor da humanidade, mais anúncios são feitos. Brás trabalha em sua ideia fixa, até tomar o ar encanado, pegar a pneumonia que o impediu de inventar o remédio.</p> <p>A história volta ao ponto inicial, Virgília o visita e nos últimos minutos ele faz um balanço de sua vida.</p> <p>Brás relata as negatividades de sua vida, não foi célebre, não casou, mas também em contrapartida, nunca ganhou o pão com o suor de seu rosto. Somada as duas coisas, qualquer pessoa podia imaginar que saiu quite com a vida, mas ele se considera com um pequeno saldo: Não teve filhos, não transmitiu a nenhuma criatura o legado de nossa.</p> <p>Ao fundo, Virgília murmura: “Morto, morto!”.</p>

