

“MEMÓRIAS PÓSTUMAS DE BRÁS CUBAS” X “MEMÓRIAS PÓSTUMAS”: UMA ANÁLISE INTERSEMIÓTICA DO ROMANCE E DO FILME

“MEMORIAS PÓSTUMAS DE BRAS CUBAS” X “MEMÓRIAS PÓSTUMAS”: AN INTERSEMIOTIC ANALYSIS OF NOVEL AND FILM

SILVA JUNIOR, LENILTON DAMIÃO DA

email: newton_letras@r7.com

Resumo

O trabalho intitulado “**Memórias Póstumas de Brás Cubas**” X “**Memórias Póstumas**”: **Uma Análise Intersemiótica do Romance e do Filme**, objetiva analisar que tipo de tratamento foi dado ao romance de Machado de Assis, intitulado “**Memórias Póstumas de Brás Cubas**”, no momento de sua adaptação para o cinema. Para desenvolver esta análise baseamo-nos nos pressupostos teóricos sobre intertextualidade e literatura no cinema de João Batista de Brito (2006), Paulino et al. (1995), Gomes apud Cândido et al. (2004), Pellegrini et al. (2003), e na dissertação de Pereira (2008). Baseamo-nos, também, no filme “**Memórias Póstumas**”, adaptado por André Klotzel e, no romance “**Memórias Póstumas de Brás Cubas**”, de Machado de Assis.

Palavras-chave: Intersemiose. Romance. Cinema.

Abstract

The paper entitled “**Memorias Postumas of Brás Cubas**” X “**Memórias Postumas**”: **An Intersemiotic Analysis of the Novel and Film**, aims at to analyze what kind of treatment was given to the novel of Machado de Assis, entitled “**Memórias Postumás de Brás Cubas**” in the moment of its adaptation to the cinema. For developing this analysis we relied on theoretical assumptions about literature and intertextuality in the cinema of John Baptist de Brito (2006), Paulino et al (1995), cited Candido Gomes et al. (2004), Pellegrini et al. (2003). Also, we relied on the movie “**Memórias Póstumas**”, adapted by André Klotzel and the novel “**Memórias Póstumas de Brás Cubas**” by Machado de Assis.

Keywords: Intersemiosis. Love story. Cinema.

INTRODUÇÃO

O presente trabalho tem por objetivo analisar qual o tratamento dado ao romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, que foi adaptado para o cinema. O corpus está constituído pelo filme *Memórias Póstumas*, de adaptação de André Klotzel. Para fundamentar nossa pesquisa, usamos os conceitos de intersemiose entre a literatura e o cinema, assim como os de intertextualidade, postulados por João Batista de Brito (2006), Paulino et al. (1995), Gomes apud Cândido et al. (2004) e Pellegrini et al. (2003). Consultamos, também, a dissertação de Pereira (2008).

Toda obra romanesca passa pelo processo de adaptação antes de ganhar as telas dos cinemas. E, nesse processo adaptativo, o cineasta lança mão de recursos como redução, adição, transformação ou ainda deslocamento para enquadrar a obra na linguagem iconográfica do cinema, no tempo de exibição máxima de um filme e, até mesmo, para tornar a obra mais compreensível pelo telespectador. Isso só foi possível graças ao estímulo dado pela literatura ao cinema, que é essa nova forma de representar o que seria possível na realidade – mas sem deturpar o conteúdo da obra literária a ser adaptada.

Entretanto, o problema da adaptação consiste, justamente, em moldar a obra romanesca ao cinema sem trair o romance e sua significação. Pois, segundo Vannoye e também Mitry apud Brito (2006), existem cineastas que se apropriam do texto

literário – o que caracteriza um plágio. Ou seja, o grande problema da adaptação é que nem sempre a obra cinematográfica consegue ser fiel ao romance e à temática defendida pelo seu autor, quando no momento de criação literária. Assim sendo, serão os domínios e as relações existentes entre cinema e literatura que nortearão nossa discussão e, posteriormente, a análise da obra romântico-realista de Machado de Assis.

LITERATURA X CINEMA

Muito se tem comentado que grande parte de romances adaptados para o cinema não conseguem representar fielmente o conteúdo da obra literária e, dessa maneira, não despertam no telespectador o mesmo sentimento que a leitura do livro desperta. Mas também é sábio que, embora em menor quantidade, existem aquelas obras cinematográficas que conseguem passar a mensagem da obra literária e, além disso, tornam mais claras determinadas passagens que outrora o leitor não conseguiu compreender. Estamos diante da problemática da adaptação de uma obra literária para o cinema, que pode ser bem ou mal sucedida.

Pois, como afirma Paulino et al. (1995, p.47), “Na verdade, o diretor (de cinema) está “criando” um outro texto, ou seja, fazendo uma leitura no sentido produtivo que caracteriza este processo.”

Inicialmente, é importante salientar que a linguagem do cinema é diferente daquela utilizada em literatura

(BRITO, 2006). A linguagem do cinema é icônica, enquanto que a da literatura é verbal. Ou seja, o cinema pode, naturalmente, reduzir grande parte do conteúdo literário voltado a descrições de personagens, de ambientes, de épocas, porque ele não precisa contar o que pelos olhos de um telespectador atento pode ser observado..

Entretanto, é Richardson apud Brito(2006) quem afirma que a literatura possibilitou o desenvolvimento do cinema, pois no texto literário também há montagens, enquadramentos, angulações, pontuação, fotografia e até trilha sonora. A linguagem fílmica deve à literatura o que ela é hoje.

O cinema acompanhou o amadurecimento da literatura. É válido lembrar que quando ele surgiu - quando nenhuma arte conseguia empolgar o público do século XX – seu roteiro era o mesmo daquele encontrado nos romances do século XIX. Foi a partir das inovações literárias propostas por Charles Dickens que um dos primeiros cineastas do mundo – David Wark Griffith - conseguiu fazer com que o cinema se desenvolvesse sem as “muletas” da literatura. Ou seja, a literatura inspirou o cinema, fazendo com que ele percebesse que com os materiais que dispunha poderia reinventar a própria literatura – sem trair ou deturpar a obra, pelo menos no que diz respeito à coerência com a história principal – e, dessa forma, trilhar por caminhos diferentes, proporcionando a seu modo, prazer estético. Gomes apud Cândido et al. (2004, p.115) também discorre sobre esta parceria entre literatura e cinema:

A relação entre a literatura e a sétima arte se dá de maneira tão próxima e próspera que “para recrutar as personagens o cinema não demonstra, efetivamente, o menor espírito de exclusividade. Age, pelo contrário, com a maior desenvoltura em relação às personagens já prontas, isto é, elaboradas por séculos de literatura e teatro”.

O que ocorre com certa frequência no cinema é um romance clássico virar uma obra moderna e vice-versa. Ou o cineasta, de acordo com Mitry apud Brito (2006), ser fiel à forma do romance, mas acabar por traí-lo no que diz respeito ao enredo, ou ainda tentar ser fiel ao seu “espírito” por vias transversais e, mais uma vez, traí-lo. O que significa dizer que: ou o romance significa para o cineasta uma obra romanesca filmicamente ilustrada, ou uma obra fílmica pessoal. Quando ele adota esta última denominação, a obra ganha um sentido que não é mais o original, e por este mesmo motivo ele muda o título do filme.

Nesse sentido, o que acontece no momento da adaptação de uma obra a um filme é o que Vanoye apud Brito (2006) chama de “apropriação”. E para essa apropriação são utilizadas estratégias, como: redução – a mais frequente, adição, deslocamento e transformação (esta última pode se desdobrar em simplificação ou ampliação). Todas elas operando sobre três níveis do romance: enredo, personagens (principais, secundários, o narrador – que pode aparecer ou não no filme) e linguagem.

A redução consistiria em retirar, no momento da adaptação do filme, capítulos do romance destinados à descrição de ambientes, de personagens (ou seja, aquilo, que pode ser

representado no cinema através de imagem, por exemplo.). Ou, ainda, aquilo que pode ser descartado por não configurar a essência da narrativa.

A adição, por sua vez, consistiria em adicionar cenas que não estavam no romance, mas que podem tornar o enredo mais expressivo, ou ainda, mais atrativo, mais envolvente. Ou, pelo contrário, amenizar cenas fortes de um romance.

É válido lembrar que estas estratégias de adaptação, pelo menos na maioria das vezes, não ocorrem de forma isolada. Entrecruzam-se, de modo que a uma redução acrescenta-se uma adição, por exemplo.

No deslocamento, os elementos da obra e do filme são os mesmos, mas a sua ordem de apresentação cronológica ou espacial não é, necessariamente, a mesma. A história de um romance pode começar de trás pra frente, cenas podem ser invertidas, diálogos transpostos para outras cenas. Ou seja, em função do público, do canal de comunicação e de vários outros motivos, no momento da adaptação, a obra pode sofrer alterações. Mas espera-se que se mantenha a coerência com a obra, pelo menos no que diz respeito, a história principal. A manutenção da temática central do romance.

E enfim, temos a transformação, que seria transformar cenas - que já existiam no romance - ou até mesmo a época em que se passa a história para outra, porque a cena ou a época original não ficariam muito concisas ou muito coerentes se representadas da mesma forma que estavam no texto literário, no cinema – que detêm de mecanismos mais fáceis de

compreensão.

A transformação serviria, portanto, para atualizar a obra original, ou até mesmo para deixar mais claro para o telespectador determinados comportamentos observáveis na obra, que pode ter sido produzida quando determinado comportamento social ainda era nascente em determinada sociedade.

Nem sempre as transformações são óbvias. Dois ambientes de um filme podem transformar-se em um único cenário, que passa a ter o significado dos dois originais. Um personagem complexo pode ser desdobrado em dois. Teríamos, portanto, no primeiro caso uma simplificação e no segundo caso, uma ampliação.

Na verdade, o que deveria ocorrer no momento em que um texto literário passa a ser texto cinematográfico seria o que Alain Garcia apud Brito (2006) chama de “transposição”. O que consiste em afirmar que não haveria nem adaptação muito submissa ao texto – o que trai o cinema, nem muito livre a ele – o que trai o texto literário.

Portanto, fica claro que “literatura e cinema são autônomos e que devem funcionar um sem a muleta do outro” (BRITO, 2006). Pois o roteiro é entendido como uma produção independente, e o texto literário, apenas fonte ou ponto de partida e não cópia. “A imagem tem, portanto, seus próprios códigos de interação com o espectador, diversos daqueles que a palavra escrita estabelece com o leitor” (PELLEGRINI et al., 2003, p. 16).

Não é que apenas roteiros originais façam sucesso no cinema. O problema é que questões

já discutidas acima muitas vezes deixam de ser levadas em consideração por alguns cineastas.

O filme precisa ter autonomia semiótica. Mas para adaptar uma obra para o cinema, é preciso lê-la e entendê-la para só, posteriormente, fazer as modificações necessárias.

Como afirma Richardson apud Brito (2006), o cinema é uma ramificação da literatura, devido à herança técnica já citada herdada por ele. Aliás, o cinema também tem sua parcela de contribuição na literatura. Porque com o surgimento dele, a literatura reagiu, inovando nas técnicas narrativas.

Mas, tanto ele como os demais teóricos já citados concordam que um cineasta deve ter cuidado e respeito ao adaptar uma obra literária para o cinema, porque através de uma imagem, muito pode ser dito ao telespectador e, nesse sentido, se não há coerência, pelo menos, da história principal, entre a obra e o cinema, seu entendimento fica comprometido. Deturpa-se a obra em favor do cinema

O ROMANCE X O FILME

Na adaptação feita para o cinema do romance romântico-realista *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, observa-se que André Klotzel utilizou poucas vezes os recursos adaptativos por nós já conhecidos para montar o que nós poderíamos chamar de uma obra romanesca filmicamente ilustrada (Cf. BRITO, 2006).

Conforme Pereira (2008), antes do início da

narrativa, observa-se um deslocamento de algumas cenas da vida do personagem principal: sua infância, sua juventude e sua velhice, para que através dessa sequência de imagens dispostas em quadros numa parede, o telespectador possa entender com mais facilidade a diegese filmica.

No início da narrativa, e sugerindo certa lealdade à obra literária *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, o roteirista optou por manter as célebres palavras do Brás Cubas defunto-autor: “Ao verme que primeiro roeu as frias carnes do meu cadáver dedico, como saudosa lembrança, estas memórias póstumas”.

Ainda segundo Pereira (2008), o roteirista utilizou o recurso denominado flash-back para mostrar o narrador, já nas cenas iniciais, saindo do seu enterro (pois o foco da câmera sai dele, que estava no caixão e, desta vez, centra-se nos participantes do velório) para relatar os seus últimos momentos de vida e, saltando mais um pouco atrás, para explicar o motivo de sua morte. E é onde se observa, também, no início da sequência narrativa, dois planos. Onde o narrador atua em primeiro plano nos seus relatos.

E só depois, ele segue a ordem cronológica linear na narrativa, que se encerra com a retomada da cena inicial do filme (conforme a obra literária). O roteirista soube diferenciar estrategicamente os dois planos da narrativa, optando por maquiagem de forma opaca o ator Reginaldo Faria, que fazia o narrador Brás Cubas - personagem defunto-autor, que escreve, narra e vive a própria história. Decisão

imprescindível à perfeita compreensão da história, visto que é este personagem quem se comunica diretamente com o espectador, ao mesmo tempo em que é inexistente aos demais personagens do filme e, que existem outros dois atores dentro da narrativa representando sua infância e sua juventude. O que, sem dúvida, configura uma ampliação.

Também houve ampliação na passagem da narrativa literária onde o narrador relata que seu maior desejo foi o de conquistar a fama através do seu emplasto, denominado emplasto Brás Cubas.

O que efetivamente aconteceu e custou-lhe grande esforço, comprometendo-lhe a saúde. Mais uma sacada de Machado de Assis para criticar o realismo do século XIX. Mas o romance não explorou com afinco esta fama. Enquanto que, na linguagem iconográfica, houve uma ampliação dessa passagem da narrativa, através da veiculação de propagandas do produto de Brás Cubas nos mais diversos meios de comunicação da época (Cf. PEREIRA, 2008).

É perceptível que o roteirista soube selecionar o discurso narrativo literário e empregá-lo no discurso narrativo cinematográfico de tal forma que as imagens ilustram de forma precisa e perfeita o que é dito pelo narrador.

É perceptível, também, certa fidelidade no uso de frases da narrativa literária na cinematográfica, como por exemplo, quando o narrador conclui suas memórias: “... não tive filhos, não transmiti a nenhuma criatura o legado da nossa miséria.”

Segundo Pereira (2008), houve uma

transformação na cena que corresponde, na narrativa literária, ao capítulo “O Velho Diálogo de Adão e Eva”.

Os signos verbais presentes no capítulo da obra foram transformados em formas icônicas, com a presença do narrador, a frente da imagem desfocada do relacionamento sexual entre Brás Cubas e Virgília, fingindo não ver nada. Mais uma sacada do roteirista para não inserir na narrativa fílmica linguagem chula.

Na adaptação do capítulo dezenove para o cinema, o roteirista retirou da narrativa fílmica a história da esposa e do capitão do navio, onde o personagem principal (Brás Cubas), depois de assistir a perda da esposa do capitão e vê-lo triste, tenta consolá-lo. Uma das passagens da narrativa que ilustra como um personagem tão fagueiro soube lidar com momentos marcantes de sua vida.

Entretanto, acreditamos que tenha havido esta redução para que o filme não ficasse longo. Além disso, porque o filme já mostra situação parecida com a descrita, quando a mãe de Brás Cubas morre.

Observa-se também uma redução no capítulo vinte e um, “O Almocreve”, que não está na narrativa fílmica, assim como alguns capítulos sobre a morte de Nhá-Loló.(Cf. PEREIRA, 2008). Há uma adição na narrativa cinematográfica. Pois, enquanto na passagem do livro, Brás Cubas (narrador) apenas relata que quando jovem passou seus dias em Lisboa e em outros lugares da Europa, o roteirista optou por esclarecer melhor a diegese

literária, criando uma cena, onde o personagem Brás Cubas fala dos amores que conheceu quando supostamente deveria estar preocupado com seus estudos na Universidade de Coimbra.

As cenas em que o narrador faz referência a contextos históricos são ilustradas cinematograficamente com a apresentação de telas e/ou quadros de pintores famosos, como Tarsila do Amaral, por exemplo (Cf. PEREIRA, 2008). É o caso da passagem onde o narrador cita o momento da independência do Brasil e também o contexto político e social do país quando ele voltou para casa ao saber que sua mãe estava muito doente.

Ou seja, o roteirista utiliza da simplificação para não estender a narrativa e, consequentemente, não tornar a obra cinematográfica cansativa, deixando assim de proporcionar ao espectador o que é esperado por ele: o prazer estético.

Na adaptação do capítulo 26 “O autor hesita”, houve uma transformação. Visto que, segundo a obra literária, enquanto o pai de Brás Cubas falava com ele sobre Virgília e sobre o fato de ele ser político, Brás Cubas escrevia algumas palavras, frases, versos, de maneira aleatória, de tal modo que em determinado momento ele escreveu o nome do poeta Virgílio e seu pai falou-lhe que o nome de sua noiva, surpreendentemente, seria Virgília. Mas no filme, enquanto o pai de Brás Cubas falava-lhe sobre os assuntos que já mencionamos, Brás observa minuciosamente uma casca de laranja (Cf. PEREIRA, 2008).

Na narrativa literária, observa-se no capítulo

50 “Virgília Casada” que, quando Brás Cubas é convidado por Lobo Neves para uma reunião íntima, Virgília, quando lhe recebe, é quem o convida para dançar valsa com ela. Já na narrativa cinematográfica, é Lobo Neves quem sugere a Virgília que dance com Brás Cubas. Isto caracteriza uma transformação.

Para Pereira (2008), talvez o diretor tenha optado por construir dessa forma o enredo, para mostrar de forma objetiva que Lobo Neves não se dava conta que algo de diferente estava acontecendo entre seu amigo Brás Cubas e sua esposa Virgília, pois, até então, ele estava confiando demais nos dois. Este exemplo, também configura, perfeitamente, a estratégia machadiana de representar os homens mais românticos e as mulheres agindo racionalmente.

Portanto, na adaptação da obra Memórias Póstumas de Brás Cubas, de Machado de Assis, para o cinema, poucas vezes, o roteirista André Klotzel recorreu a recursos de adaptação. E a maneira que ele utilizou os recursos, os quais já são por nós conhecidos, não prejudicou a perfeita compreensão da obra escrita, magistralmente, pelo bruxo do Cosme Velho.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

É impossível não haver mudanças na transcodificação de uma obra literária para uma obra fílmica. Sempre que necessário, roteiristas utilizam recursos como redução, adição, transformação e deslocamento, que podem variar conforme o tempo

de duração do filme e também em função de uma melhor compreensão da obra romanesca. É o que se observa em “Memórias Póstumas de Brás Cubas”, romance romântico-realista de Machado de Assis, adaptado para o cinema por André Klotzel.

Entretanto, nem todas as obras que sofrem adaptação são bem sucedidas. Alguns cineastas apropriam-se do texto narrativo romanesco, e modificam seu enredo de modo que acabam por deturpar a obra - o que não se deve praticar, visto que a literatura inspirou o cinema e, que o próprio cinema vem revolucionando o esquema narrativo do romance.

Discurso e metadiscurso na construção da personagem no romance e nos filmes. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Pernambuco - UFPE.

Artigo submetido: 12/01/2013

Artigo aceito: 05/02/2014

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ASSIS, Machado de. **Memórias Póstumas de Brás Cubas**. Santa Catarina: Editora Avenida, 2005.

BRITO, João Batista de. **Literatura no Cinema**. São Paulo: Unimarco, 2006

CÂNDIDO, Antônio et al. **A Personagem de Ficção**. 10ª Ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

Memórias Póstumas. Direção: André Klotzel. Intérpretes: Reginaldo Faria; Petrônio Gontijo; Viétia Rocha; Sônia Braga. Lumière e Europa Filmes, 2001. 1 DVD (100 min), son., color.

PAULINO, G.; WALTY, I.; CURY, M. Z.. **Intertextualidades: teoria e prática**. Belo Horizonte: Lê, 1995.

PELLEGRINI, Tânia et al. **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Editora SENAC, Instituto Itaú Cultural, 2003.

PEREIRA, Germana da Cruz. (2008) **Brás Cubas:**