

UNIVERSIDADE DE MARÍLIA

VALDENICE ALVES DE FREITAS

***MEMÓRIAS PÓSTUMAS DE BRÁS CUBAS: TRANSCODIFICAÇÃO
DA LITERATURA AO CINEMA***

Marília - SP
2007

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

VALDENICE ALVES DE FREITAS

***MEMÓRIAS PÓSTUMAS DE BRÁS CUBAS: TRANSCODIFICAÇÃO
DA LITERATURA AO CINEMA***

Dissertação de Mestrado apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em Comunicação
da Universidade de Marília, para obtenção de
título de Mestre em Comunicação.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Suely Fadul Villibor Flory

Marília - SP
2007

UNIVERSIDADE DE MARÍLIA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO, EDUCAÇÃO E TURISMO

REITOR
MÁRCIO MESQUITA SERVA

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO
COORDENADORA PROF^a. DR^a. SUELY FADUL VILLIBOR FLORY

ÁREA DE CONCENTRAÇÃO
MÍDIA E CULTURA

LINHA DE PESQUISA
FICÇÃO NA MÍDIA

ORIENTADORA
PROF^a. DR^a. SUELY FADUL VILLIBOR FLORY

AGRADECIMENTOS

A Deus, pelo dom do Amor, que sustenta a existência humana!

À orientadora, Prof^a.dr^a. Suely Fadul Villibor Flory, pelo apoio, incentivo e orientação durante toda a pesquisa e pela confiança depositada.

À co-orientadora, Prof^a.dr^a. Ana Maria Gottardi, pela ajuda, orientação e as valiosas contribuições ao longo da construção deste trabalho.

Ao meu pai, Osvaldo, pelo exemplo de trabalho, dedicação, generosidade, doação. À minha mãe, Nair, especialmente, pela companhia e apoio durante os vários meses de elaboração deste trabalho, sobretudo por ter me ensinado o valor do estudo.

Aos meus irmãos, Antonio e Vandira, e aos cunhados, Rosilene e Acácio, pela compreensão, carinho demonstrados em todas as horas.

Aos meus queridos sobrinhos, Juliane, Beatriz, Natany e Victor, pelas diversas vezes em que não foi possível dar-lhes atenção, tendo que me dedicar ao trabalho.

À família Moretti, Sérgio, Myriam, Alessandra, Fabíola e César, pela amizade, compreensão, paciência e apoio incondicional em todos os momentos.

À Secretaria de Estado da Educação de São Paulo, pelo fornecimento e participação do Projeto Bolsa Mestrado, junto à Coordenadoria de Estudos e Normas Pedagógicas e Diretoria de Ensino de Marília, que garantiram o sustento financeiro necessário à realização desta dissertação de mestrado.

A todos aqueles que tocam corações e transformam vidas.

RESUMO

O presente estudo tem como proposta abordar a transcodificação da obra literária *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, escrita por Machado de Assis e a sua reprodução cinematográfica homônima, dirigida por André Klotzel. Partimos de um apanhado das divergências consideráveis que ocorrem e das analogias encontradas entre as duas produções. Em seguida, passamos ao objetivo central de nossa dissertação, que é a verificação de como as imagens são construídas e absorvidas pelos alunos do Ensino Médio e de que maneira a escola pode iniciar os alunos na leitura de novos textos, aproveitando-se das novas tecnologias e da linguagem cinematográfica no ensino. Com o intuito de contribuir teórica e metodologicamente para um deslocamento nas questões do ensino da literatura, partindo da obra para o leitor, fazendo-o exercer o papel do leitor ativo, estabelecendo um diálogo entre os textos narrativo e fílmico e propiciando ao receptor a oportunidade de tentar preencher algumas das lacunas presentes tanto no discurso escrito quanto no imagético, valorizando e enriquecendo o processo educacional.

Palavras-chave: transcodificação; *Memórias Póstumas de Brás Cubas*; linguagem literária; linguagem cinematográfica; leitor; Estética da Recepção.

ABSTRACT

This study has as a proposal to approach the transcoding of the literary work *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, written by Machado de Assis and its homonymous cinematographic reproduction, directed by André Klotzel. We started from a summary of the analogies found between both productions. Next, we passed to the central objective of our dissertation that is the verifying of how the images are constructed and absorbed by the students from high school, and in which way the school can introduce the students in reading new texts, taking the advantage of new technologies and the cinematographic language in teaching. With the goal of contributing theoretically and methodologically for a dislocating of the questions of teaching literature, starting from the work for the reader, making him/her to exercise the role of an active reader, establishing a dialogue with the narrative and filmic texts, and providing to the receptor the opportunity of trying to fill some of the blanks present not only in the written speech, but also in the imagetic one, giving value and enriching the educational process.

Key-words: transcoding; *Memórias Póstumas de Brás Cubas*; literary language; cinematographic language; reader; aesthetics of reception.

[...] Nada se emenda bem nos livros confusos, mas tudo se pode meter nos livros omissos. Eu, quando leio algum desta outra casta, não me aflijo nunca. O que faço, em chegando ao fim, é cerrar os olhos e evocar todas as coisas que não achei nele. Quantas idéias finas me acodem então! Que de reflexões profundas! Os rios, as montanhas, as igrejas que não vi nas folhas lidas, todos me parecem agora com as suas águas, as suas árvores, os seus altares, e os generais sacam das espadas que tinham ficado na bainha, e os clarins soltam as notas que dormiam no metal, e tudo marcha com uma alma imprevista.

É que tudo se acha fora de um livro falho, leitor amigo. Assim preencho as lacunas alheias; assim podes também preencher as minhas. (Machado de Assis. *Dom Casmurro*, p. 870-871).

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
CAPÍTULO 1 - VOZES DO TEXTO.....	13
1.1 O leitor e a leitura.....	13
1.2 A recepção.....	29
1.3 Os vazios: projeções imaginativas.....	38
CAPÍTULO 2 – LEITURA DA REPRESENTAÇÃO LITERÁRIA E CINEMATOGRÁFICA.....	53
2.1 O livro e o filme.....	53
2.2 O romance: Intertextualidades.....	61
2.3 O tratamento do tempo.....	68
2.4 Digressão e metalinguagem.....	70
2.5 Linguagem cinematográfica.....	
CAPÍTULO 3 – LITERATURA E CINEMA NUMA PROPOSTA PEDAGÓGICA.....	85
3.1 Cruzando linguagens.....	85
3.2 Formação do aluno-leitor no contexto educacional e os PCNs.....	89
3.3 Papel da imagem no espaço educativo.....	92
3.4 A recepção da obra machadiana no ensino médio.....	104
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	115
REFERÊNCIAS.....	118
ANEXO.....	126

INTRODUÇÃO

Tornou-se bastante comum, nos dias atuais, a adaptação de romances para a linguagem cinematográfica. O propósito deste trabalho foi verificar como se deu a adaptação de uma obra literária para o cinema e a recepção pelos alunos do Ensino Médio, do primeiro ano do Ensino Médio da Escola Estadual Profª. Wanda Helena Toppan Nogueira, de Marília-SP, onde ministro aulas de Língua Portuguesa. Essa leitura nos levará a considerar a especificidade do discurso cinematográfico, iniciando o aluno no conhecimento de uma nova linguagem, fazendo-o exercer o papel do leitor ativo, dialogando com a mesma, ao tentar preencher algumas das lacunas presentes, tanto no discurso escrito quanto no imagético.

Como o nosso objetivo é estabelecer as relações de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, da linguagem literária à cinematográfica, acreditamos que, por ser uma transposição próxima do original, a comparação de *Memórias Póstumas* será pertinente.

Como se trata de análise feita a partir de uma adaptação literária para o cinema e ainda para o público do ensino médio da escola pública, é necessário que estejamos atentos para as realidades e particularidades de um e outro, tecendo algumas considerações a respeito da adaptação e da linguagem da estrutura narrativa.

Esses elementos foram focalizados na primeira parte do trabalho, situando o leitor diante da produção escolhida. A partir da segunda parte,

confrontou-se *Memórias Póstumas de Brás Cubas* com sua adaptação cinematográfica, observando os elementos acima, para em seguida tratarmos da questão que moveu esta pesquisa: a apresentação do filme em sala de aula despertou nos alunos um interesse estimulante que foi objeto de nosso estudo e reflexão. Nessa abordagem verificou-se a funcionalidade e os efeitos pragmáticos do filme, bem como se discutiram algumas questões da prática pedagógica para o trabalho das linguagens audiovisuais no ensino na prática didática, através de pesquisas, dramatizações, leituras e análise do filme.

Na relação literatura/ cinema, no campo educacional, estaremos cruzando linguagens distintas, com estruturas e características próprias. Se considerarmos a literatura como código verbal, devemos levar em conta que o cinema pertence às chamadas linguagens complexas: som, imagem, cor e texto.

Nosso objetivo é verificar como se dá a transposição da obra romanesca para a linguagem fílmica e como os alunos do ensino médio, enquanto receptores da obra transcodificada, interpretam e analisam os vazios dos textos literário e fílmico, assumindo um papel mais ativo na recepção dos referidos textos.

No primeiro capítulo do trabalho, discutimos as teorias que sustentam as análises do romance e de sua transcodificação fílmica, privilegiando os postulados teóricos estabelecidos pelos críticos que fazem parte da corrente teórica denominada Estética da Recepção.

No segundo, comparamos o filme e o romance e estudamos algumas analogias e também diferenças existentes entre as duas modalidades de linguagem que são objeto deste estudo: a literária e a cinematográfica.

No terceiro capítulo, vamos observar e analisar a recepção da obra literária e do filme por alunos do ensino médio, verificando como os referidos alunos atuam no processo interpretativo das referidas obras e como preenchem os vazios do texto narrativo e fílmico e ainda se o seu papel pode tornar-se mais ativo e participativo na decifração das obras em questão.

O procedimento adotado para se chegar ao nosso objetivo constou de dramatizações de capítulos do romance *Memórias póstumas de Brás Cubas* em sala de aula, exibição do filme para os alunos e comparações entre alguns capítulos do livro e as respectivas cenas apresentadas na adaptação para a linguagem cinematográfica.

Estes foram, portanto, os passos seguidos por nossa pesquisa. Passemos então às considerações do primeiro capítulo sobre as teorias que embasam nossas análises e interpretações do romance e do filme *Memórias Póstumas de Brás Cubas*.

Apresentamos ainda, como última parte do trabalho, um anexo no qual constam entrevistas com o diretor e roteirista do filme, André Klotzel, com o responsável pelos diálogos do filme, o escritor e cineasta, José Roberto Torero, com o responsável pela fotografia, Pedro Farkas e com os atores Reginaldo Faria e Petronio Gontijo. Acreditamos que as entrevistas sejam interessantes para que o nosso leitor possa inteirar-se mais a respeito do filme.¹

¹Notas da produção do filme *Memórias Póstumas* de André Klotzel. <http://http.paginas.terra.com.br>. Acesso em 2/1/2007.

CAPÍTULO 1 – VOZES DO TEXTO

1.1 O LEITOR E A LEITURA

Para a análise da experiência do leitor ou da 'sociedade de leitores' de um tempo histórico determinado, necessita-se diferenciar, colocar e estabelecer a comunicação entre os dois lados da relação texto e leitor.

Hans Robert Jauss

A adaptação² fílmica de textos literários envolve um universo permeado de entornos, calcado por diferentes visões de questões que atuam em conjunto, tais como o autor do texto de partida, o tradutor-adaptador, o veículo, os leitores e os receptores, e cada um desses possui suas especificidades. Na adaptação para o cinema da obra *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, partimos da premissa de que a qualidade do produto resultante depende mais das qualidades do repertório e da criatividade do adaptador do que, propriamente, de teorias ou preceitos prévios.

Por adaptação podemos entender, portanto, uma transcrição de linguagem, equivalente a uma transposição de substância, pois a partir do reconhecimento de que uma obra é a expressão de uma linguagem, o seu transporte, pela mudança de veículo, de seu conteúdo a uma outra forma,

² Doc Comparato trata da adaptação como uma transcrição de linguagem que altera o suporte lingüístico utilizado para contar a história. Isto equivale a transsubstanciar, ou seja, transformar a substância, já que uma obra é a expressão de uma linguagem. Portanto, já que uma obra é uma unidade de conteúdo e forma, no momento em que tomamos o seu conteúdo e o exprimimos noutra linguagem, forçosamente estamos dentro de um processo de recriação, de transsubstanciação. (Comparato, 1995, p. 330).

configura a adoção de uma outra linguagem, que pressupõe um processo artístico de tradução, ou recriação.

No campo literário, podemos identificar etapas que vão da oralidade à palavra impressa e que apontam para a palavra/ imagem/ movimento /som virtuais. Gradativamente o livro – continente do texto literário – tem sido colocado numa posição de destaque e inúmeras vezes utilizado na produção cinematográfica – continente do texto fílmico - como roteiro ou base de uma obra, na qual imagens e sons não são virtualidades, mas partes integrantes da construção do filme.

A compreensão leitora é um ato de comunicação, que parte da prerrogativa de dar sentido ao texto por meio da interação do leitor com o próprio texto, o contexto e seus conhecimentos e experiências prévias. Como a ativação e/ou desenvolvimento de informação prévia é essencial para favorecer a interação entre o leitor e o texto, não se deve mais falar em leitores neutros que resgatam os significados dos textos, mas em leitores responsáveis, os quais se identificam como sujeitos.

Dessa forma, o caminho natural das discussões teóricas foi colocar em destaque o ato de ler, que situa lado a lado dois protagonistas que se defrontam: o texto e o leitor. Em relação ao texto, podemos considerar que este só adquire pleno sentido, quando alcança as mãos de um leitor, o qual, envolvido por suas palavras, poderá ir além do sentido habitualmente conferido pelo ato da leitura, como simples reconhecimento de signos, por meio de um processo automático de reconhecimento e de decodificação.

Por um lado, enquanto ação sócio-cultural, rotina entre interlocutores, o ato de ler diz respeito à produção de sentidos; por outro, prescinde de contra palavras. O referido ato de ler pode ser considerado como um oferecimento do texto ao leitor por um processo que, essencialmente, envolve o reconhecimento, mas que se realiza, basicamente, através de atitudes de compreensão, decorrente de estratégias textuais e complexas de controle do texto, num contexto específico:

O essencial na tarefa de decodificação não consiste em reconhecer a forma utilizada, mas compreendê-la num contexto concreto preciso, compreender sua significação numa enunciação particular. Em suma, trata-se de perceber seu caráter de novidade e não somente sua conformidade à norma. Em outros termos, o receptor, pertencente à mesma comunidade lingüística, também considera a forma lingüística utilizada como um signo variável e flexível e não como um sinal imutável e sempre idêntico a si mesmo (BAKHTIN, 1999, p.93).

Temos assim, o leitor singular que, no ato de leitura, *constitui*, ou seja, forma, organiza, compõe, estabelece sentidos e não, como aparentemente pode-se chegar a pensar, os *reconstitui*.

O ato de ler não implica somente num processo de decodificação de códigos constantes e de construção de sentidos sempre análogos a si mesmos, mas, permite, fundamentalmente, a composição de sentidos outros que não são, necessariamente, os mesmos pensados pelo autor da obra.

As palavras de Calvino são reveladoras sobre os envolvimento dos atos de leitura e de escritura. Na concepção de Calvino (1999, p. 198), “onde há um leitor, está também ali o ato do escritor”. Um texto só adquire sentido global quando obtém um leitor ávido por suas palavras. Sendo assim, leitura e escrita inserem-se no texto enquanto práticas efetivas, concebendo uma relação

intersubjetiva entre escritores e leitores, prevendo um quadro de comunicação que prima pela constituição de sentidos, os quais vão permitir múltiplas possibilidades de compreensão.

E quanto ao verbo ler? Poder-se-á dizer “hoje lê” tal como se diz “hoje chove”? Pensando bem, a leitura é um ato necessariamente individual, muito mais do que o escrever. Admitindo que a escrita consegue superar as limitações do autor, ela apenas continuará a ter sentido quanto for lida por uma pessoa singular e atravessar os seus circuitos mentais. Somente o fato de poder ser lido por um indivíduo determinado prova que aquilo que é escrito participa do poder da escrita, um poder baseado em algo que está para além do indivíduo. O universo exprimir-se-á a si mesmo até que alguém possa dizer: “Leio, logo ele escreve”. (CALVINO,1999, p. 198)

Ao que tudo indica o leitor jamais obterá a certeza explícita de que a sua interpretação, ou a sua compreensão do texto seja a mais correta ou válida. Esta idéia é esclarecida por Flory (1997, p. 34):

A impossibilidade da experiência alheia faz do texto uma experiência plural que, embora possua complexos de controle em seu sistema de combinações, precisa reservar um lugar, dentro desse mesmo sistema, para o leitor, a quem cabe atualizar a mensagem ficcional. Esse lugar é dado pelos vazios que se oferecem para a ocupação pelo receptor. Configura-se, assim, a assimetria fundamental entre o texto e o leitor, possibilitando a comunicação no processo da leitura.

Essa comunicação só se realizará mediante a mobilização dos aspectos projetivos do leitor, como complementa Iser (1979, p. 106) em seu artigo intitulado “A interação do texto com o leitor”. De acordo com o crítico mencionado,

à medida que os vazios indicam uma relação potencial, liberam o espaço das posições denotadas pelo texto para os atos de projeção do leitor. Assim, quando tal relação se realiza, os vazios desaparecem.

De acordo com Iser, o leitor tem um papel importantíssimo que se manifesta no ato de leitura pelo preenchimento dos vazios do texto. Aliás, é válido ressaltar que as obras machadianas exigem um leitor participativo, que duvide do narrado e, enfim, que seja capaz de ler com argúcia e perspicácia como nos relata o narrador de *Esaú e Jacó*: “O leitor atento, verdadeiramente ruminante, tem quatro estômagos no cérebro, e por eles faz passar e repassar os atos e os fatos, até que deduz a verdade, que estava, ou parecia estar escondida.” (ASSIS, 1987, p. 127).

O leitor que Machado espera para seus romances - leitor ruminante, que reflita sobre a narração, não seja passivo e tire suas próprias conclusões - aproxima-se daquele teorizado por Iser, que deve agir ativamente frente ao texto para preencher suas lacunas e interpretar o que lê de forma adequada. Desse modo, constata-se que o papel do leitor/ espectador é fundamental na decodificação tanto da obra literária quanto da fílmica.

O propósito deste capítulo é analisar os procedimentos das vozes em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, com o intuito de mostrar que, como processo ficcional, sua finalidade não é puramente separar a ficção da realidade, mas induzir o leitor a compreender as variáveis entre o real e o imaginário, refletindo sobre os ajustes literários existentes e a busca de identidades estéticas. Para

tanto, há que se observar como se comporta esse novo narrador, a função da intertextualidade e da recepção em relação aos leitores.

Em toda obra literária, organizam-se dois mundos diferenciados: o mundo ficcional, em que as personagens transitam, e o mundo do leitor. Devido ao trânsito livre entre o real e o imaginário, a voz, autoconscientemente, invade o mundo visivelmente livre da história, constituindo analogias dialógicas constantes, que levam o leitor a identificar a obra como processo e como produto.

A partir dessa constatação, observamos que a figura do leitor torna-se presente na alusão direta, nas interrogações, na preocupação do narrador em conduzir/ facilitar a leitura desse novo gênero, no levantamento de falsas pistas, ou falsas expectativas, para que o receptor fuja dos modelos pré-estabelecidos e construa uma nova forma de ler.

O dialogismo, ou seja, o discurso dialógico, estudado por Bakhtin (1988), estabelece uma interação entre o texto e o leitor, configurando-se como uma antecipação do discurso de um outro no próprio discurso do narrador, como se a fala fosse uma réplica do leitor.

Em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, ocorre o dialogismo baseado em dois parâmetros: o horizontal – do diálogo do autor com seu leitor potencial – e o vertical – do diálogo entre o texto e outros textos (Kristeva, 1969).

Cabe ao leitor consolidar o que está escrito, excluir os pontos de indeterminação, ultrapassar o texto existente e buscar, no seu conhecimento de mundo, os elementos que não lhe permitir as inferências necessárias à reconstrução do discurso. O leitor, ao passo que lê um romance, é coagido pelo efeito persuasivo das estratégias retóricas do autor, por intermédio do narrador e

pelo acúmulo de indicativos fictícios, a preencher o espaço entre o seu próprio mundo empírico e o universo ficcional. O texto trabalha como estímulo para a memória do leitor, na qual todos os textos anteriormente lidos estão armazenados.

Quando, de algum modo, a intertextualidade³ é recuperada, o leitor é capaz de identificar o significado de um texto a partir do conhecimento prévio de outros textos. Dessa forma, o leitor deve estar social e historicamente situado e a maneira pela qual interpreta a obra literária é fortemente dependente desse fato.

Machado manipula os discursos narrativos de modo a manter uma relação dialógica permanente, tanto com o leitor quanto com os discursos de outros autores. Na introdução de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, há uma verdadeira teoria da recepção, na qual são descritos diversos tipos de leitores: “gente grave”, o leitor dos romances realistas, “gente frívola”, o leitor dos romances românticos, e o “fino leitor”, que parece ser o leitor potencial de Machado.

O leitor cuja atenção é invocada pelo narrador não corresponde ao leitor real, e sim ao que Genette (1983, p. 90) convencionou chamar de “narratário”, que é o leitor representado no texto por um personagem ou pelas estratégias discursivas do texto. Exemplos do domínio do leitor como representantes do significado são encontrados em vários microdiálogos com o narrador:

³ De qualquer modo, o importante será verificar se o texto produzido, recorrendo à intertextualidade, tem as marcas de um texto literário anterior, conforme se pode depreender das afirmações de Vítor Manuel de Aguiar e Silva: “consideramos o texto literário como um mecanismo semiótico que, em virtude das características da sua forma de expressão, da sua forma de conteúdo e do seu estatuto comunicacional, apresenta estruturas semânticas peculiares e tem a capacidade de produzir no processo de leitura, tanto sincronica como diacronicamente, novos significados.” (SILVA, 1986, p. 215).

Talvez espante ao leitor a franqueza com que lhe exponho e realço a minha mediocridade; advirta que a franqueza é a primeira virtude de um defunto. (MPBC, 1982, p. 45).⁴

'Virgília'? Mas então era a mesma senhora que alguns anos depois? ... a mesma. (MPBC, 1982, p. 49)

O tipo de leitor para o qual Machado parece escrever – o fino leitor – é aquele que busca desvendar os mistérios do seu texto, que é incitado a descobrir por si mesmo, na articulação da narrativa, o seu princípio de realização; o leitor capaz de perceber a sua relação com o mundo ficcional, de dialogar com o próprio texto:

Que há entre a vida e a morte? Uma curta ponte. Não distante, se eu não compusesse este capítulo, padeceria o leitor um forte abalo, assaz danoso ao efeito do livro. Saltar de um retrato a um epitáfio pode ser real e comum; o leitor, entretanto, não se refugia no livro, senão para escapar à vida. Não digo que este pensamento seja meu; digo que há nele uma grande dose de verdade, e que, ao menos, a forma é pintoresca. E repito: não é meu. (MPBC, 1982, p. 124).

Nesta passagem, o narrador já alerta o leitor para o fato de que se vale de outros textos para a construção das suas memórias.

Esse é um exemplo típico de intertextualidade. Há que se fazer diferença entre a intertextualidade de forma e a de conteúdo, como afirma Koch (1991, p. 75). A primeira restringe-se à repetição de expressões, enunciados, trechos de outros textos, ou então o estilo de determinado autor ou de determinados tipos de discurso, enquanto que a última – e, por motivos óbvios, a

⁴ Para fins de citação, empregaremos a sigla MPBC para se referir ao romance, seguida da página. A edição utilizada é a seguinte: ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. 9. ed. São Paulo: Ática, 1982.

mais constante – é mais ampla, podendo abranger qualquer tipo de texto e se apresentar de forma explícita ou implícita. A intertextualidade implícita, por não ter indicação da fonte, requer do receptor do texto os conhecimentos necessários para recuperá-la, assim como para detectar as pistas do produtor do texto ao retomar o que foi dito por outrem.

A intertextualidade é detectável na medida em que a comunicação com o leitor é bem sucedida. A obra de Machado é profundamente intertextual, uma vez que incorpora e assimila a herança literária, operando a sua re-proposição através da paródia. Segundo afirmação de Alfredo Bosi (1982, p. 40), “A relação que Machado de Assis estabeleceu com a tradição foi sempre parodística: incorpora-a para que ela fique, mas nega-a pela deformação e deslocamento do contexto em que existe”.

O método adotado por Machado em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* forma-se a partir de uma pluralidade de vozes, muitas vezes advindas de outros discursos, cuja finalidade é pôr em destaque o discurso do narrador em sua versão dos fatos narrados; é desafiar os arquétipos narrativos, relativizar e questionar o sentido e a forma como a expressão estética de um questionamento mais vasto, situado no mundo empírico: a questão do poder. Conforme assinala Bosi (1982, p. 40), foi “o poder, em sua multiplicidade de manifestações ao nível da linguagem, que passou a organizar a produção das formas artísticas machadianas”.

Ao congregar o passado literário, Machado reinterpreta-o, ao mesmo tempo em que o utiliza para problematizar o presente. A título de ilustração, observemos alguns títulos de capítulos do romance machadiano em análise:

“Triste, mas curto.” (MPBC, 1982, p. 44); “Curto, mas alegre.” (MPBC, 1982, p. 45). Como se pode notar nos exemplos em apreço, a consciência de quem narra, operando a nível fático, é a consciência da metalinguagem da arte e o narrador machadiano usa de todos os recursos para estimular e persuadir o seu leitor.

Fielding (1966, p. 19) foi o primeiro autor a teorizar sobre a divisão em capítulos, ainda que em um capítulo totalmente irônico, no qual afirma ser o espaço entre capítulos “*a resting-place*”, um lugar de descanso, onde o leitor tem a oportunidade de fazer uma reflexão retrospectiva sobre o capítulo anterior, além de possibilitar ao autor a antecipação do que ainda está por vir. Em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, há um capítulo que se ajusta às ponderações de Fielding:

Capítulo CII

De repouso

Mas este mesmo homem, que se alegrou com a partida do outro, praticou daí a tempos... Não, não hei de contá-lo nesta página; fique este capítulo para repouso do meu vexame. (MPBC, 1982, p. 108).

Vale destacar que na passagem transcrita, o narrador aguça a curiosidade do leitor e procura despertar o seu interesse para que ele prossiga com a leitura, tal como se verifica nas telenovelas, uma vez que os autores sempre deixam um “gancho”, uma situação pendente para que o espectador continue a acompanhar a história. O procedimento machadiano é o mesmo, com a mesma intenção: coagir o leitor a continuar a ler o texto.

Eugênio Gomes (1976), em seu estudo das correções de Machado de Assis, chama a atenção dos leitores para o fato de que o capítulo que, desde a segunda edição, apresenta o título “Destino”, originalmente era denominado “De como o autor, não achando denominação para este capítulo, limita-se a escrevê-lo”. O título denuncia a semelhança de Machado com o método de Fielding, muito embora o título do referido capítulo tenha sido modificado mais tarde. Na seguinte passagem do romance é possível observar o diálogo do narrador com o leitor virtual:

Podendo acontecer que algum dos meus leitores tenha pulado o capítulo anterior, observo que é preciso lê-lo para entender o que disse comigo, logo depois que Dona Plácida saiu da sala. (MPBC, 1982, p. 88).

É por meio do diálogo que o narrador machadiano solicita a participação do leitor, instruindo-o a que leia o capítulo precedente para que possa compreender a história narrada.

A preocupação em relação à crítica também é alvo do narrador, conforme se pode depreender do fragmento transcrito abaixo:

A um crítico
Meu caro crítico,
Algumas páginas atrás, dizendo eu que tinha anos, acrescentei: Já se vai sentindo que o meu estilo não é tão lesto como nos primeiros dias (MPBC, 1982, p. 131).

Verifica-se que o narrador machadiano não só faz constantes apelos ao seu leitor, como também menciona um crítico em potencial, ou melhor dizendo,

virtual, para justificar as “deficiências” de seu estilo. O narrador em questão nada mais faz do que chamar a atenção de dois possíveis leitores, aquele que lê por distração, para o seu deleite e divertimento e o leitor crítico, que faz uma leitura mais aprofundada, procura descobrir os sentidos ocultos no texto, ou seja, busca interpretá-lo.

A literatura que se fez anteriormente às várias teorias que hoje conhecemos, já abordava a importância do papel do intérprete. A obra de Lawrence Sterne (1998), *A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy*, publicada no século XVIII, comprova esse fato. O leitor fez-se presente em forma de narratário, a ponto de dois séculos depois transformar-se em protagonista no inquietante romance de Italo Calvino (1999, p. 11), no qual se lê: “Você vai começar a ler o novo romance de Italo Calvino, *Se um viajante numa noite de inverno*. Relaxe. Concentre-se. Afaste todos os outros pensamentos. Deixe que o mundo a sua volta se dissolva no indefinido.”

O modo como Calvino reforça essa relação com o narratário, desconstruindo o enredo do romance tradicional ao construir trechos fragmentados, inacabados, pontuados por vários imprevistos que desarticulam os sentidos, desvenda as múltiplas faces do leitor diante da obra.

A concretização do leitor no posicionamento textual, como narratário, permite-nos considerá-lo como um personagem atuante do próprio texto, uma vez que se configura como o outro, o parceiro do diálogo, onipresente no romance. Assumindo essa personificação, ele é solicitado para contribuir na configuração de sentidos que passam a existir no momento da leitura. O intérprete lança um olhar

instável e diferenciado sobre a trama do texto, fazendo com que as páginas apresentem multiplicidade de sentidos.

Mesmo havendo muitas afinidades entre Fielding e Machado, não há dúvida de que Sterne foi a inspiração principal para as peripécias narrativas de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Laurence Sterne (1966) desestabilizou os preceitos da estética neoclássica, quando deslocou o foco da narrativa das ações para as opiniões, do exterior para o interior, em *The life and opinion of Tristram Shandy - gentleman*.

Em sua narrativa, as opiniões e impressões do protagonista, sua atitude irônica frente à sociedade e aos comportamentos humanos são tão fundamentais quanto a história da sua vida. Tal procedimento contradizia a tradição narrativa de seu tempo, uma vez que a narrativa de Sterne tende a reunir a ação e a reflexão a fim de problematizar as questões fundamentais do ser humano.

Ao qualificar *Memórias Póstumas de Brás Cubas* como “obra difusa”, o autor adverte aos supostos leitores de que se trata de uma obra cheia de digressões e extravagâncias, de uma “forma livre”. Muito embora tenha sido, provavelmente, inspirado pelo narrador de Sterne, quanto à posição do sujeito, tal fato merece ser destacado porque confere uma nova perspectiva ao narrador machadiano e é ainda revelador do jogo intertextual entre *Memórias Póstumas* e *Tristram Shandy*.

Sterne divide a narrativa em capítulos, o que o difere, em termos de finalidade, da divisão proposta por Fielding. Enquanto este via no fazer narrativo um mecanismo facilitador da assimilação pelo leitor da matéria narrada, aquele fazia da fragmentação não só um meio de expressar a subjetividade em meio à

diegese, mas também um subterfúgio para obter um alto grau de implicações cômicas e pôr em prática a sua ironia exacerbada, muitas vezes constituindo uma paródia das técnicas narrativas convencionais.

Em Sterne, a manipulação em alguns capítulos sugere uma desconfiança, uma negação da unidade narrativa. O que parece ser um episódio, ou uma digressão, na verdade não é. A fragmentação do texto em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* tem efeito análogo ao da obra de Sterne:

Talvez suprima o capítulo anterior; entre muitos motivos, há aí, nas últimas linhas, uma frase muito parecida com despropósito, e eu não quero dar pasto à crítica do futuro. (MPBC, 1982, p. 85).
O despropósito faz-me perder outro capítulo. Que melhor não era dizer as coisas lisamente, sem todos estes solavancos. (MPBC, 1982, p. 86).

Submetendo a lição de Fielding sobre o comprimento dos capítulos a um processo excêntrico, Sterne escreve capítulos incrivelmente curtos. Se compararmos esse procedimento ao capítulo CXXXVI de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* - Inutilidade – que se resume a um único período formado por duas orações coordenadas alternativas: “Mas, ou muito me engano, ou acabo de escrever um capítulo inútil.” (MPBC, 1982, p. 139), torna-se clara a propensão de Machado pelos capítulos curtíssimos.

É interessante observar que Sterne construiu paródias estilísticas e temáticas das obras de seus contemporâneos. Por exemplo, Fielding, em *Tom Jones*, informa ao leitor como ler o livro, prescrevendo a sua participação imaginativa. Sterne faz em *Tristram Shandy* uma paródia desse procedimento, a

fim de mostrar o seu respeito pela imaginação do leitor, deixando espaços em branco no texto de modo a promover o envolvimento ativo do leitor. Basicamente, é o procedimento que se encontra no capítulo “O velho diálogo de Adão e Eva”, – que é constituído somente pelos nomes de Brás Cubas, Virgília e pontos, pontos de interrogação e exclamação - mas Machado não abandona a condução diretiva do leitor. Ao contrário, através da retórica do narrador, estabelece uma cumplicidade com o leitor, a fim de que este perceba o comportamento que se espera dele, bem como o seu papel na reconstrução do significado do texto.

É evidente que *Memórias Póstumas de Brás Cubas* tem uma dívida para com Sterne, não no que diz respeito à escolha do modelo, mas quanto ao seu valor modificado no contexto estético e ideológico do realismo e do determinante social, que merece ser apontado. A excentricidade satírica de Sterne transformou-se na confusão de Machado, pela modificação dos elos deterministas de causa e efeito, inerentes ao realismo oitocentista, numa nova configuração de realismo que é o seu reverso crítico, de acordo com as considerações de Hélder Macedo (1991, p. 7-24).

A anexação do estilo e da forma de outros escritores não possui, evidentemente, caráter simplesmente imitativo na obra de Machado. Na verdade, essa incorporação dá-se de forma paródica, conforme já destacamos.

A paródia, a carnavalização⁵, o reconhecimento do mundo às avessas, exige um conhecimento da ordem do mundo que inverte e incorpora textos

⁵ A carnavalização, segundo Bakhtin, pode ser um desvio e também uma inversão dos costumes consagrados, como fez a geração hippie, que sobrepôs o sacro e o profano, o velho e o novo, sem atender a certas normas de interdição social. A carnavalização é de alguma maneira o mundo às avessas e pode ter a leitura de uma parodização.(BAKHTIN, 1981).

tradicionais. Nesse aspecto reside o paradoxo da paródia, que, ao mesmo tempo, distancia-se e se aproxima do modelo que utiliza (HUTCHEON, 1985, p. 74).

Além de Sterne, Calvino, Machado, Drummond e Silviano Santiago, vários outros autores também se preocupam em interagir com a presença do receptor. O conceito de que o livro existe por si só tem sido constantemente reprovado. A respeito desse assunto, Jorge Luis Borges (1999, p. 284), por exemplo, tece as seguintes considerações:

Enquanto não abrimos um livro, esse livro, literalmente, geometricamente, é um volume, uma coisa entre as coisas. Quando o abrimos, quando o livro dá com seu leitor, ocorre o fato estético. E, cabe acrescentar, até para o mesmo leitor o mesmo livro muda, já que mudamos, já que somos (para voltar a minha citação predileta) o rio de Heráclito, que disse que o homem de ontem não é o homem de hoje, o homem de hoje não será o de amanhã. Mudamos incessantemente e é possível afirmar que cada leitura de um livro, que cada releitura, cada recordação dessa releitura renovam o texto. Também o texto é o mutável rio de Heráclito.

Como salienta Borges, a releitura de um livro é sempre um ato que renova os sentidos e os significados latentes de um texto literário e, nessa acepção, a obra é um rio pelo qual o leitor transita e, seguramente, será sempre surpreendido por novas experiências, novas descobertas, novas emoções advindas do contato com textos já lidos.

1.2. A RECEPÇÃO

Para consolidar nosso objetivo, partimos dos pressupostos da Estética da Recepção, a partir da Teoria do Efeito Estético, que tem como um dos seus principais representantes Wolfgang Iser. Utilizamos, também, as reflexões de Hans Robert Jauss sobre a recepção de uma obra em seu percurso histórico.

O significado da obra literária é apreensível não somente pela análise de seu processo de recepção, mas também pela multiplicidade de seus aspectos estilísticos e sócio-históricos, por considerá-los condizentes com uma busca que se volta para a reflexão sobre a maneira e as condições da produção e da recepção da obra literária. Conforme observa Karlheinz Stierle (1979, p. 133), no artigo “O que significa a recepção dos textos ficcionais?”,

A recepção abrange cada uma das atividades que se desencadeia no receptor por meio do texto, desde a simples compreensão até à diversidade das reações por ela provocadas - que incluem tanto o fechamento de um livro, como o ato de decorá-lo, de copiá-lo, de presentear-lo, de escrever uma crítica...

A Estética da Recepção, teoria que valoriza a função do receptor/ leitor na investigação literária contemporânea, busca examinar a função do leitor na obra literária que, no processo de comunicação sempre ocupou um espaço importante, embora obtivesse o segundo lugar em um grande número de correntes críticas, ressaltando a contribuição do leitor na concretização do texto. Segundo Itânia Gomes (1999, p.156),

No momento em que se fala de recepção, não se consegue escapar à situação na qual o lugar do receptor é o de destinatário de uma mensagem. A recepção é um lugar empírico para onde vão as mensagens que devem ser decodificadas; o receptor é a pessoa empírica que recebe uma mensagem. Mesmo quando se atribui ao receptor o *status* do produtor de sentido, mesmo aí, permanece a visão fragmentada do processo comunicativo.

A obra literária é, portanto, uma mensagem comunicativa cujo emissor é o autor do texto e cujo receptor é o leitor que produz sentidos a partir do que lê, isto é, interpreta e decodifica a mensagem recebida.

Ainda tratando deste assunto, vale destacar que, como afirma Wolfgang Iser, em seu livro *O ato da leitura*, a obra literária só se concretiza com o leitor, através dos atos estimulados no receptor, acrescentando aos estudos de Jauss (1994), a Teoria do Efeito Estético. De acordo com as considerações do mencionado crítico, “O sentido do texto é apenas imaginável, pois ele não é dado explicitamente; em conseqüência, apenas na consciência imaginativa do receptor se atualizará” (Iser, 1996, p. 13), ou seja, o sentido de uma obra é obtido, atualizado pela mente do leitor/ receptor.

A literatura contemporânea prevê novos critérios de interpretação, nos quais deixa de lado a intenção do autor e a mensagem da obra e se concentra nos efeitos do texto e em sua recepção. A Estética da Recepção desloca-se da teoria literária presa a uma análise imanente do texto para a sua recepção pelo leitor. A Estética do Efeito interage entre texto e contexto e também, entre texto e leitor. Sobre a Estética do Efeito, Iser (1996, p. 13-14) faz as seguintes colocações:

[...] uma interpretação da leitura orientada pela estética do efeito visa à função que os textos desempenham em contextos, à comunicação, por meio da qual os textos transmitem experiências que, apesar de não-familiares, são contudo compreensíveis, e à assimilação do texto, através da qual se evidenciam a “prefiguração da recepção” do texto, bem como as faculdades do leitor por ela estimuladas.

A estética do efeito para Iser tem como objetivos desvendar a função que cada texto desempenha em seu respectivo contexto, estabelecer o processo comunicativo entre o texto e o seu leitor e a sua compreensão por este último.

Por sua vez, o crítico Hans Robert Jauss assevera que deve haver uma mudança na história da literatura sob a perspectiva de que o texto oferece condições para a sua reconstrução pelo leitor, complementando a teoria de Iser.

Essa relação entre texto e leitor é vista por Jauss (1979, p. 47-48) como um processo de comunicação, no qual o efeito advém do entrecruzamento de dois pólos - a obra e seu destinatário:

O efeito como momento condicionado pelo texto e a recepção como momento condicionado pelo destinatário, para a concretização do sentido como duplo horizonte do interno ao literário, implicado pela obra, e o mundivivencial trazido pelo leitor de uma determinada sociedade.

Também se deve levar em consideração as experiências vivenciadas pelo leitor no estabelecimento do efeito estético.

Para Jauss, a obra literária propõe uma história da arte e da literatura condicionada em outros princípios: as análises literárias deveriam mudar seu enfoque, não mais centrando-se no texto ou no autor, e sim no que denominou de

“terceiro estado”: o leitor. Tal perspectiva colocaria em foco a figura do sujeito produtor (destinador) interagindo com a do consumidor (receptor). A arte obedeceria a uma função dialética: formadora e modificadora de percepção (ZILBERMAN, 1989, p. 32).

As implicações históricas da obra literária consolidam-se pela contemporaneidade que é determinada pelo leitor, pois não depende, nesse caso, da época em que foi escrita, mas quando foi lida. Essa postura rompe com a noção da cadeia temporal, uma vez que o autor e a obra começam a fazer parte da história no momento em que são lidos, no momento em que são aceitos pelo público leitor. Em sua primeira tese, Jauss enfatiza a relação dialógica, entre o leitor e o texto, que constitui a produção literária. Sob esse ponto de vista, a obra nunca é monológica ou atemporal: “Ela é, antes, como uma partitura voltada para a ressonância sempre renovada da leitura, libertando o texto da matéria das palavras e conferindo-lhe existência atual.” (JAUSS, 1979, p. 25).

Em sua segunda tese, ele argumenta que a experiência literária pressupõe um “saber prévio”. A obra não se apresenta ao leitor como novidade total, ela se reporta ao “já lido”, desperta e aguça no público leitor expectativas quanto ao meio e fim da contextura narrativa.

Ainda, referenciando o mesmo autor, a obra literária é condicionada somente na relação dialógica da obra com o leitor, tanto do ponto de vista estético como histórico. Voltado para a experiência estética como momento de prazer, o crítico em questão formula os conceitos de fruição compreensiva e compreensão fruidora - o leitor gosta daquilo que compreende e só poderá compreender aquilo

que aprecia - sendo o prazer e a compreensão processos simultâneos (JAUSS, 1979, p. 46).

O referido crítico tece ainda algumas considerações sobre o prazer estético, as quais julgamos oportuno transcrever. Confirmamos algumas delas:

O prazer estético que, desta forma, se realiza na oscilação entre a contemplação desinteressada e a participação experimentadora, é um modo da experiência de si mesmo na capacidade de ser outro, a capacidade a nós aberta pelo comportamento estético. (JAUSS, 1979, p. 77).

Jauss apresenta as três categorias básicas extraídas da tradição estética, que mencionam a experiência estética da obra em relação ao seu emissor-criador e seu receptor, que pode tornar-se seu co-produtor. Tais categorias são denominadas como *poiesis*, *aisthesis* e *katharsis*.

A *poiesis* remete ao “prazer ante a obra que nós mesmos realizamos” (JAUSS, 1979, p. 79); a interação entre texto e leitor possibilita ao segundo tornar-se co-produtor da criação literária.

A primeira formulação aparece na segunda tese exposta em um texto denominado *Pequena apologia*:

A liberação pela experiência estética pode se realizar em três planos: a consciência produtora cria um mundo como sua própria obra; a consciência receptora compreende a possibilidade de renovar sua percepção de mundo; enfim – aqui a experiência subjetiva abre-se à experiência intersubjetiva – a reflexão estética se compromete com um julgamento exigido pela obra, ou identifica-se às normas de ação, esboçadas ou a serem definidas. (JAUSS, 1972, p. 13).

A *aisthesis* concretiza-se por meio do efeito, ou seja, o leitor reconhece os elementos representados e renova o seu conhecimento sobre esses elementos, o que Jauss (1979, p. 81-82) designa como “o prazer estético da percepção reconhecadora e do reconhecimento perceptivo”.

A *katharsis*, terceira categoria apresentada por Jauss (1979, p. 57-58), é definida como uma experiência comunicativa:

Como experiência estética comunicativa básica, a *katharsis* corresponde tanto à tarefa prática das artes como função social, - i.e., servir de mediadora, inauguradora e legitimadora de normas e ação-, quanto à determinação ideal de toda arte autônoma: libertar o expectador de seus interesses práticos e das implicações de seu cotidiano, a fim de levá-lo, através do prazer de si no outro, para a liberdade estética de sua capacidade de julgar.

A *katharsis* designa “aquele prazer dos afetos provocados pelo discurso ou pela poesia, capaz de conduzir o ouvinte e o espectador, tanto à transformação de suas convicções, quanto à liberação de sua psique” (JAUSS, 1979, p. 80), isto é, por meio da identificação entre os elementos da narrativa e o leitor, processa-se a *katharsis*, que não se reduz somente à liberação das emoções, mas também é catalisadora de ação, levando o leitor à reflexão frente à sua realidade.

Correspondem essas três funções básicas aos aspectos de produção, recepção e comunicação, que conservam o seu caráter de experiência estética se mantiverem o caráter de prazer.

As pesquisas de Jauss são condicionadas para a reconstrução histórica da forma como o texto foi recebido e interpretado por leitores diversos ao longo do tempo e o seu efeito atual, resultando na fusão de dois horizontes: o do autor que

construiu o sentido primeiro e o do público que (re)interpreta o sentido em confronto com o tempo atual⁶.

A Estética da Recepção acolhe como critério de determinação do valor estético da obra literária, o seu poder de decepcionar ou contrariar as expectativas leitoras no momento de sua aparição, isto é, “a distância entre o horizonte de expectativa e a obra, entre o já conhecido da experiência estética anterior e a ‘mudança de horizonte” (JAUSS, 1979, p. 31). A redução dessa distância pode ocorrer, também, com obras literárias que, no momento de aparição, eram inovadoras e para o leitor atual se tornam óbvias.

A obra literária pode propiciar indicadores de como ela foi recebida pelo público leitor, através da reconstituição do horizonte de expectativa de criação e recepção, permitindo que se descubra a pergunta desse mesmo público ao qual a obra respondeu no momento de sua aparição. Apesar disso, a reconstituição da pergunta não se encontra mais no horizonte primeiro e original, ela já está corrompida pelo horizonte atual. Assim sendo, a compreensão histórica da obra alude a uma fusão de horizontes, resultando, também, numa consciência da história dos efeitos, já que a obra foi acumulando ao longo do tempo interpretações e recepções.

Na concretização do texto literário há duas possibilidades assim definidas pelo leitor: uma norteada para o horizonte implícito de expectativa e outra para a análise das expectativas externas à obra, relacionadas à vivência do

⁶ “A objetivação do horizonte de expectativa é possível através daquelas obras que, adotando uma convenção (seja de gênero, estilo ou de forma), evocam um horizonte de expectativa para logo abandoná-lo ou destruí-lo, bem como em obras “historicamente menos delineadas.” (JAUSS, 1979, p.57-58).

leitor. No primeiro caso, de cunho intraliterário, o efeito é condicionado pela obra. O leitor implícito, criação ficcional, depende das estruturas objetivas da obra; no segundo, de cunho extraliterário, a recepção é condicionada pelo leitor. O leitor explícito depende de fatores externos à obra literária (ZILBERMAN, 1989, p. 65).

Como Jauss, Iser parte da idéia de que o texto só existe por meio da atuação do leitor. No entanto, eles possuem orientações e métodos distintos: o primeiro necessita do testemunho da leitura, enquanto a orientação de Iser recai sobre o próprio texto, argumentando que ele possui uma estrutura apelativa, que colabora para o efeito e reação do leitor frente à obra.

No prefácio à primeira edição de seu livro *O ato da leitura*, Iser colocava essas duas orientações como “antagônicas” e até mesmo divergentes. Já no prefácio à segunda edição, percebe-se uma reformulação de sua postura:

O efeito e a recepção formam os princípios centrais da Estética da Recepção, que, em face de suas diversas metas orientadoras, operam como métodos histórico-sociológicos (recepção) ou teórico-textuais (efeito). A Estética da Recepção alcança, portanto, a sua mais plena dimensão quando essas duas metas diversas se interligam. (ISER, 1996)

O leitor compreende a obra dentro dos limites do seu momento, inserido em seu contexto sócio-cultural. Por essa perspectiva, forças textuais várias nos conduzem a crer que algumas das mais significativas articulações entre tradição e modernidade advêm de recursos literários indicadores de pelo menos uma tendência em comum: alguns autores não se sentem comprometidos com a idéia de que, no espaço de suas produções ficcionais, o leitor irá encontrar respostas firmes ou definitivas para o repertório de suas obras. Tanto os escritores

contemporâneos, quanto os reconhecidos por sua tradição parecem querer deixar em constante estado de suspensão, marcas de obscuras subjetividades, contrastes entre valores culturais, luta de existência humana, contradições sociais – de uma história da ficção que provoca a interferência perceptiva e a resposta conceitual do pólo da recepção.

Machado de Assis, já no século XIX, a seu modo, nunca quis indicar caminhos certos para seus leitores. A crítica, em alerta, sabia que a narrativa machadiana logo cuidava de criar incertezas, todas as vezes em que uma *gestalt* estava prestes a se fechar, ou sempre que um sentido se mostrasse ameaçado por discordâncias entre personagens, ou ainda, todas as vezes em que as discrepâncias interruptoras da *good continuation* (continuação desejável) se encontrassem em divergências. Silvia Regina Pinto (2003), uma das mais importantes críticas da literatura contemporânea, chama-nos a atenção em artigo recente, publicado com o título de “Desmarcando territórios ficcionais: aventuras e perversões do narrador” sobre o fato de o narrador machadiano, propositadamente, procurar criar incertezas no leitor:

Ao leitor, já desde Machado de Assis, não se oferece uma posição confortável, a partir da qual, um texto seja inteligível de uma forma tranqüila. Mas no discurso narrativo atual, o uso declarado de muitos intertextos sugere uma recusa textualizada no sentido de referendar a subjetividade singular ou o sentido único. (PINTO, 2003, p. 84).

Por meio das considerações de Silvia Regina Pinto, percebe-se que Machado de Assis procurava desestabilizar o seu leitor, acostumado com histórias mais tradicionais, nas quais tudo lhe era fornecido de antemão, ou seja, o narrador

encarregava-se de fornecer todos os detalhes para a compreensão do texto. O narrador machadiano é volúvel para usar uma expressão muito feliz de Roberto Schwarz (1990) e também indigno de confiança e essas características permaneceram e se ampliaram nos narradores atuais, os quais, por intermédio do emprego em larga escala da intertextualidade, recusam-se a escrever textos em que predominem uma significação unívoca e enfatizam sempre a sua plurissignificação, ou seja, os seus vários sentidos, as suas várias interpretações.

1.3. OS VAZIOS: PROJEÇÕES IMAGINATIVAS

A obra de Machado, como sabemos, é marcada por apresentar textos em constantes confrontos. E é por esse motivo que o renomado escritor subscreve uma ficção de *vazios*, pois a trama configura-se através de ações e reflexões, deixada em estado suspensivo. Uma ficção que se constrói desse modo instaura condições de comunicação e suscita respostas decorrentes dos efeitos estéticos produzidos na mente do leitor, conforme conceitos formuladas por Wolfgang Iser (1979). É claro que Machado não conheceu Iser para escrever sua obra e nem poderia ser de outra forma, pois o período que separa o escritor carioca do teórico alemão Iser é de mais ou menos um século. No entanto, Machado antecipa procedimentos estilísticos que irão ser largamente empregados no romance contemporâneo, do alemão Franz Kafka ao brasileiro Guimarães Rosa.

As estratégias narrativas e as estruturas de apelo do texto constituem-se em regras e instruções predeterminadas que auxiliam o leitor no processo de

compreensão do texto. Para ativar a leitura, essas estratégias/ estruturas dispõem de mecanismos de orientação, uma espécie de “modos de usar” que guiam o leitor à interpretação, transformando o destinatário numa peça básica para dar sentido à obra, concebida enquanto modalidade de comunicação.

Um texto, mesmo atingindo inúmeras interpretações, desenvolve dentro de seu próprio contexto um processo de seleção. Daí, a interpretação impor seus limites. Esta não pode ser entendida como um mero ato de decodificação, mas como um espaço de construção e de sentido para o qual um signo (na literatura ou no cinema) exprime uma organização de significantes, que além de ter como função designar um objeto-significado, designam também instruções para produção de um significado. O ato de interpretar, baseado nas teorizações do crítico italiano Umberto Eco, estaria na tarefa semiótica de compreender como se produz e como são construídos os significados para o seu leitor modelo (SILVA FILHO, 1993, p. 41).

Podemos dizer que, subjacente às considerações posteriores à leitura, temos um discurso sobre a prática de leitura no seu momento de apreensão, o que possibilita recompor a reação e atuação do leitor. No entanto, não nos centraremos na aplicação prática dessa teoria, mas a aceitaremos como contribuição necessária e válida.

Sabemos que os conceitos são transitórios e que é uma ambição fadada ao fracasso acreditar que as significações são objetivas e transmitidas com valor de eternidade. Entretanto, se não dispomos de balizas para medir a relatividade dos conceitos, arriscamo-nos a tentar tornar absoluto o que precisa ser compreendido nas suas devidas proporções e especificidades.

A análise do texto busca resgatar na obra literária um objeto estético constituído de elementos distintos, mas entre si articulados de modo a promover um discurso polifônico, o qual, muitas vezes, encarrega-se de nos transmitir os sentidos do texto.

O leitor preenche as lacunas com as suas projeções imaginativas; desenvolve associações entre os elementos, formula hipóteses e faz deduções. É ele quem dá consistência representativa a um objeto estético, cuja “existência” está na dependência da sua atuação como o finalizador da obra literária. A Estética da Recepção delega ao leitor esse papel de co-produtor do texto. Vale recordar que o leitor é o alvo deste trabalho, que estudará a recepção da adaptação cinematográfica por alunos do ensino médio e como tal adaptação pode ser empregada para instigar/ propiciar a leitura do texto literário.

Em relação ao lado performativo do cinema, destacamos que é preciso evitar o risco de saturar as imagens visuais com signos que pertencem à outra lógica de sentido e que poderiam prejudicar uma comunicação visual de qualidade. Transpor a arte literária para as **máquinas de visão** implica sempre uma atitude que requer perspicácia e sensibilidade. A recepção de um livro adaptado para a televisão tem a ver com as relações entre a experiência da memória e a experiência do cotidiano dos indivíduos.

Na verdade, enquanto a literatura projeta-se na mente do leitor, a imagem, o movimento e o som, os meios tecnológicos exteriorizam a projeção de imagens em uma tela que se oferece à contemplação do olhar e à apreensão dos sentidos: “Um filme quando passa na tela, e um livro, no instante em que está sendo lido, não são apenas esses objetos que aparecem diante dos olhos. São

também e principalmente os que começam a se criar no imaginário a partir do estímulo que vem da imagem e da letra.” (AVELLAR, 1994, p. 98).

Todo texto (e especialmente o literário) tem informações implícitas que devem ser explicitadas pelo leitor, em busca da coerência que não está nele nem no texto, mas sim que surge como produto da interação entre ambos e o contexto. Um texto acabado necessita de alguém para ajudá-lo a funcionar.

O efeito estético, sendo motivado pelo texto, impõe ao leitor atividades imaginativas, tal como podemos observar nesta passagem do romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas*:

Capítulo LV –
O Velho Diálogo de Adão e Eva

Brás Cubas

. ?

Virgília

.

Brás Cubas

.

.

Virgília

. !

Brás Cubas

.

Virgília

.

. ?

.

Brás Cubas

.

Virgília

.

Brás Cubas

.

.

. !

obra literária, através de um ponto comum entre o autor e o leitor, pela “fusão de horizontes”⁷.

A contingência facilita uma mudança no ponto de vista por parte do leitor, através dos elementos aleatórios, invalidando o conhecido, “dificultando a constituição imediata do sentido”, provocando o imaginário do leitor na construção do texto, possibilitando inúmeras interpretações. Esses elementos imprevisíveis são os pilares de sustentação da interação.

Para que o leitor tenha mais participação na obra, a mesma já oferece uma estrutura que facilita sua função de preencher as lacunas do texto. Os vazios, como mecanismos de indeterminações, buscam o intercâmbio entre o texto e o leitor, pautando-se na atividade de representação do receptor. A indeterminação decorre do desempenho comunicativo dos textos ficcionais. A assimetria entre texto e leitor atua como incitamento de reações; é a assimetria estrutural que valida os estímulos essenciais para a concretização do texto. Assim, os vazios são as assimetrias vitais entre o texto e leitor para a realização da comunicação. O codificador, ao construir o texto, deve torná-lo coerente, mesmo quando este lhe confere liberdade de construção e o controle da decodificação, por meio de estratégias textuais, com o intuito de manter o contato com leitor.

A liberdade de validar a obra de várias maneiras rompe com a idéia de uma única versão correta do texto, porque versões diversas poderão surgir de

⁷ Fusão de horizontes: “Conceito emprestado de Gadamer, que significa o processo mesmo de intercâmbio do leitor com a obra literária do passado; esta, integrada na origem de um horizonte, vai se apropriando dos horizontes dos novos contextos temporais onde circula. Portanto, não apenas cada leitor contribui com seu horizonte, como recebe da obra os horizontes a que ela já se amalgamou com o decorrer da história.” (ZILBERMAN, 1989, p. 113).

diferentes leitores. No texto ficcional, cabe ao leitor preencher os vazios, mas, também, analisar se sua interpretação de tais vazios está adequada ou não para uma leitura plena.

Wolfgang Iser, relativamente ao assunto em questão, concorda que o texto possui todo um processo de controle que orienta a comunicação, do mesmo modo que avalia o horizonte de expectativas do leitor, relacionando-o ao preenchimento do indeterminado, do não-dito. Iser afirma que o leitor tem diante de si espaços abertos para a plurissignificação, ou seja, os vazios do texto devem encontrar pontos de “indeterminação”, os quais serão preenchidos de acordo com seu próprio imaginário, ou com sua “consciência imaginativa”. Segundo Iser (1979, p. 132),

A função do vazio consiste em provocar no leitor operações estruturadas. Sua realização transmite à consciência a interação recíproca das posições textuais. É pela seqüência de imagens conflitantes surgidas dos vazios do texto que o significado do texto se torna vivo na consciência imaginativa do leitor.

As intenções do leitor na “concretização” do texto não se configuram independentemente da obra, uma vez que “os elementos de indeterminação permitem certo espectro de realização, mas isso não significa que a compreensão seja aleatória, pois representa a condição central para a interação entre texto e leitor” (ISER, 1979, p. 50).

O horizonte imaginativo do leitor é estimulado pelo próprio texto, projetando uma variedade de representações. A interação baseia-se nas estruturas do texto que intensificam os efeitos deste sobre o leitor. O texto instiga

a constituição de seu sentido por meio do acoplamento de seus elementos constitutivos que divulgam uma necessidade de combinação desses elementos, através do preenchimento de seus vazios.

O capítulo CXXXIX do romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas* é exemplar nesse sentido, ao apresentar uma estrutura inesperada:

CAPÍTULO CXXXIX

De como Não Fui Ministro d'Estado

.....

(MPBC, 1982, p. 132).

Os espaços deixados em branco funcionam como uma sugestão para que o leitor interprete as razões pelas quais Brás Cubas não se tornou ministro. Como neste capítulo já se está quase no final do romance, o “fino leitor” ou o “leitor ruminante” poderá concluir que, como todos os projetos de Brás Cubas, este também fracassou, devido ao seu pouco empenho em conseguir o que deseja. Desde a herança, deixada pelos pais, nada na vida exigiu-lhe trabalho ou sacrifícios, pois qualquer projeto que demandasse um pouco de esforço, logo era abandonado pelo “autor-defunto”. Assim, o próprio título do capítulo e os seus vazios indiciam a condição principal de Brás Cubas: ele é um burguês destituído de qualquer propensão à luta ou ao trabalho para conseguir o que deseja. Ele espera que tudo lhe seja concedido sem nenhum esforço.

Na “leitura” desse capítulo, aplica-se a teoria de Jauss que aponta, sobretudo, para o caráter emancipatório da obra literária, que, ao apresentar o

novo, destitui e desestabiliza as expectativas do leitor, apresentando-lhe um horizonte diferente do habitual:

O horizonte de expectativa da literatura distingue-se daquele da práxis histórica pelo fato de não apenas conservar as experiências vividas, mas também antecipar possibilidades não concretizadas, expandir o espaço limitado do comportamento social rumo a novos desejos, pretensões e objetivos, abrindo, assim, novos caminhos para a experiência futura. (JAUSS, 1994, p. 52).

A conectabilidade é quebrada no discurso ficcional por meio dos vazios do texto, tanto em textos expositivos, como naqueles de uso na linguagem cotidiana e este fato aponta “tanto a ausência da conexão quanto as expectativas do uso habitual da linguagem” (ISER, 1979, p. 107).

Os pontos fundamentais existentes entre a linguagem ficcional e a linguagem cotidiana é que as tornam distintas: na primeira, o objeto ideal é distanciado, não sendo percebido de imediato, aquilo que não é dado, as relações ausentes é que vão se tornar presentificadas. O discurso ficcional não traz um sinônimo, mas uma multiplicidade de significados. Os vazios não aparecem somente na construção do sentido, mas na decisão seletiva de combinação de seus esquemas e segmentos estruturais. Nos textos referenciais, a multiplicidade de significação deve ser reduzida. Para tanto, as conexões cumprem o papel de evitar a multiplicidade no número de vazios.

Os vazios agora serão explorados pelo leitor através dos esquemas que se encontram em oposição, em contrastes, encaixados ou segmentados,

contrários à expectativa desejada. O leitor deverá recorrer à sua imaginação para preencher os vazios encontrados, mantendo, assim, a coerência do texto.

O sentido do texto só é alcançado pela concretização realizada pelo leitor. É notável a contribuição de Wolfgang Iser pelo estabelecimento de teorias que se ocupam com o processo de atualização do leitor. Além de suas postulações e teorias, é válido salientar que são apresentados diversos conceitos de leitor propostos por outros críticos, quando se procura tratar do efeito e da recepção da literatura. Inicialmente, Iser enfoca o leitor “contemporâneo”, observando a preferência pela recepção da literatura por um determinado público. Os leitores avaliam através de normas e a história da recepção torna-se, desse modo, um ponto de referência para uma história social com a preferência do leitor. Esse leitor se constitui na estrutura do texto e não no testemunho de um leitor ideal.

Para o teórico Paul Ricoeur (1997), o leitor ideal é o que se desgarra do texto, ou seja, ele traz alguns problemas, principalmente na leitura dos textos modernos, nos quais os espaços vazios provocam maior liberdade interpretativa, porque há uma impossibilidade de comunicação, uma vez que ele não possui os mesmos códigos que o autor, como é o caso da transcodificação de uma obra (para o cinema, televisão etc.) realizada pelo autor do texto. Segundo Ricoeur, esses textos operacionalizam estratégias de frustração, ou seja, constituem-se de múltiplas interpretações, com exagero de sentido, por isso o leitor é propenso a ficar desorientado, mesmo que se trate de um leitor culto e refinado. Este leitor aproxima-se do “leitor ideal” proposto por Iser (1979, p. 66), conforme se pode depreender das afirmações do referido crítico:

O 'leitor ideal' é, à diferença de outros tipos de leitor, uma ficção. Como estes, ele carece de um fundamento real... O caráter de ficção permite que o leitor ideal se revista de capacidades diversas, conforme o tipo de problema que se procura solucionar.

Definir um "leitor ideal" seria, de acordo com as colocações de Wolfgang Iser, uniformizar a mesma preferência literária ou uma mesma cultura de toda uma sociedade.

Para Iser (1979, p. 110), ao contrário da linguagem pragmática, os textos ficcionais "não organizam as normas do repertório e os segmentos das perspectivas em uma seqüência previsível". A ruptura com a conectabilidade constitui os vazios que devem ser preenchidos pelo leitor, no momento em que realiza a interação. O que freqüentemente se deseja simplificar em outros textos, na ficção é recurso decisivo para a projeção de vazios, ou, segundo afirma Iser (1996, p. 120):

Como interrupção da coerência do texto, os vazios se transformam na atividade imaginativa do leitor. Alcança desta maneira o caráter de uma estrutura auto-reguladora, à medida que convertem o que subtraem em impulso para a consciência imaginante do leitor: o ocultamento transparece pelas representações.

O leitor implícito, para solucionar a dicotomia leitor ideal/real – não mantém vínculo, no primeiro momento, com uma existência real, por ser anterior ao ato da recepção:

[...] o leitor implícito não tem existência real; pois ele materializa o conjunto das preorientações que um texto ficcional oferece, como

condições de recepção a seus leitores possíveis. Em conseqüência, o leitor implícito não se funda em um substrato empírico, mas sim na estrutura do texto [...] a concepção do leitor implícito designa então uma estrutura do texto que antecipa a presença do receptor. (ISER, 1996, p. 73).

A teoria literária da Estética da Recepção deriva não só das observações feitas por Iser a respeito dos tipos de leitores estabelecidos e que já comentamos, mas também de outras noções de alguns teóricos da recepção, como a de “arquileitor” de Riffaterre (1973, p. 46) e o “leitor informado” de Fish (1993, p. 123).

De acordo com Riffaterre (1973, p. 46), o arquileitor é assinalado como um “grupo de informantes” que sempre se mantém em “pontos cruciais do texto” para comprovar por suas reações, a existência de um fato estilístico. Uma somatória de leituras, pontos comuns que despertam a atenção dos leitores são arquitetados no texto pelo arquileitor.

O “leitor informado”, assim designado por Fish (1970), tem o propósito de mostrar processos em que os textos são atualizados pelo leitor. A auto-observação do seguimento de reações instigadas pelo texto, visando a aumentar o caráter de informação e, assim, a competência leitora é um conceito adicional do “leitor informado”.

Para Iser (1996, p. 67), “de início, esses leitores são idealizados como construções, mas todos se referem, de maneira mais ou menos evidente, a um substrato empírico”. Apesar disso, Iser recebe críticas, pois, embora distinga o leitor empírico do implícito, tropeça nessas diferenças ao admitir que este também recebe a condição de um substrato empírico: “a concepção do leitor implícito não

é abstração de um leitor real, mas condiciona sim uma tensão que se cumpre no leitor real quando ele assume o papel” (ISER, 1996, p. 76).

Dessa forma, a categoria de leitor implícito serve de referência para que, em relação ao leitor empírico, não se considere unicamente suas experiências pessoais, diante dos vazios do texto ou dos espaços deixados para a plurissignificação e, sim, preencha os pontos de indeterminação, de acordo com sua consciência imaginativa.

As discussões baseadas em orientações teóricas, comuns ou diversas, conferiram ao leitor uma multiplicidade de nomenclaturas que, em alguns casos, têm como único ponto comum a menção ao receptor. Esse fato foi percebido por Eco (1986, p. 1):

Nas últimas décadas impôs-se uma mudança de paradigma em relação às discussões críticas precedentes. Se em clima estruturalista privilegiava-se a análise do texto como objeto dotado de caracteres estruturais próprios, passíveis de serem descritos através de um formalismo mais ou menos rigoroso, em seguida a discussão passou a ser orientada para uma pragmática da leitura. Do início dos anos sessenta em diante, multiplicaram-se, assim, as teorias sobre o par Leitor-Autor, e hoje temos, ... Leitores virtuais, leitores ideais, leitores-modelo, superleitores, leitores projetados, leitores informados, arquileitores, leitores implícitos, metaleitores e assim por diante.

Umberto Eco (1986, p. 35-41) estabelece que um texto postula seu próprio destinatário como condição imprescindível de sua potencialidade de comunicação e de significação. Um texto é feito para que o leitor o renove, embora não se crie expectativa que esse leitor exista empiricamente. Seria uma espécie de leitor virtual. De acordo com Eco (1986, p. 41),

o texto (literário-narrativo) é como uma máquina preguiçosa elaborada de modo a solicitar ao leitor que execute sua parte no próprio trabalho. O texto é composto por espaços em branco a serem preenchidos pelo leitor. Por outro lado, para que o leitor assumira esse traço ativo é preciso que o texto proponha uma imagem do leitor modelo que ele prevê. Assim, o texto deve deixar ao leitor a iniciativa interpretativa, embora isso não signifique total liberdade de interpretações, pois esta também invoca limites.

Em outras palavras, a geração de uma obra resume-se na elaboração de uma estratégia de que fazem parte as previsões dos movimentos dos outros, ou seja, um texto, desde a sua criação, deve prever as atitudes do seu leitor modelo. O conceito de leitor modelo defendido por Eco deixa claro que não se trata de abordar empiricamente a entidade leitor, mas de um ser virtual, imprescindível para dar constituição e sentido à obra que, isolada, não possui significado algum, torna-se inoperante.

Norteados por essas teorias, acredita-se que o leitor assumirá um ponto de vista proporcionado pelo texto para preencher seus vazios. Iser lembra que no momento da leitura o leitor abandona sua individualidade para se ocupar de um horizonte de experiências que ainda não conhecia. “Daí a impressão de viver uma transformação durante a leitura”. “A constituição do sentido que acontece na leitura, portanto, *não só significa que criamos o horizonte* de sentido, tal como implicado pelos aspectos do texto”, mas o que as vivências do leitor adicionadas ao vazio do texto literário podem despertar. “Neste sentido, a literatura oferece a oportunidade de formularmo-nos a nós mesmos, formulando o não-dito”. (ISER, 1999, p. 90, 92-93).

Ainda de acordo com Wolfgang Iser, durante a leitura pensamos os pensamentos do outro, pensamentos estes que representam, inicialmente, uma experiência estranha. No ato da leitura, estamos envolvidos e cativados pelo que produzimos enquanto leitores, criando a impressão de estarmos vivendo uma outra vida durante a leitura. Portanto, o leitor faz ajustes necessários para adequar sua relação com o texto às suas experiências de vida, assumindo um papel atuante e não apenas de decodificador, realizando uma leitura que vai além do texto e que começa antes do contato com ele. Leitura e compreensão relacionam-se em situações efetivas de uso da língua.

Nesses sistemas, a distribuição e apropriação do discurso, as figuras do leitor e do crítico confundem-se, atribuindo-se ao último a posição privilegiada de substituir ou consertar as atitudes do primeiro.

A discussão teórica proposta nesta parte da dissertação envolveu conceitos relativos à estética da recepção, ao efeito estético e ao papel do leitor. Tal discussão será a base para os próximos capítulos, nos quais iremos estudar a recepção cinematográfica de Memórias Póstumas por estudantes do ensino médio e como a obra fílmica pode ser empregada como incentivo e estímulo à leitura do romance machadiano.

CAPÍTULO 2 - LEITURA DA REPRESENTAÇÃO LITERÁRIA E CINEMATOGRAFICA

2.1 O LIVRO E O FILME

O estudo realizado entre o livro *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, escrito por Machado de Assis, romance fundamental na literatura brasileira e a sua reprodução cinematográfica homônima, dirigida por André Klotzel, permitiu-nos fazer um apanhado das divergências consideráveis que existem e das analogias encontradas entre as duas produções, relacionando-as às peculiaridades das linguagens – a linguagem literária e a linguagem fílmica.

Pudemos notar, na comparação entre o romance e o filme, uma série de semelhanças. Porém, maior do que as semelhanças são as diferenças entre as linguagens literária e cinematográfica. Isso acontece devido à variedade de signos mostrados no filme a partir de suas imagens em movimento, contrapondo-se ao livro que possui apenas a palavra como signo, como se pode perceber ao ler o livro *Memórias Póstumas de Brás Cubas*.

A interpretação do signo apresentado está na base da linguagem comunicativa. Será tomado por base o conceito de Peirce (1999), que define signo como “algo que está para alguém em lugar de algo em algum aspecto”; e o conceito de Saussure (Apud EPSTEIN, 2001, p. 62), segundo o qual se define o signo lingüístico como “união de uma imagem acústica (significante) a um conceito (significado) por meio de um laço arbitrário”.

O signo lingüístico, portanto, é o ponto de partida e de chegada para a compreensão de uma obra literária. No campo cinematográfico, a significação é dada ao espectador não só pelos signos lingüísticos presentes nos diálogos dos personagens, mas também pelos elementos vistos em cena - os seres e os objetos - conforme assinala Francisco de Assis Almeida Brasil (1967, p. 101): “No cinema são os seres e as coisas mesmas que se manifestam e que falam: ponto de meio termo entre elas e nós; o confronto é o direto. O signo e a coisa significada são um único e mesmo ser.” Desse modo, o espectador vê a imagem e ouve os signos, as palavras, ditas pelos personagens, numa representação cinematográfica.

No relato literário, o leitor precisa fazer uso de seu intelecto e imaginar as cenas, os diálogos e a forma como são ditos. Sendo assim, cada leitor vai imaginar e interpretar as situações romanescas de acordo com as suas vivências e experiências. Já no filme, os espectadores vão ver uma mesma imagem, que poderá gerar também interpretações diferentes, de acordo com a visão de mundo de cada espectador, mas a sua decodificação já é mais controlada, mais direcionada que aquela que se tem de uma obra literária.

Sabe-se que a história da humanidade foi embasada na cultura oral, sendo esta a principal representante das formas de expressão existentes antes da palavra escrita. Entendemos que a articulação da palavra (significante acústico) pode ser entendida como a ação do pensamento de um dado sujeito produtor de signos estruturados com um aditivo de intencionalidade e que interage com signos exteriores. A ação dos signos é complementada com o intérprete (receptor/

decodificador/ leitor), em um processo de renovação e autogeração de novos signos.

Já a palavra escrita, que atua com escolhas e agregações regidas por um código próprio é, em síntese, a versão do audível para o visual. A representação escrita, para o procedimento de decodificação das mensagens ou narrativas de modo verbal escrito, além do aspecto de produção de sentidos, mobilizaria um sentido específico, a visão. O domínio do código com suas regras de concordância (sintaxe) para cada língua ou dialeto gera exigências específicas de acesso ao conhecimento verbal escrito. Trata-se do exame da palavra como material do discurso.

Tendo-se em vista que os sujeitos, as consciências e as ideologias são socialmente determinados pela interação verbal e que são constituídos pelo mesmo objetivo semiótico – o signo verbal –, apreendido aqui como palavra, julga-se necessário ampliar a reflexão sobre tais questões detalhadamente. A diferença desta linha teórica em relação às demais correntes lingüísticas é marcada pela materialidade do signo. A partir do momento em que se assume que o signo é um fenômeno material e social, amplia-se a importância da influência verbal como atividade indispensável de consciências, ideologias e sujeitos. O signo passa a ser entendido como o elemento material básico e pertencente ou ao meio social ou ao meio natural, que adquire um estatuto diferenciado quando realiza a função semiótica de representar algo, como um conceito ou um valor.

O gênero narrativo representa a capacidade que tanto a literatura quanto o cinema possuem para contar histórias, como um ponto comum entre essas duas linguagens; percebe-se que tanto no livro como no filme a narrativa é

comunicável em sua recepção, imprevisível em sua estruturação e fechada em sua significação.

Para considerar os aspectos da realidade narrativa, como fez Genette (1979), faz-se necessário esclarecer uma distinção entre os termos história, narrativa e narração. Entenda-se o primeiro, história, como “o significado ou o conteúdo narrativo”, embora, como reafirma o mesmo autor, esse conteúdo possa se revelar, às vezes, de uma maneira fraca na sua dramaticidade ou apresentar também um “fraco teor factual”; como narrativa propriamente dita, pode-se entender “o significante, o enunciado, o discurso ou o texto narrativo em si”. Fala-se em narrativa quando se apresenta o discurso oral ou escrito que é proferido por alguém, sobre fatos que possam estar relacionados a um acontecimento, ou a uma série deles e que envolvem o ato de narrar enquanto tal e tomado em si mesmo. Finalmente por narração, compreenda-se “o ato narrativo produtor e, por extensão, o conjunto da situação real ou fictícia na qual toma lugar” (GENETTE, 1979, p. 25).

Em paralelo a essas considerações, supõe-se que a narrativa cinematográfica, ou, mais precisamente, o filme baseia-se numa imagem temporalizada. Por isso, há a necessidade de acrescentar a esse modelo a complexidade que envolve a narrativa fílmica enquanto manifestação trabalhada num “bloco de espaço-duração”, como afirma Gilles Deleuze (1990).

Não se pretende, nessa oportunidade, abordar de maneira determinante e exaustiva o que seja uma narrativa, nem tampouco abordar a narrativa literária. O objetivo é destacar de que forma uma narrativa, na condição de categoria abstrata, consegue se impor como necessidade inicial de se

legitimar, conforme aponta Aumont (1995), numa “gramática fílmica” para que o espectador reconheça e aceite o que lhe está sendo contado na tela.

Denotativamente, “os objetos e as ações mostrados na imagem” (AUMONT, 1995, p.107) são evidenciados num primeiro contato. Depara-se, em seguida, com uma coerência interna que gira, naturalmente, na escolha do diretor, na harmonia das leis do gênero adotado, na totalidade peculiar expostas no desenvolvimento das narrativas fílmicas. E, finalmente, estas seqüências manifestam-se em um ritmo organizado em função da própria leitura do espectador. A coerência interna gera a veridicção, isto é, o “dizer verdadeiro” que corresponderia ao “crer verdadeiro”, mesmo enquanto ficção.

Enfim, um determinado número de procedimentos, a serem apresentados em tela e codificados pelo espectador, dos quais ele se utiliza para avivar o mundo ficcional já existente no imaginário, exprime-se como um tipo de produção e invenção.

A literatura é a arte do tempo: a narrativa é sempre um passado que se moderniza. O cinema é o oposto, é uma arte do espaço; a narrativa é sempre um presente que ocorre num aqui agora. A literatura alude, o cinema exhibe. Enquanto a literatura trabalha uma imagem abstrata, o cinema concretiza essa mesma imagem.

No cinema, a imagem tem movimento, cores, seguida de som (ou de silêncio), é dependente da presença de objetos ou de personagens que são recortados ou contextualizados dentre ambientes diversos. Já na literatura, pressupõe-se que a palavra escrita contenha todos os recursos e efeitos descritos acima.

Ao terminar de ler o livro ou de assistir ao filme, espera-se que o receptor desperte para a realidade, da qual esteve distante, seduzido pelo tempo que durou o livro ou o filme. O leitor, assim como o espectador, decodifica os signos por estarem relacionados ao seu dia-a-dia. Todo espectador é capaz de perceber, identificar e reconstituir por inteiro a imagem que se apresenta fragmentada na tela.

No cinema, as imagens podem ser consideradas isoladamente. Quanto às “ligações objetivas”, se não podemos defini-las propriamente assim, por serem obra de ficção, certamente devemos reconhecer que também existem nos discursos cinematográficos, apesar de resultarem de um processo complexo de criação.

O resultado narrativo de o espectador ser envolvido, provavelmente decorre da seleção de imagens e gestos impostos, de maneira ilimitada, sob a forma de narrar um duplo relato fixado em imagem e som.

Retomando esses princípios, Aumont (2001, p. 246) vai ainda mais longe com suas afirmações, ao considerar que

a narrativa (e até este embrião de narrativa que é o acontecimento) se inscreve menos no tempo do que na seqüência. É certo que há duração da narrativa, mas esta se define também pela ordem de sucessão dos acontecimentos. [...] numa narrativa (em imagens) nem o enunciado nem a enunciação são necessariamente temporalizados; é que o mais importante é a ordem da narrativa, cujas modificações podem chegar a transformá-la em algo diferente de uma narrativa (um “estudo” ou uma “sinfonia”, por exemplo) [...] a imagem narra antes de tudo quando ordena acontecimentos representados, quer essa representação seja feita no modo do instantâneo fotográfico, quer de modo mais fabricado e mais sintético.

Para Aumont, a imagem, tanto no filme quanto numa fotografia, narra, fabula, ordena os acontecimentos de modo que o espectador possa compreender o que se passa na representação cinematográfica.

Nesse sentido, pode-se ainda sustentar que o conjunto dos acontecimentos fica na mira de uma instância autônoma dada por um certo espectador. Este delega voz a um narrador implícito que comanda o processo visual, verbal e sonoro, podendo ser analisado todo o aparato referencial da montagem dos planos e de sua seqüencialização.

Foram esses traços, sem dúvida, que levaram o cinema a se direcionar em busca de uma narratividade, resultando numa representação ficcional de lógica que aspira à perfeição. Porém, não se deve esquecer que, no cinema, mais do que o ouvir, há a questão do ver, ou melhor:

[...] toda imagem expressa inevitavelmente um ponto de vista ao ser carregada de intencionalidade, de juízo sobre o que mostra, já que a mera operação de recortar um enquadre no *continuum* do visível, deve ser lida como operação reveladora de uma vontade, ou caso se queira mais precisamente, de um sentido (CARMONA, 2000, p.194).

Podemos considerar, também, o que Mitry (1989, vol. I, p. 133). pensa a respeito deste assunto:

a imagem fílmica não é uma representação do real, mas o real apresentado na tela, o que faz com que a imagem fílmica possa ser reconhecida pelos códigos culturais de leitura do mundo da experiência.

Segundo o autor em questão, o cinema apresenta, entretanto, uma diferença: as imagens, ao serem escolhidas para comporem uma cena e construírem a narrativa, adquirem um significado específico. A escolha feita pelos realizadores confere à imagem um outro significado que pode ser reconhecido como o resultado das suas relações com outras imagens (ou elementos) que figuram no filme.

Carmona (2000, p. 188) observa em sua teoria de análise do cinema, que a representação cinematográfica caracteriza-se por ser uma estrutura temporal, fato que leva a supor que

o caráter necessariamente seletivo do relato cinematográfico, estabelece uma série de relações entre tempo diegético (ou tempo da história) e o tempo representado (tempo do discurso) que podem ser analisados em termos de ordem, duração e frequência.

Desse modo, o referido crítico faz alusão à “ordem” em que o discurso cinematográfico (re)situa os acontecimentos da história como lhe convém. Em paralelo, tal discurso apresenta-se caracterizado em *flashback* e *flashforward*, constituindo-se o primeiro, geralmente, da combinação de uma volta do nível verbal e uma representação visual de um acontecimento, e o segundo, consistindo em perceber uma imagem antes de ela ter seu lugar na cronologia normal. No *flashback* de Brás Cubas há um emprego singular do foco narrativo: todas as cenas que parecem tão realistas não passam de lembranças de Brás, que logicamente não poderá nos fazer ver coisas que nem ele viu.

Por outro lado, quando Carmona menciona a categoria “duração”, esta pode ser comparada ao tempo da diegese, tão importante em narratologia quanto o tempo da projeção do filme.

Fechando o bloco da significação temporal, a “freqüência” seria a relação entre um suposto número de vezes que se evoca um acontecimento com o número de vezes que se supõe que esse acontecimento venha a ocorrer na diegese.

Malvezzi (2003) sintetiza os quatro ritmos narrativos relacionados à temporalidade na narrativa fílmica nos seguintes termos:

Assim, vale ressaltar os quatro principais ritmos narrativos que podem, resumidamente, ser citados como “cena”, em que o acontecimento que se narra dura, na diegese, tanto quanto o tempo necessário para narrá-lo, ou seja, é a chamada “cena dialogada”; “pausa”, assinalada em uma duração do relato que corresponde a uma suspensão temporal diegética; “sumário” utilizado para resumir um tempo diegético que se supõe ser mais extenso do que os acontecimentos representados; e, finalmente, “elipse”, que se apresenta como algo diferente do sumário, na medida em que seja uma supressão temporal supostamente inútil para fins de economia narrativa e que intervenha entre duas ações distintas.

O filme em questão não parece manter uma lógica de vínculos, ou seja, o rigor formal dos cânones clássicos como sugestão a ser seguida. O vínculo entre as cenas desencadeia-se, antes de mais nada, baseado num ritmo que tende a englobar motivos visuais e verbais mais do que quaisquer outros, sempre alcançando o espectador, segundo determinadas linhas emocionais.

Esses recursos marcadamente despertam a curiosidade do espectador e transformam, a partir de então, aquele primeiro espectador num co-produtor do texto, pois estão ali os efeitos dados pela sua leitura. Opera-se uma dependência em que autor e espectador se completam: um não existe sem o outro. Um autor tem um público alvo e é a ele que se dirige. Dependerá das técnicas empregadas pelo autor implícito disfarçado em narrador, a capacidade de um romance despertar e manter o interesse em seu relato. Por outro lado, um discurso produzido, fruto de uma adaptação de uma obra literária, vai depender da força das imagens que envolvem tempo, espaço e as personagens, além de necessitar da boa atuação dos atores, da escolha correta das locações internas e externas e da direção, para que a obra fílmica possa prender a atenção do espectador.

2.2 O romance: Intertextualidades

A obra é narrada pelo defunto Brás Cubas, que escreve sua autobiografia a partir do túmulo, sendo, conforme já salientamos e segundo o próprio, não um autor-defunto, mas o primeiro defunto-autor da história. Ele é um burguês entediado e sem objetivo firme, que não consegue escapar da mediocridade durante toda a sua vida, pois tudo tentou e nada realizou:

Não alcancei a celebridade [...] não fui ministro, não fui califa, não conheci o casamento [...] coube-me a boa fortuna de não comprar o pão com o suor do meu rosto [...] ao chegar a este outro lado do mistério, achei-me com um pequeno saldo [...] não tive filhos, não transmiti a ninguém o legado da nossa miséria. (MPBC, 1982, p. 144).

Como se nota, o narrador–personagem, no capítulo final de sua história apresenta uma visão bastante negativa do que foi a sua vida: não conseguiu nenhum cargo público, não se casou e não teve filhos. Enfim, o inteiro teor deste capítulo confirma o seu título – Das negativas – já que Brás Cubas nada realizou em vida e foi um parasita que viveu à sombra da fortuna deixada pelos pais.

O narrador-personagem começa suas memórias com uma dedicatória que antecipa o humor e a ironia presentes em todo o livro: “Ao verme que primeiro roeu as frias carnes do meu cadáver dedico como saudosa lembrança estas *Memórias Póstumas*”.

Machado abre o romance fazendo uso de um tom cáustico, sombrio, indício de como será o seu romance e de como vê a humanidade: cada um por si, com sua própria vaidade e mesquinhez, procurando sempre mostrar sua superioridade e buscando a notoriedade na esfera social.

Outro aspecto importante dentro do romance *Memórias Póstumas* e que está presente na maioria dos textos machadianos, senão em todos, é o uso de intertextos. A título de ilustração, podemos mencionar o intertexto que ocorre entre o romance *Memórias Póstumas* e a obra de Shakespeare: “‘Que bom que é estar triste e não dizer coisa nenhuma!’ Quando esta palavra de *Shakespeare* me chamou a atenção, confesso que senti em mim um eco...” (MPBC, 1982, p. 46); com a *Eneida* de Virgílio: “Arma virumque cano” (MPBC, 1982, p. 48) (“canto as armas e o varão”, verso inicial da epopéia de Virgílio), com o texto bíblico, ao usar referências a episódios da bíblia tais como: “Bem-aventurados os que não descem” (MPBC, 1982, p. 54), “O caminho de Damasco”. “No caminho de Damasco, ouvi uma voz misteriosa, que me sussurrou as palavras da Escritura

(Act., IX, 7): Levanta-te, e entra na cidade” (MPBC, 1982, p. 55). Todos estes intertextos apontados exigem um leitor crítico, participante e que consiga estabelecer as relações entre as obras da tradição e o texto machadiano, para que possa interpretá-lo adequadamente.

Em relação à intertextualidade com os textos bíblicos, é válido ressaltar que Brás Cubas faz referência ao episódio da conversão de São Paulo. A origem dessa voz tem como fim mostrar o que pensava Brás Cubas sobre Eugênia, a menina bela, porém coxa. Nele misturam-se dois sentimentos contraditórios: a piedade para com a coxa e o terror de vir a amá-la e desposá-la. Tais sentimentos vêm expressos e sintetizados pelo sintagma “Vênus manca”, o qual enfatiza a beleza de Eugênia, pois ela é Vênus, uma deusa, mas é também manca, possui um defeito físico que desagrade Brás Cubas.

O narrador faz uso constante das repetições - de idéias, de imagens - a idéia do emplastro sempre retorna: “Decida o leitor entre o militar e o cônego; eu volto ao emplastro. A idéia da morte, do tempo.” (MPBC, 1982, p. 15). Fica patente nesta passagem a alusão ao romance *O vermelho e o negro*, de Stendhal, no qual o protagonista, Julien Sorel, está indeciso entre qual carreira escolher: a militar representada pela cor vermelha e a religiosa, conotada pela cor preta. É importante observar que em *Memórias Póstumas*, o narrador deixa a escolha a cargo do leitor, subvertendo o sentido do romance stendhaliano, cujo fulcro central é a indecisão do personagem, fato que propicia o desenrolar das peripécias narrativas no romance francês. Também devemos ressaltar a carga humorística presente no texto machadiano, quando o personagem-narrador delega ao seu receptor uma decisão importantíssima, que pode alterar todo o curso de sua vida.

Machado discute ainda a forma como vai construindo seu romance por meio da metalinguagem: “Este livro e o meu estilo são como os ébrios, guinam à direita à esquerda, andam e param.” (MPBC, 1982, p. 85). Dessa maneira, o narrador vai expondo a forma pela qual o romance é construído, tornando o leitor um co-participante na confecção da obra.

O romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis pode ser considerado como uma das obras mais conhecidas e populares do escritor carioca.

A linguagem foi um dos fatores que influíram na inclusão do romancista na modernidade. Machado de Assis foi severamente criticado, acusado de usar uma linguagem “clássica”, influenciada pela dicção portuguesa.

No entanto, foi através da prática jornalística que Machado de Assis criou um laço com os leitores que liam seus textos, desmentindo a concepção de parte da crítica.

Primeiramente, com a publicação do romance em capítulos nos jornais, o autor discutia a língua e a linguagem por meio da voz de seus narradores, assumindo, assim, uma postura metalingüística com essa inovação.

Para o crítico Valentim Facioli (1982), a concepção de linguagem de Machado de Assis deve ser pensada como “totalidade”, uma vez que seu texto, em virtude da questão metalingüística, seu estilo anti-retórico, a sutileza, a ambigüidade permeada por um humor corrosivo que destrói e ironiza as ilusões românticas e tantos outros aspectos, constitui-se em uma denuncia do uso da linguagem como instrumento de dominação de classes. Segundo este autor,

O caráter de totalidade da concepção machadiana de linguagem realiza essa dimensão como prática estética e tem por isso mesmo dupla função: cognitiva e estética. Realiza a dupla tarefa do enriquecimento informacional da língua literária, do patrimônio cultural, e concomitantemente de humanizar as relações humanas mediante o conhecimento e a corrosão daquilo que as desumaniza na história que penetra na linguagem. (FACIOLI, 1982, p.58).

Nesse sentido, a obra de Machado de Assis aborda algumas das funções da literatura, como a função humanizadora, o enriquecimento da linguagem literária e do patrimônio cultural brasileiro. Mas não é só isso. O prazer produzido pela realização estética por meio do humor, da descontração e do riso, além da projeção da experiência humana, entra em conflito com a expressão das diversas questões que colocam os homens uns contra os outros e as possibilidades de dominação e opressão, principalmente as engendradas pelo poder da linguagem. Com a focalização em primeira pessoa, narrador autodiegético, segundo a terminologia de Gerard Genette, apresenta um estudo do próprio indivíduo, um aspecto determinado pelo sincretismo entre narrador e personagem. Uma característica marcante é a ambigüidade configurando a ironia. A ambigüidade decorre do fato de que toda narrativa de um “eu” que escreve sobre si mesmo contém desvios, mesmo sem qualquer intenção por parte do enunciador; um dos fatores que concorrem para que isso aconteça consiste na interferência da imaginação. O narrador Brás Cubas tem ampla liberdade para falar de sua vida e da sociedade, tendo em vista que está morto, afastado, portanto, de todos os possíveis empecilhos que possam interferir em um relato isento e objetivo.

Brás Cubas joga com seriedade e brincadeira e é difícil perceber a "alma" de uma pessoa assim, sempre sorrindo, ironizando, mostrando-se o centro do espetáculo. Entretanto, quando Brás Cubas deixa escapar sentimentos (principalmente os de remorso), sua linguagem aproxima-se um pouco da poética, particularmente da lírica.

O prólogo é também ficcionalizado: em *Memórias Póstumas*, quem assina a dedicatória da primeira página (a partir da terceira edição) é o próprio narrador Brás Cubas. Assim sendo, o romance apresenta um formato memorialista, cuja estruturação não corresponde a uma ordem regular, ou seja, a ordem cronológica é subvertida, distorcida, convidando o leitor a participar da escritura da obra, em um jogo interativo, mesmo porque esta desordem é apenas aparente.

A narrativa está montada sob a forma de micro-capítulos, organizados de forma fragmentária, os fatos e os acontecimentos vêm relatados entremeados pelas digressões do narrador. A narrativa coloca o leitor em contato com a história de um homem pertencente à burguesia brasileira do século XIX, mas que se amplia para uma análise da condição humana.

2.3 O tratamento do tempo

A aparente desordem do romance possibilita uma nova forma de tratar o tempo. Seria o tempo da "consciência", que não se regula pelo tempo externo, pois o exame de si e do próprio mundo alteram este tempo externo. O tempo da consciência é misto, estabelecendo um contínuo movimento entre passado/

presente. Assim, a técnica narrativa de *Memórias* cria o efeito de confissão, próprio da autobiografia, com uma tonalidade contraditória e reticente. Nas entrelinhas do discurso, os leitores percebem que o narrador oculta fatos que poderiam elucidar os seus próprios comportamentos.

Este fato pode ser constatado, quando Brás Cubas dirige-se a Virgília, apontando a diferença de linguagens empregadas quando a conheceu e no momento em que está relatando este acontecimento pelo filtro da memória:

Tu que me lês se ainda fores viva, quando estas páginas vierem à luz, – tu que me lês, Virgília amada, não reparas na diferença entre a linguagem de hoje e a que primeiro empreguei quando te vi? Crê que era tão sincero então como agora; a morte não me tornou rabugento, nem injusto. Mas, dirás tu, como é que podes assim discernir a verdade daquele tempo, e exprimi-la depois de tantos anos?

Ah! Indiscreta! Ah! ignorantona! Mas é isso mesmo que nos faz senhores da terra, e esse poder de restaurar o passado, para tocar a instabilidade das nossas impressões e a vaidade dos nossos afetos. Deixa lá dizer Pascal que o homem é um caniço pensante. Não; é uma errata pensante, isso sim. Cada estação da vida é uma edição, que corrige a anterior, e que será corrigida também, até a edição definitiva, que o editor dá de graça aos vermes. (MPBC, 1982, p. 49).

No fragmento em questão, o narrador-personagem relativiza os acontecimentos vividos e a sua escritura encetada pelo defunto Brás Cubas. A verdade dos fatos fica a cargo do leitor que deve decidir se a versão oferecida por Brás Cubas no presente da narrativa, com o personagem já falecido, é verdadeira ou está contaminada pelos desvios da sua memória, a qual tem o poder de restaurar e recriar o passado da forma que melhor lhe convém.

Quanto ao espaço, percebe-se o interesse do narrador apenas como meio de captar no ambiente a essência das relações sociais em um desdobramento da concentração na análise psicológica e na reflexão sobre assuntos filosóficos. Em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, notamos que o contexto nacional, escravocrata, está representado no texto de forma a traduzir as influências do contexto europeu, de onde eram impostas as idéias literárias e políticas da burguesia.

O início do texto já contém, de forma sumária, os principais temas que serão tratados ao longo da narrativa e mostra a visão da vida e do homem que será desenvolvida pelo autor Machado de Assis. A condição humana é representada por meio do uso da metáfora da montanha. Brás Cubas sobe a montanha para ver o “desfilar dos séculos”, revisitando o mito da natureza madrastra.

Em conclusão, é possível constatar que o tempo no romance machadiano em análise serve como uma metáfora da existência humana. Toda a vida do personagem Brás Cubas é relatada como um acontecimento fútil, no qual se destacam a sua sede de nomeada, o desejo intenso de se tornar famoso com o emplastro, as suas mesquinhas em relação àqueles que o cercam, o seu pouco apreço às mulheres. Enfim, no romance destaca-se o tempo da existência de um ser humano, incapaz de amar e preocupado somente consigo mesmo.

2.4 Digressão e metalinguagem

No romance em estudo, em relação às questões lingüísticas, mencionadas anteriormente, observa-se que a experimentação parece fazer parte do projeto artístico de Machado de Assis. Essa afirmação pode ser percebida pelos vários recursos empregados que garantem aos textos machadianos um caráter renovado, como a intertextualidade, a metalinguagem e a interlocução com o leitor. Em *Memórias Póstumas*, o narrador dialoga com o leitor com a finalidade de criticar a linguagem e a estrutura narrativa tradicional e questionar o próprio fazer artístico. Através da ironia, o narrador critica o leitor educado pela escola romântica, que prefere a narração direta e fluente, chegando a inserir o leitor dentro do espaço narrativo como qualquer personagem e expulsar a personagem, tornando-a uma simples leitora. O autor procura estabelecer este diálogo entre narrador/ leitor por meio da criação de um clima de crônica em que a linguagem busca uma aproximação com a narrativa oral, legitimando, assim, o seu discurso.

A narrativa aparentemente mostra falta de coerência, permeada por longas digressões, disfarçando uma forte coerência interna, apresentando ao leitor todas as informações para que ele conheça a visão de mundo de um homem que passou pela vida apenas ao sabor de seus desejos, sem realização nenhuma. Machado de Assis, por intermédio do seu narrador, dirige-se diretamente ao leitor, metalingüisticamente, para comentar o livro. Brás Cubas faz as seguintes conjecturas:

Veja o leitor a comparação que melhor lhe quadrar, veja-a e não esteja daí a torcer-me o nariz, só porque ainda não chegamos à parte narrativa destas memórias. Lá iremos. Creio que prefere a anedota à reflexão, como os outros leitores, seus confrades, e acho que faz muito bem. (MPBC, 1982, p. 16).

Ao usar a metalinguagem, Machado convida o leitor a refletir sobre a estrutura da obra e a perceber dois níveis de leitura: a que revela diretamente o personagem e a que o faz objeto de crítica do autor.

No filme, esta metalinguagem é preservada por meio da fiel adaptação utilizada na transcodificação do romance para a linguagem cinematográfica.

O discurso do narrador na obra é marcado pelo discurso indireto como base do monólogo interior; o discurso indireto apresenta-se como uma técnica constante no romance e é utilizado para representar a consciência dos personagens, com seus pensamentos, opiniões e sentimentos.

A produção de sentidos contraditórios no texto é um produto de entrelaçamento dos tempos verbais na narração de acontecimentos e fatos do passado e a conseqüente análise do presente; escolhas que possibilitam a representação do tempo subjetivo que oscila continuamente entre o presente e o passado.

Para Augusto Meyer (1982, p. 357-358), Machado de Assis utiliza o recurso da autobiografia ficcional como forma de simular uma narrativa confessional, por meio de um narrador em primeira pessoa. Segundo este crítico, o romancista “pertence ao grupo dos que mais de perto imitam o perspectivismo arbitrário de um eu a confessar-se diante da folha em branco”.

Narrar a própria vida implica uma seleção de fatos ou acontecimentos, seleção esta feita de forma subjetiva. Assim, a referência a fatos históricos ou o recurso da datação não garante a sinceridade do relato. Deve-se desconfiar do

narrador, uma vez que se constitui uma ilusão a perfeita representação da realidade, por meio da linguagem escrita.

Ao estudar esse aspecto em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, Maria Celeste T. Ramos (2001, p. 252) afirma que nasce no texto analisado uma realidade multifacetada, por meio da

Constituição de locutores-enunciadores ambíguos e contraditórios – espécies de esfinges a serem decifradas – que são, [...] legítimos representantes de uma realidade pluritária passível de ser olhada sob vários ângulos diferentes e representada literariamente de forma polifônica, já que esta representação considera as diversas e infinitas possibilidades de realização desta realidade, evidenciando a dependência do “olhar” de quem as realiza, de quem as narra e de quem assiste a elas (ou as lê).

Pode-se realizar essa leitura porque a autobiografia, seja em forma de diário ou não, constitui-se em uma representação verbal da realidade e, como Hayden White ensina, todo discurso ficcional ou não, está permeado por “tropos” ou desvios próprios da linguagem, como figuras de linguagem ou de pensamento, especialmente a ironia. Esse tropo seria responsável pela ambigüidade e ambivalência do discurso. Para esse teórico, “a ironia é a estratégia lingüística que fundamenta e sanciona o ceticismo como tática explicatória, a sátira como modo de urdidura do enredo e o cinismo como postura social” (WHITE, 1994, p.93).

No texto em estudo, o personagem principal, Brás, é um representante da alta burguesia brasileira dos últimos anos de colônia. De modo irônico, Machado de Assis cria uma ruptura com os modelos heróicos tematizados pela literatura de seu tempo. Brás é um personagem que choca o leitor por ser absolutamente transgressor. Ao contrário dos heróis presentes na literatura

realista inglesa, ele se mostra imperfeito, complexo, contraditório e vai preferir sempre colocar em primeiro lugar a sua posição social e econômica, em detrimento do amor, da amizade ou da consideração pelo outro. Como um digno representante de uma sociedade escravocrata, a sua principal característica é exatamente o fato de não trabalhar, pois naquela sociedade, o valor do indivíduo era medido pelo número de escravos que possuía e, conseqüentemente, pelo número de pessoas que trabalhavam para ele. Deste modo, até mesmo os negros livres que conseguiam alguma ascensão, tratavam logo de adquirir um escravo, a fim de completarem a sua cooptação, isto é, a sua agregação à sociedade.

Para o historiador Caio Prado Jr. (2002, p. 71)), na sociedade imperial brasileira, “ser livre era ter capacidade de possuir escravos. Possuí-los era saltar de uma classe a outra – do subpovo ao superpovo”. Um exemplo desse aspecto social pode ser visto no romance por meio da história da personagem “Prudêncio” que, enquanto escravo da família de Brás, era espancado por ele, e quando livre, é visto por Brás espancando um negro. Como no exemplo a seguir:

O Vergalho

Tais eram as reflexões que eu vinha fazendo, por aquele Valongo fora, logo depois de ver e ajustar a casa. Interrompeu-me um ajuntamento; era um preto que vergalhava outro na praça. O outro não se atrevia a fugir; gemia somente estas únicas palavras: - “Não, perdão, meu senhor, meu senhor, perdão!” Mas o primeiro não fazia caso, e, cada súplica, respondia com uma vergalhada nova.

- Toma diabo! Dizia ele; toma mais perdão, bêbado!

- Meu senhor! Gemia o outro.

- Cala a boca, besta! Replicava o vergalho.

Parei, olhei... Justos céus! Quem havia de ser o do vergalho? Nada menos que o meu moleque Prudêncio, - o que meu pai libertara alguns anos antes. Cheguei-me; ele deteve-se logo e pediu-me a bênção; perguntei-lhe se aquele preto era escravo dele.

- É, sim, nhonhô.
- Faz-te alguma cousa?
- É um vadio e um bêbado muito grande. Ainda hoje deixei ele na quitanda, enquanto eu ia lá embaixo na cidade, e ele deixou a quitanda para ir na venda beber.
- Está bom, perdoa-lhe, disse eu.
- Pois não, nhonhô. Nhonhô manda, não pede. Entre para casa, bêbado!

Saí do grupo, que me olhava espantado e cochichava as suas conjecturas. Segui caminho, a desfiar uma infinidade de reflexões, que sinto haver inteiramente perdido; aliás, seria matéria pra um bom capítulo, e talvez alegre. Eu gosto dos capítulos alegres; é o meu fraco. Exteriormente, era torvo o episódio do Valongo; mas só exteriormente. Logo que meti mais dentro a faca do raciocínio achei-lhe um miolo gaiato, fino e até profundo. Era um modo que o Prudêncio tinha de se desfazer das pancadas recebidas, - transmitindo-as a outro. Eu, em criança, montava-o, punha-lhe um freio na boca, desancava-o sem compaixão; ele gemia e sofria. Agora, porém, que era livre, dispunha de si mesmo, dos braços, das pernas, podia trabalhar, folgar, dormir, desagrilhoado da antiga condição, agora é que ele se desbancava: comprou um escravo e ia-lhe pagando, com alto juro, as quantias que de mim recebera. Vejam as sutilezas do maroto! (MPBC, 1982, p. 83-84).

Quando Prudêncio consegue a liberdade, reproduz a opressão vivenciada no cativeiro, compra um escravo e o chicoteia em público, quando este abandona o seu posto junto à quitanda do seu senhor e vai beber aguardente.

Na narrativa de Machado de Assis, Brás Cubas procura saciar a "sede de nomeada" e "glória" com a criação do "emplastro anti-hipocondríaco destinado a aliviar anos de nossa melancólica humanidade", conotando uma consciência do poder da imagem sobre os produtos na sociedade capitalista que se formava no Brasil, as quais vemos traduzidas hoje por aquilo que Jameson chama de "sociedade de imagens", criação que, ironicamente, provoca a sua morte, para dar origem ao romance.

Quanto às personagens secundárias, percebemos que, nas duas obras (literária e cinematográfica), elas surgem ou são registradas conforme os narradores necessitam avaliar a si mesmos.

Desse modo, as personagens que transitam à volta de Brás Cubas só adquirem autonomia por meio do ponto de vista do narrador. Em *Memórias Póstumas*, a personagem Virgília nos é apresentada como uma representante da elite carioca, portanto, defensora dos mesmos valores e interesses do narrador.

O triângulo amoroso que se forma: Brás Cubas – Virgília - Lobo Neves, remete, sobretudo, para o modo de vida da burguesia do final do século XIX no Brasil e suas relações, que envolvem interesses financeiros, sede de poder e prestígio.

As histórias paralelas inseridas na narração, protagonizadas por Marcela, Eugênia, Dona Plácida, Eulália, Prudêncio, Quincas Borba etc., conforme declara Roberto Schwarz (1990, p. 68), ajudam a compor a sociedade nacional, com a sua estrutura histórica e dar suporte à existência da personagem Brás Cubas.

Essas histórias, ainda, cumprem um outro objetivo, constituindo-se em uma forma de mostrar aspectos da realidade de então: as relações interpessoais guiadas pelo interesse, sobretudo a condição feminina em um quadro social que exclui as minorias, como as mulheres, os pobres e os loucos (BOSI, 1994, p. 181).

Nesse contexto, verificamos como a personagem principal se distancia dos heróis românticos, uma vez que não há um antagonista de Brás Cubas, ou seja, não existe um rival que ele necessite combater e derrotar, nem mesmo Lobo Neves, o qual lhe arrebatou a noiva e a carreira política. A manutenção das

aparências é o principal móvel do triângulo amoroso que se estabelece, principalmente após o início do adultério envolvendo Brás e Virgília e esse objetivo é alcançado por meio da dissimulação, pelo uso de máscaras.

Percebe-se que no romance a problemática social se desloca para o plano existencial, especialmente pela visão pessimista do futuro da humanidade expressa pelo narrador ao final de sua reflexão autobiográfica. O autor possui uma visão da História bastante pessimista. Ao representar a sociedade que mais se assemelha a uma selva e nela só o mais forte é sempre vencedor, o narrador-personagem não tem mais ilusões. Para Brás Cubas o que fica é a (in)satisfação de não ter tido filhos e, ultrapassando o nível individual, a conclusão de que a sua miséria como ser humano é a miséria de todos. Assim sendo, o homem é o inimigo e algoz do próprio homem. Por sua inclinação inata para a agressão e destruição, em sua busca de progresso e evolução, conduzirá a humanidade à catástrofe final.

2.5 Linguagem cinematográfica

A linguagem cinematográfica é o resultado de um processo de preparação que envolveu muitas escolhas e precisou de certo tempo para tornar-se a linguagem global que é hoje. Jean-Claude Carrière (1995) assinala que, no início do cinema, para que espectadores entendessem a narrativa, havia a figura do explicador, uma pessoa que, postada ao lado da tela, ia fazendo a relação entre as imagens e contando a história.

Com base no que afirma Carrière, vale ressaltar que a interpretação não pode ser entendida como um mero ato de decodificação, mas como um espaço de construção de sentido para o qual um signo (na literatura ou no cinema) exprime uma organização de significantes, que além de ter como função um objeto-significado, designam também instruções para produção de um significado. O ato de interpretar, para Eco (Apud SILVA FILHO, 1993, p. 41), estaria na tarefa semiótica de compreender como se produz e como são construídos os significados para o seu leitor modelo.

O conceito de leitor modelo defendido por Eco e evocado pela estética da recepção dirige um *close up* ao leitor. Ele deixa claro que não se trata de abordar empiricamente a entidade leitor, mas fala de um ser virtual, imprescindível para dar constituição e sentido à obra que, isolada, não possui significado algum.

Os procedimentos teórico-metodológicos utilizados para entendermos essa relação dialógica sujeito/ objeto estético podem servir como referenciais para investigar o processo de interpretação do filme.

No campo cinematográfico, os filmes é que têm sido considerados discursos. Segundo Christian Metz (1980, p. 12), eles devem ser tratados como textos, unidades de discurso ou, em suas próprias palavras, “o filme [deve ser considerado] enquanto discurso significante (texto)”. Jacques Aumont (1995, p. 106-108) é mais preciso a esse respeito e esclarecedor para os propósitos a que nos voltamos:

A narrativa fílmica é um enunciado que se apresenta como discurso, pois implica, ao mesmo tempo, um enunciado (ou pelo menos um foco de enunciação) e um leitor-espectador. Seus

elementos estão, portanto, organizados e colocados em ordem de acordo com muitas exigências: em primeiro lugar, a simples legibilidade do filme exige uma “gramática” (trata-se aí de uma metáfora), a fim de que o espectador possa compreender, simultaneamente, a ordem da narrativa e a ordem da história. Essa organização deve estabelecer o primeiro nível de leitura do filme, sua denotação; [...] em seguida, deve ser estabelecida uma coerência interna do conjunto da narrativa. [...] finalmente, a ordem da narrativa e seu ritmo são estabelecidos em função de um encaminhamento de leitura que é, assim, imposto ao espectador. É, portanto, concebido também em vista de efeitos narrativos. [...] é um discurso fechado, porque comporta inevitavelmente um início e um fim, porque é materialmente limitado.

Não se deve esquecer de que, no cinema, mais do que o falar, há a questão do ver, ou melhor,

[...] toda imagem expressa inevitavelmente um ponto de vista ao ser carregada de intencionalidade, de juízo sobre o que mostra, já que a mera operação de recortar um enquadre no *continuum* do visível, deve ser lida como operação reveladora de uma vontade, ou caso se queira mais precisamente, de um sentido (CARMONA, 2000, p.194).

A partir dessas colocações, a série de acontecimentos na história pode ser percebida por uma espécie de alternância que camufla os tipos de focalização empregada pelo sujeito enunciativo como possíveis posturas na relação com a imagem cinematográfica. Resta ao espectador servir-se das propostas enunciadas e realizar a sua leitura da obra.

Cada escritor tem um estilo, a língua é única para um povo inteiro, mas encontramos, entre os dois, várias escritas, cada uma das quais é própria a um conjunto de escritores de mesma época ou de mesma tendência, e que constituem igual número de faces da literaridade, de marcas que designam o discurso literário como tal.

A linguagem cinematográfica distingue-se também dos estilos de cineastas. O estilo individual dos cineastas (ou, pelo menos, de alguns deles), suas inovações deliberadas, influem sobremaneira e rapidamente na evolução da linguagem cinematográfica, um pouco como a contribuição pessoal de certos escritores modifica a história da escrita, mas não da língua, cuja “resistência” resulta do fato de ser empregada e modelada, no mesmo momento, por toda a massa falante. A língua pertence a todos, o cinema e a escrita são coisas de “especialistas”. Eis por que a linguagem cinematográfica evolui consideravelmente mais depressa do que uma língua, e que sua evolução se desenvolve em uma temporalidade que não pertence à mesma escala das diacronias lingüísticas, e antes lembra a das diacronias literárias. (METZ, 1980, p. 317).

Além disso, Metz considera o cinema como uma linguagem muito mais complexa e rica do que aquelas chamadas especializadas, como código de sinalização, por exemplo. No caso da narrativa fílmica, entram em jogo, na sua constituição, vários códigos, cinematográficos ou não-cinematográficos, sendo que alguns transpostos de outras linguagens ou outras formas de expressão. Por exemplo, alguns esquemas estéticos da linguagem pictórica (= imagem única, fixa e feita a mão) que depois foram utilizadas no cinema; os esquemas literários ou dramáticos que passaram a ser usados na linguagem cinematográfica.

O cinematográfico é um conjunto de códigos (códigos específicos da grande tela); não poderia, pois, corresponder a uma escrita: a escrita não é um código nem um conjunto de códigos, mas um trabalho sobre códigos, a partir deles, face a eles, trabalho cujo resultado provisoriamente “parado” é o texto, isto é, o filme: assim, a denominamos fílmica. O cinema, por seu lado, não é uma escrita, é o que permite uma escrita; é por isso que o definimos como uma linguagem (= “linguagem cinematográfica”): uma linguagem permite construir textos, ela própria não é um texto, nem um conjunto de textos, nem um sistema textual. (METZ, 1980, p. 338).

O conceito de código para E. Ann Kaplan (1995, p. 39) é um “conjunto de regras ou convenções” que estruturam o discurso, acrescentando que “o cinema usa um sistema complexo de códigos pertencentes a seus heterogêneos níveis de expressão: códigos de representação e edição, atuação e narrativa, som, música e diálogo”. Segundo a autora referida,

De fato, enquanto para o literato as coisas estão destinadas a se tornar palavras, isto é, símbolos, na expressão de um cineasta as coisas continuam sendo coisas: os *signos* do sistema verbal são, portanto simbólicos e convencionais, ao passo que os *signos* do sistema cinematográfico são efetivamente as próprias coisas, na sua materialidade e na sua realidade. (KAPLAN, 1995, p. 39).

A partir da diversidade de linguagens existentes, citaremos apenas duas das principais diferenças. Uma delas é a de que toda informação na linguagem audiovisual consegue transcodificar principalmente o que pertence ao visual (descrição dos objetos filmados, movimentos, expressões, gestos, olhares das personagens etc.), ao sonoro (músicas, ruídos, tons, tonalidades das vozes), ao filme (montagem das imagens) e ao audiovisual (relação entre o visível e o audível).

O segundo aspecto pode ser demonstrado a partir do exemplo de um trecho do livro *Memórias Póstumas de Brás Cubas*: “De pé, à cabeceira da cama, com os olhos estúpidos, a boca entreaberta, a triste senhora mal podia crer na minha extinção”, (MPBC, 1982, p. 14).

Cada leitor imaginou a sua própria cena, o escritor nos informa apenas aquilo que ele julga ser necessário, o leitor imagina todo o resto; já o cineasta e os roteiristas dão a cena pronta para o espectador.

A esse respeito, Gerard Betton (1987, p. 115-116) complementa nossas considerações ao estipular que

O cineasta pode se contentar em inspirar-se na história literária e segui-la passo a passo: ele reproduz o equilíbrio e os centros de interesse do original, sendo o filme apenas representação, ilustração de uma narrativa, transcrição de linguagem a linguagem. Mas a fidelidade à obra original é rara, senão impossível. Em primeiro lugar, porque não se podem representar visualmente significados verbais, da mesma forma que é praticamente impossível exprimir com palavras o que está expresso em linhas, formas e cores. Em segundo lugar, porque a linguagem conceitual, que a leitura faz nascer no espírito, é fundamentalmente diferente da linguagem fílmica, baseada em um dado real que nos é oferecido imediatamente para se ver e não para se imaginar gradualmente.

Assim, a partir da sugestão do texto, há uma série de detalhes a decidir: É uma cama de madeira ou de metal? Qual a cor das paredes do quarto? Como é a luz do quarto? Há uma janela? A luz entra pela janela? Como é o piso desse quarto? É de madeira ou está coberto por um tapete? A cama tem lençóis? Há outros móveis no quarto? A construção da imagem é a modalidade que melhor forma e estimula o senso crítico, a sensibilidade, a percepção, a atenção, a memória, o discernimento, entre outros fatores associados aos elementos apontados. A história fica por conta da imaginação do leitor, que é livre para idealizar, por exemplo, como é a personagem principal da narrativa, associar alguma descrição feita no texto e recriar em sua mente as características físicas

de Brás Cubas. Aí mora o grande prazer da leitura, que oferece ao leitor a liberdade de interpretar, imaginar e refletir sobre os acontecimentos ficcionais narrados, através do conhecimento prévio que ele possui da realidade.

A respeito de adaptação, deve ser dada importância ao tempo transcorrido entre a publicação do livro e a produção do filme e a ideologia predominante nas duas obras. Para Randal Johnson (1982, p.), o termo ideologia é empregado

Num sentido mais amplo [como] um conjunto de valores de um dado grupo de pessoas num dado ponto da história. Inclui idéias religiosas, políticas e morais, visão do mundo, atitudes, maneiras de pensar e de colocar problemas.

Portanto, toda obra, literária, fílmica, pictórica etc. comporta uma ideologia que pode ser detectada pelo leitor/ espectador, algumas vezes facilmente e outras, ela pode estar camuflada e cabe ao receptor a tarefa de descobri-la.

Ainda sobre adaptação, são plausíveis as considerações de Gerard Betton (198, p. 117), o qual aponta

a necessidade de tornar a narrativa perfeitamente inteligível à primeira vista ao contrário do leitor do romance, o espectador não pode voltar atrás, apesar de poder – e não deve deixar de fazê-lo quando se trata de obras-primas – ver um filme várias vezes, quando captará todos os aspectos, todas as sutilezas que lhe escaparam nas projeções precedentes.

Das diferenças fundamentais entre os meios de expressão da literatura e do cinema, a adaptação mais escrupulosa é necessariamente a passagem de uma linguagem a outra, é uma tradução, como pensa Gerard Betton.

Para a narrativa fílmica, considerando-se a imagem, não há como representar o todo pela parte. Será sempre um fragmento do todo fílmico-imagético. Como fazer um resumo das imagens? Pode-se escolher determinadas seqüências, planos, colagens para representar o todo, mas ocorrerá uma inaceitável perda de informação, mesmo trabalhando-se com o fato de que a representação da informação é um “processo redutor da informação” (BARRETO, 1993, p. 28), pois se baseia no ponto de vista do intermediário, seja acidental, intuitivo ou estratégico institucional.

Já a produção cinematográfica restringe o espectador a um papel meramente passivo, não despertando nele muitos dos elementos que a leitura é capaz de revelar, apesar da boa fotografia, beleza dos atores e de outros recursos de produção utilizados.

Ao contrário do texto, a linguagem cinematográfica é intuitiva, ninguém precisa ser alfabetizado para entender um filme. Mas é importante lembrar que o cinema não é só literatura. Ele mistura fotografia, teatro, música, dança, pintura e literatura, criando a sua própria linguagem, que está em constante transformação, como qualquer linguagem. Cabe ao roteirista agregar muitos outros componentes, não presentes na literatura, que são utilizados pela linguagem do cinema, como os movimentos de câmera, os enquadramentos, a música, a cor e a luz, de modo a ser fiel - ou não - ao espírito do texto.

A técnica utilizada por cada um dos processos de construção de linguagem - seja no romance ou na sua recriação cinematográfica - e as diferentes formas em que esses signos podem ser percebidos foi discutida no presente capítulo, de modo a diferenciar as duas modalidades de linguagem que são o objetivo central desta dissertação.

No próximo capítulo, vamos estudar como a versão cinematográfica pode ser aproveitada no nosso sistema educacional, ou seja, como os alunos do ensino médio das escolas públicas, enquanto receptores da obra cinematográfica, avaliam e usufruem dessa nova linguagem, que recria o romance machadiano.

CAPÍTULO 3 - LITERATURA E CINEMA NUMA PROPOSTA PEDAGÓGICA

3.1 Cruzando Linguagens

A perspectiva deste capítulo é estudar de que forma o cinema é capaz de cruzar a sua linguagem com o discurso escolarizado e como essa interação contribui para a aprendizagem, valorizando e enriquecendo o processo educacional.

O desenvolvimento deste capítulo enfoca o diálogo entre Educação e Cinema, que busca priorizar o cruzamento e aprendizagem das linguagens, ou seja, cinema e discursos literários, entre a obra literária *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, um romance de Machado de Assis, e o filme *Memórias Póstumas* que André Klotzel transpôs para o cinema, com grande sucesso.

O texto literário é uma linguagem calcada no real, ou, como afirma Antonio Cândido (1972)

A literatura é a transposição do real para o imaginário, conforme a estilização da linguagem, que se torna plurissígnica e, portanto, relativiza o mundo (os seres, sentimentos, valores etc). Nesse sentido, envolve-a um caráter gratuito e humanístico. Essa gratuidade revela-se tanto por parte do autor, no momento da criação, quanto do leitor ao recebê-la.

Complementando este posicionamento de Antonio Cândido, valer-nos-emos dos preceitos de Hans Robert Jauss (1994), o qual afirma que

a pessoa que recebe a obra, atualiza-a com sua leitura. Pautado nas experiências passadas — tanto estéticas, quanto nas experiências de mundo — o leitor dialoga com a obra, quando busca hipóteses, confirmações; enfim busca sentido (por meio de dados extralingüísticos: seu conhecimento prévio, e lingüístico: pistas dadas pelo autor) e constrói uma significação para ela, que pode corroborar ou não com o que o autor pretendia inicialmente.

Sobre essa noção, pode-se afirmar que quanto maior a qualidade estética da obra, mais plurissígnica e relativa é a linguagem veiculada e, portanto, mais espaços vazios ou lacunas são proporcionados ao leitor para que este interaja com ela.

Antônio Cândido concorda que a literatura exerce uma função humanizadora de forma gratuita, uma vez que ela não só satisfaz a necessidade de ficção, que é intrínseca ao aluno; como também contribui para a formação da sua personalidade, na medida em que traz a vida desmistificada, com seus aspectos positivos e negativos, retratada de modo tal, que leva o leitor ao conhecimento de si e do mundo, de modo inconsciente, por meio da fruição, e, nesse âmbito, ela o humaniza:

A literatura pode formar o leitor, mas não segundo a pedagogia oficial, que costuma vê-la ideologicamente como um veículo da tríade famosa, – o Verdadeiro, o Bom, o Belo, definidas conforme os interesses dos grupos dominantes, para ser reforço da sua concepção de vida. Longe de ser apêndice de instrução moral [...], ela age com o impacto indiscriminado da própria vida e educa, como ela - com altos e baixos, luzes e sombras (CANDIDO, 1972, p. 805).

Ainda quanto à leitura do texto não-verbal, Ferrara (1993, p. 25) comenta que

A “leitura sem palavras” permeia o dia-a-dia do homem, à medida que se pode considerar desde a vestimenta ou a escolha de um transporte, como um tipo de leitura, pois essas escolhas revelam as preferências, as expectativas sócio-econômicas do homem.

Na leitura do texto não-verbal, entende-se que é preciso agir com rapidez para agrupar o que se encontra disperso e acompanhar a rápida associação de idéias que está sobre o espaço (movimento) e também se faz necessário entender o seu caráter de movimento e relatividade. Em vista disso, ocorre certa assimetria entre o que o leitor capta e o que produz durante a leitura. Daí, o caráter relativo dessa leitura.

Por ser relativa, não é previsível nem infalível, o que conta na leitura não-verbal é o desempenho e não a competência, porque aquele é mais dinâmico e exige uma leitura sem ordem pré-estabelecida, mas sinestésica. Não produz um saber, entretanto, provoca um processo de conhecimento, a partir da experiência cotidiana.

A decodificação da leitura não-verbal é o início do processo de leitura, porque vê o leitor como receptor participante, tanto da concepção do texto quanto do seu significado, através da projeção de suas experiências e de seu desempenho na operação consciente da linguagem.

Assim, a partir da compreensão, ocorre a interpretação, nomeada por Jauss de “concretização de uma significância específica” que não se desvincula da primeira, porém é mais objetiva ao intuir o esclarecimento da construção do texto (aspectos verbais e literários), para possibilitar uma compreensão global.

Com a finalidade de trazer o texto para dentro do presente, privilegiando o valor estético na medida para convencer outros leitores, esta aplicação liga-se aos elementos dos aspectos verbais e literários:

Assim como em toda experiência real, também na experiência literária que dá a conhecer pela primeira vez uma obra até então desconhecida há um saber prévio, ele próprio um momento dessa experiência, com base no qual o novo de que já tomamos conhecimento fez-se experienciável, ou seja, legível por assim dizer, num contexto experiencial. (JAUSS, 1994, p. 28).

Para chegar a uma interpretação, o leitor deverá atentar para os sinais explícitos ou implícitos, os traços familiares (experiências passadas) que o encaminharão para uma postura individual e bastante subjetiva de leitura. Esse aspecto é importante pelo fato de a obra não ser apresentada como totalmente nova. O leitor percebe uma nova obra tanto a partir da sua experiência literária, quanto da sua experiência de vida.

A função social da literatura concretiza-se na medida em que o leitor rompe com a automatizada percepção cotidiana e adquire experiência da realidade através da leitura de texto literário. Isso acontece devido ao fato de a literatura diferenciar-se do histórico, não só porque conserva as experiências já vividas, mas também porque antecipa experiências ainda não vividas, ampliando o comportamento social.

3.2 Formação do aluno-leitor no contexto educacional e os PCNs

Não há nada que o homem mais tema

do que o contato com o desconhecido.
Elias Canetti

A arte literária e a escola tiveram a sua origem na Antigüidade Clássica conforme afirma Regina Zilberman (1990), em seu texto *Sim, a literatura educa*. A literatura era constituída, essencialmente, pela poesia declamada à nobreza e nos concursos públicos de declamação das epopéias, propagando-se as ideologias do Estado, cujo objetivo era manter a democracia, sistema político vigente. Na Renascença, a relação da poesia com o povo diminuiu, passando a ser uma leitura íntima, particular e elitizada. Já a escola passou por grandes transformações. Nos séculos XVII e XVIII, a literatura era dissolvida entre a retórica, a gramática e a lógica, sendo modelo para a aprendizagem das línguas grega e latina. Com a Revolução Francesa, a literatura passa a fazer parte do currículo escolar, valorizando o ensino da língua dos poetas, considerada linguagem culta.

Os Parâmetros Curriculares Nacionais (PCNs) de Língua Portuguesa (1998) do Ensino Médio foram publicados para cumprir os objetivos da escola, previstos na Lei de Diretrizes e Bases (LDB) nº 9.394/96, de 20 de dezembro de 1996, postulam maior proximidade entre a escola e os diferentes sistemas e processos comunicacionais e auxiliam a prática pedagógica e servem de apoio ao professor e à escola nas discussões e no desenvolvimento do projeto educativo. Além disso, introduzem mudanças que permitem ao docente trabalhar a interdisciplinaridade, a contextualização, diversidade e autonomia.

A transversalidade, incorporada através de princípios pedagógicos estruturados permite perceber claramente que as habilidades e competências estão em primeiro plano, com objetivos bem definidos como: vincular a educação ao mundo do trabalho e a prática social, ser crítico e ter autonomia intelectual, ser capaz de continuar aprendendo, ter flexibilidade para adaptar-se às novas condições de ocupação, compreender os fundamentos tecnológicos, relacionar a teoria com a prática.

Os PCNs de Língua Portuguesa são uma referência para os professores dessa área e também uma possibilidade de atualização como profissionais.

Com o objetivo de expor metas de qualidade na formação do cidadão consciente dos seus direitos e deveres, os PCNs de Língua Portuguesa apresentam reflexões e atividades voltadas para o valor social da língua, do ensino e aprendizagem de língua materna e da necessidade de alternativas metodológicas, para que o professor tenha condições de oferecer ao aluno um desenvolvimento aberto e consciente rumo à realização pessoal.

O professor, como mediador de leitura, é figura fundamental na formação do aluno-leitor, na medida em que demonstra a importância de participar do processo de interlocução, no qual locutor e interlocutor são sujeitos inseridos em um contexto, onde cada um tem sua opinião. Ambos, porém, precisam respeitar-se mutuamente. Os PCNs (1998) apontam esse fato ressaltando a importância do educador como conhecedor da linguagem e do mundo. Assim, a mediação em sala de aula ocorre através do contato crítico e reflexivo dos conteúdos apresentados pelo professor.

Os PCNs têm como objetivo para o ensino de leitura de textos escritos, primeiramente, que o aluno saiba selecionar textos conforme sua necessidade e interesse para que ele os leia de maneira autônoma, nomeando procedimentos de leitura adequados a cada tipo de texto. Também é necessário que o aluno construa expectativas sobre o texto escolhido, apoiado em seus conhecimentos prévios para que, depois de ler, confirme suas inferências ou não, interpretando e compreendendo a leitura.

Assim, o aluno poderá trocar informações com outros leitores e posicionar-se de maneira crítica diante das posições ideológicas presentes nos textos e no ser humano. Propõem, ainda os PCNs, recuperar, pelo estudo do texto literário, as formas instituídas de construção do imaginário coletivo, analisar os recursos expressivos da linguagem verbal, relacionando textos/contextos, mediante a natureza, função, organização, estrutura, de acordo com as condições de produção, recepção (intenção, época, local, interlocutores participantes da criação e propagação das idéias e escolhas, tecnologias disponíveis), bem como aplicar as tecnologias de comunicação e da informação na escola, no trabalho e em outros contextos relevantes da vida.

Calvino (1990), ao escrever as *Seis propostas para o próximo milênio*, fruto de um ciclo de seis conferências que foram desenvolvidas na Universidade de Harvard, no ano letivo de 1985-86, destaca a “visibilidade” como uma qualidade a ser preservada para este novo milênio. Aborda a importância da interação entre palavra e imagem, esclarecendo que as palavras produzem um “cinema mental” em nossa imaginação, enquanto a imagem, por meio dos “olhos da imaginação”, vê a palavra ainda não verbalizada.

Ainda acerca do mesmo tema, Maria Helena Martins (2001) organiza o livro *Questões de linguagem*, no qual insere o capítulo *Palavra e imagem: um diálogo, uma provocação*. Nele, Martins (2001) argumenta sobre a necessidade da leitura das várias linguagens, verbal e não-verbal, considerando que a palavra e a imagem integram-se no dia-a-dia das pessoas, em casa, na escola, no trabalho e nos meios de comunicação de massa.

3.3 Papel da imagem no espaço educativo

Considerando o papel que a imagem vem assumindo no ensino contemporâneo (hoje vivemos na chamada “civilização da imagem”), despertou-nos o interesse de investigar as propostas de como as imagens são construídas e absorvidas pelos alunos do Ensino Médio (1º ano) da Escola Estadual Profª Wanda Helena Toppan Nogueira, de Marília, como fio condutor com o poder de iniciar os alunos na leitura de novos textos, aproveitando-se das novas tecnologias e da linguagem cinematográfica no ensino da linguagem literária e cinematográfica.

Reconhece Carlos Erivany Fantinati (1996)⁸ que, no ensino de literatura e na formação do leitor,

é difícil privilegiar uma única forma literária, a literatura erudita, pois os meios de comunicação de massa competem com o texto literário por meio de seus textos que também satisfazem a necessidade de fantasia e ficção, porém de uma maneira menos elaborada para a consciência humana.

⁸ Entrevista publicada no *Jornal Líder de Bandeirantes* (SP) em 27 de fevereiro de 1996. p. 5.

Fantinati ressalta a importância da escola que possibilita aos alunos o acesso aos diversos textos em sala de aula, incentivando-os à leitura, permitindo-lhes a percepção sobre a boa ou má qualidade do texto. Assim, o processo de formação do leitor terá o auxílio da escola, dos meios de comunicação de massa e também da família, que se torna muito importante.

A interferência de leitura é importante para o leitor, quando no contato com a obra literária, torna-a real na busca de conhecê-la melhor, despertando-lhe o gosto. Por isso, o mediador (pai, professores, amigos, bibliotecários) são referências ao falarmos de leitura, de literatura e de leitor. Tanto para a leitura do texto literário, como da imagem presentes no filme, acreditamos que o professor é o mediador mais próximo nesse processo; diariamente, ele pode cultivar e desenvolver no aluno o gosto pela leitura.

Parece, de um lado, já bastante desgastado afirmar a necessidade da leitura e, especialmente, a leitura do texto literário na escola. Como, então, apresentar um texto de Machado de Assis ao jovem leitor? Se considerarmos que, sob o prisma do interesse pessoal, da identificação com a época, ou até mesmo da dificuldade de compreensão lingüística, dado o distanciamento cultural e social desse possível leitor com a obra, em raríssimas exceções teríamos uma leitura espontânea desse autor.

Sabemos, como leitora e como professora, por experiência própria, que dentre os livros desse renomado escritor, *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, é um dos mais “recomendados” aos alunos, cujo despertar literário está longe de contemplar em profundidade a obra machadiana.

Não há leitura de texto em sala de aula se não se percebe que o texto é um modo singular de articulação a linguagem de outro sujeito, e se o professor não apresenta ele mesmo sua leitura singular, que uma vez realizada neste registro, funcionaria como um ato de interdição, pré-condição para qualquer alteridade, a outras que, para existirem, precisariam a ela se contrapor. (BARZOTTO, 1999, p. 18)

Como nos informa Barzotto, o professor é o elemento fundamental que conhece a singularidade de cada uma das obras, conhece por tradição o texto realista, por vocação a teoria literária e por experiência o (des) interesse do aluno, que ele espera formar como leitor, mas que não se sente nem um pouco atraído pela leitura da obra que lhe é sugerida pela escola.

Eis o que afirma, ainda, Barzotto a respeito de nosso leitor ideal:

Leitor maduro é aquele que, em contato com o texto novo, faz convergir para o significado deste texto o significado de todos os textos que leu. [...] Em resumo, o significado de um novo texto afasta, afeta e redimensiona o significado de todos os outros. (BARZOTTO, 1999, p. 18)

Para Barzotto, para que o aluno possa se constituir como leitor, no interior da escola, deve reconhecer as palavras do outro no texto que lê, na leitura que o professor lhe oferece e poder contrapô-las às suas.

Hoje, a função do professor é a de ser mais do que um orientador ou incentivador de leitura, sobretudo um elo a mais que se interpõe entre o leitor e o significado do texto. Não se esquecendo de que a nossa intenção é a de mostrar ao leitor uma obra clássica da Literatura Brasileira, como algo paradoxal, longe do interesse de nosso leitor.

Os elementos plurissignificativos que são atualizados no ato de leitura do texto literário permitem ao leitor transitar livremente entre os universos do mundo escrito e o não-escrito. Também pode-se buscar a intertextualidade onde é possível realizar novas leituras a partir das relações intertextuais estabelecidas pelo texto lido, a qual amplia o conhecimento do leitor sobre o sistema literário.

Outros conhecimentos tais como históricos, geográficos e socioeconômicos apresentam-se como componentes da literatura e devem ser destacados para propiciar/ incitar a leitura dos alunos. É preciso levar o aluno a refletir sobre eles, além de mostrar-lhe que os textos dialogam e podem ser lidos e relacionados uns com os outros no processo de recepção. Essa tarefa ajuda o leitor a estabelecer outros sentidos muito além do texto lido primeiro, possibilitando-lhe perceber a dimensão da instituição literária, além de despertar nele a sensibilidade para a apreciação estética com base em relações intertextuais.

As relações intertextuais podem, além do texto literário, expandir-se para textos embasados em outras matérias de expressão, com a música, as artes plásticas, a televisão e, sobretudo, o cinema.

Assim, inúmeras e variadas expressões humanas podem-se pautar pelo texto literário. A literatura servia, inicialmente, de matéria-prima para as narrativas fílmicas mantendo assim um extenso diálogo com o cinema. Por outro lado, a literatura foi influenciada pelo cinema – e pela fotografia que

buscaram uma representação mais realista a partir da evolução dessas tecnologias.

Através desse diálogo é permitida a análise da transcodificação do texto literário para o fílmico, buscando reconhecer melhor as técnicas de ambas as artes, mostrando suas virtudes e apontando suas limitações. Recai sobre os professores a responsabilidade de fazer os alunos descobrirem o que está por trás dessa porta e desvendar o universo maravilhoso da literatura, ajudando-o a conhecer o legado da cultura da humanidade.

As novas formas de mensagens que chegam até as pessoas, no mundo moderno, exigem que elas estejam preparadas para enfrentá-las e absorvê-las.

Segundo Étienne Fuzellier (1964) as linguagens não-verbais combinam elementos com formas verbais ou apresentam um deslocamento dos textos escritos para outros que privilegiam os aspectos visuais e sonoros.

Considerando as realidades geradas pelas novas linguagens, partimos da verificação de como as imagens são construídas e absorvidas pelos alunos do Ensino Médio e de que maneira a escola pode iniciar os alunos na leitura de novos textos, aproveitando-se das novas tecnologias e da linguagem cinematográfica no ensino.

A leitura de vários tipos de texto é essencial na sociedade em que vivemos. Saber ver uma imagem, um filme, é tão necessário quanto aprender a ler e escrever nos moldes convencionais, pois os códigos e os processos de produção da comunicação se alteram e, nessas mudanças, buscam receptores aptos para entendê-los. Se o modo de produção se altera, fazendo surgir novos

códigos, ele irá exigir uma nova posição receptiva; o mesmo valendo para a alteração da percepção e da recepção, que exigirá novos códigos no processo de produção.

Portanto, vale ressaltar que não é possível falar em educação sem pensar em comunicação, pois o rádio, a televisão, o jornal, a publicidade, a revista, o cinema e o computador fazem parte do cotidiano da sociedade.

Dessa maneira, a fim de diminuir a distância entre o que se faz na escola e o que se exige socialmente, é necessário discutir e refletir como inserir adequadamente os meios de comunicação na sala de aula. Sob esse ponto de vista, não se propõe o abandono do discurso literário no ensino de Literatura, mas de construir metas/ objetivos para integrar e articular os meios de comunicação ao espaço educativo, ou melhor, nas aulas de literatura. Um exemplo típico e marcante na vida dos alunos e dos professores é o vídeo. Assim, o vídeo pode ser utilizado no espaço escolar como um instrumento de leitura crítica da mídia e como integração/ suporte na leitura de algum livro clássico como "*Memórias Póstumas de Brás Cubas*", de Machado de Assis.

Pode-se estudar como o cinema resolve a representação do universo já modelizado pela literatura, que elementos composicionais são empregados e de que modo o que é próprio do lingüístico é adaptado à heterogeneidade sígnica da narrativa fílmica. Pode-se ainda fazer o levantamento dos cortes e acréscimos no enredo, realizados na adaptação, que vão modificar o hipotexto – a obra literária. Se houver recursos disponíveis, os alunos podem gravar suas próprias adaptações fílmicas. É

necessário, contudo, ter em mente que a narrativa fílmica é uma nova obra de arte, que não precisa necessariamente ater-se fielmente ao hipotexto. Ao invés de perder-se na poeira dos estudos para o vestibular – até porque a maioria não prestará o concurso – lendo fragmentos das obras canônicas, o que implica a não construção de sentidos pelo aluno, é mais válido estudar e analisar as obras como um todo. Para isso, será necessário deter-se por mais tempo em cada texto ou na diversidade de textos lida pelos alunos. Sem ser desperdício de tempo, é na verdade a tentativa de estimular o leitor a compreender a obra completa e a construir sentido.

Quando o professor tem um projeto de formação de leitores, mesmo que seja com ações simples e pelo interesse demonstrado, os resultados positivos surgem. O aluno não é um não-leitor nato, mas um leitor em potencial, e nós, professores, podemos colaborar ou não para que ele desabroche para o mundo literário. Por isso, urge que nos esforcemos para transmitir nosso amor pela literatura, contagiando-os, por meio de um trabalho organizado. Conforme destaca Citelli (2004, p. 106):

A partir do momento em que estamos expostos a um mundo cheio de linguagens diversas, temos de nos preparar para entender criticamente o que elas nos oferecem. Interpretar, produzir e reproduzir. Cabe à escola explorar e trabalhar o cruzamento dessas linguagens, a fim de preparar melhor o aluno para enfrentar as novas realidades geradas pelos meios de comunicação.

Na leitura de novos códigos, o cinema se ajusta a uma proposta pedagógica que visa à interação e o aperfeiçoamento do aluno. Dessa forma, é necessário que os professores discutam e reflitam como inserir adequadamente os meios de comunicação na sala de aula e o que se exige socialmente. Sem dúvida, não se propõe a renúncia do ensino do discurso literário, mas integrar e articular os meios de comunicação ao espaço escolar, ou melhor, nas aulas de literatura.

Assim, o filme pode ser utilizado no espaço educativo como apoio de leitura crítica da mídia e como suporte na leitura de uma obra clássica como *Memórias Póstumas de Brás Cubas* entre outros.

O vídeo significa também uma forma de contar multilingüística, de superposição de códigos e significações, predominantemente audiovisuais, próxima da sensibilidade e prática do homem urbano e ainda distante da linguagem educacional, mais apoiada no discurso verbal-escrito. (MÓRAN, 1993, p. 28).

De fato, as imagens formam parte do processo educacional e do mundo cotidiano e desde muito cedo invadem o imaginário infantil. Desta forma, é preciso considerar com urgência a alfabetização tecnológica audiovisual.

O recebimento da imagem, sobretudo via comunicação de massa, pode levar à alienação causada, por sua vez, pelo embotamento da sensibilidade e da capacidade reflexiva. A fragmentação dos discursos e sua proliferação conduzem à recepção a crítica do texto, que se faz objeto de consumo imediato. Ocorre, nesse sentido, uma forma de controle, pois o cidadão que se pensa livre, acha-se subordinado a uma rede de informações controladas por grupos. Mesmo que a imagem não seja virtualmente fabricada, seu uso indiscriminado é uma forma de manipulação de dados da

realidade. [...] Na verdade ele pensa que controla, mas é controlado. (WALTY, 2000)

Segundo pesquisas realizadas, em 1991, no Brasil as crianças permanecem em média 4,12 horas diárias diante da televisão, os jovens 3,01 horas, os adultos 3,27 horas. Diante desses dados, a pergunta que devemos fazer à escolas e aos professores é se seus alunos estão preparados para entender essa gama de imagens recebidas diariamente, definindo “entender” como a capacidade para interpretar tudo, inclusive as ideologias que ficam subjacentes, atrás de cada imagem:

[...] a família, a escola e as igrejas se burocratizam, em consonância com as determinações da economia e da política vigentes na sociedade local, regional, nacional, mundial. O que significa dizer que há uma tendência generalizada à acomodação, transferindo-se para um poder externo e invisível as decisões que determinarão a vida das pessoas e grupos humanos. Diante da sonolência das maiorias burocraticamente comportadas, o sistema de meios de informação ganha terreno livre para apresentar-se em momentos de conflitos ou de angústias coletivas como o verdadeiro e natural representante dos desejos da população, deslegitimando os esforços articulados de pessoas e organizações preocupadas com interesses coletivos. (SOARES, 1996)

Atentos a esta situação e tentando uma resposta para a pergunta acima, é curioso verificarmos que a escola, com seus professores, nem sempre incorpora no seu ambiente educativo o estudo das linguagens audiovisuais de uma maneira mais sistematizada e crítica como acontece com as outras matérias. Poucas são as experiências na escola que utilizam os meios de comunicação não apenas como um mero suporte de transmissão e, quando isso acontece, são iniciativas isoladas, tomadas por inquietos professores sensibilizados e

interessados pela dinâmica dos meios. O desafio aqui apontado aos educadores é o de como poderemos desenvolver com os alunos, em um futuro imediato, uma leitura crítica que possa ser aplicada à linguagem audiovisual.

O tipo de trabalho convencional do professor está mudando em decorrência das transformações do mundo do trabalho, na tecnologia, nos meios de comunicação e informação, nos paradigmas do conhecimento, nas formas de exercício da cidadania, nos objetivos de formação geral que hoje incluem com mais força a sensibilidade, a criatividade, a solidariedade social, a qualidade de vida, o reconhecimento da diversidade cultural e das diferenças, a preservação do meio ambiente. (LIBÂNEO, 2000, p. 53)

Apesar dos muitos encontros e desencontros quando o assunto é a influência dos meios de comunicação nos principais setores da sociedade, em especial na educação, para nós é certo que os tais meios tiveram e têm um papel relevante na construção de novas culturas educacionais.

Dessa maneira pensamos que uma alfabetização tecnológica audiovisual abriria para a escola um outro caminho para exploração de novas temáticas, possibilitando o acesso a outros modelos de conhecimento e adquirindo novas dinâmicas que poderiam estreitar o seu encontro com a sociedade atual. Partindo dos pressupostos acima fica evidente que diante dessa nova configuração do processo de ensino-aprendizagem e do grande desafio imposto, a formação do cidadão para a sobrevivência na sociedade da informação depende diretamente da qualidade da formação dos professores. Nessa perspectiva, para atender a esse novo enfoque, é necessária uma maior atenção tanto com a

formação inicial dos novos educadores, quanto com a formação continuada daqueles que já estão no exercício da profissão.

Sob essa ótica, para o desenvolvimento dessa outra alfabetização: tecnológica audiovisual, o investimento da escola na formação continuada em serviço de seus professores poderia dinamizar a criação de projetos que os ajudassem a descobrir as múltiplas possibilidades que a linguagem audiovisual pode oferecer para cada ciclo educativo, o que seria o caminho mais acertado para educar os alunos para o mundo das mensagens midiáticas, familiarizando-os assim com as diferentes técnicas audiovisuais. Enfim, as crianças de cada ciclo, poderiam aprender a consumir essas mensagens e, o mais importante, ser capazes de criar suas próprias mensagens.

Por isso, seria imprescindível que o ambiente escolar, especialmente o ambiente da classe, proporcionasse uma grande variedade de materiais e de instrumentos para que as capacidades expressivas dos alunos pudessem ser despertadas, estimuladas, provocadas. Por outro lado, a introdução de artefatos tecnológicos na sala de aula, sem uma concepção crítica/construtiva dos docentes, também não mudaria em nada a situação de passividade atual. O importante é desenvolver nos alunos competências que lhes possibilitem desconstruir as mensagens advindas dos diversos meios e a construir novas mensagens e que entendam o processo de produção de textos audiovisuais nas suas várias perspectivas: social, econômica, política, cultural ou estética.

O aluno não está mais reduzido a olhar, ouvir, copiar e prestar contas. Ele cria, modifica, constrói, aumenta e, assim, torna-se co-autor, já que o professor configura o conhecimento em estados potenciais.

Em última análise, faz-se importante considerar que a dinamização de práticas que viabilizem a alfabetização tecnológica audiovisual na escola, além de um desafio, é também uma utopia. Pois se de um lado, a sociedade da informação ora instaurada no mundo globalizado, exige um cidadão competente na articulação de informações, de um outro, o próprio modelo de acumulação de nossa sociedade perpetua antigas formas de exclusão social: cidadãos globalizados x cidadãos aviltados. Pode-se afirmar que na era da informação, a educação é elemento de progresso e de exclusão social.

Assim, diante da crescente força das mídias de massa e sua importância cultural, social, econômica e tecnológica em nossas sociedades a escola precisa abrir caminhos para essa outra alfabetização (tecnológica audiovisual). Resistir a essa nova competência comunicativa só irá deixar a escola e seus alunos ainda mais hipnotizados e seduzidos pela alienação iconosférica. A escola, ao rejeitar os meios, está reconhecendo a sua incapacidade de entender o homem de hoje, conforme assinala Moran (1993). É preciso evitar essa alienação, promovendo uma urgente e sensata aproximação entre os meios e o ambiente educativo.

3.4 A recepção da obra machadiana no Ensino Médio

O estudo que realizamos procura enfatizar a recepção do filme *Memórias Póstumas* pelos alunos do primeiro ano do Ensino Médio da Escola Estadual Prof^a. Wanda Helena Toppan Nogueira, da cidade de Marília-SP. São

três turmas de primeiro ano, do período diurno, com cerca de quarenta alunos cada, totalizando cerca de cento e vinte estudantes para e pelos quais foram feitas dramatizações de capítulos do romance machadiano, exibido o filme, depois feitas comparações entre capítulos do livro com a sua adaptação cinematográfica e, finalmente, uma tentativa de despertar nos alunos o interesse pela leitura integral do romance de Machado de Assis.

Antes de explicitarmos os passos de nossa pesquisa, é conveniente recordar que na linha teórica na qual este trabalho inscreve-se, Estética da Recepção, o leitor é um elo vital para qualquer trabalho crítico. A esse respeito, Lea Mara Valezi Staut (1991, p. 161) faz uma observação bastante pertinente sobre o papel do leitor dentro da obra *Memórias Póstumas de Brás Cubas*:

Embora o leitor esteja presente em todo o processo de codificação estilística da narrativa, solicitado que é a decodificar a mensagem, o codificador não se dá por satisfeito, quer sua presença explícita e, por meio de vocativos e formas imperativas (expressões gramaticais mais puras da função conativa, segundo Jakobson), procura manter a mais curta distância, a mais estreita intimidade com ele, [...].

Desse modo, fica patente a preocupação do narrador machadiano com o seu leitor em todos os romances de Machado de Assis. A título de ilustração, vejamos algumas passagens de suas obras mais conhecidas, nas quais se evidenciam os apelos, chamamentos e recriminações direcionadas ao receptor da mensagem machadiana.

Em *Dom Casmurro*, o narrador Bento Santiago estabelece o seguinte diálogo com o leitor:

Abane a cabeça, leitor; faça todos os gestos de incredulidade. Chegue a deitar fora este livro, se o tédio já o não obrigou a isso antes; tudo é possível. Mas, se o não fez antes e só agora, fio que torne a pegar do livro e que o abra na mesma página, sem crer por isso na veracidade do autor. (ASSIS, 1971, p. 858).

Bento Santiago narra a sua vida, o seu casamento com Capitu e as desconfianças de que ela o tenha traído com o seu amigo Escobar. É curioso notar que o narrador incita o leitor a duvidar da matéria narrada - na “veracidade do autor” - fato que se confirma no final enigmático do romance, no qual o leitor fica em dúvida, não sabe se Capitu cometeu ou não adultério.

Na obra *Quincas Borba*, o narrador onisciente faz um convite ao leitor, conforme se pode verificar na passagem transcrita:

[...] Deixemos Rubião na sala de Botafogo, batendo com as borlas do chambre nos joelhos, e cuidando na bela Sofia. Vem comigo, leitor; vamos vê-lo, meses antes, à cabeceira do Quincas Borba.
 Capítulo IV
 Este Quincas Borba, se acaso me fizeste o favor de ler as *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, é aquele mesmo náufrago da existência, que ali aparece, mendigo, herdeiro inopinado, e inventor de uma filosofia. Aqui o tens agora em Barbacena. (ASSIS, 1971, p. 644).

Notam-se as marcas próprias da mensagem conativa ou apelativa pelo emprego de verbos no vocativo: “vem”, “vamos”, direcionados ao leitor. O narrador estabelece um diálogo intratextual entre o romance *Quincas Borba* e *Memórias Póstumas* pelo emprego de um personagem que aparece nas duas obras: o mendigo que se transforma em herdeiro e inventor da filosofia do Humanitismo.

Em outro livro do escritor carioca, *Esaú e Jacó*, entre vários apelos feitos ao leitor, transcrevemos o seguinte: “Eis aqui entra uma reflexão da leitora: ‘mas se duas velhas gravuras os levam a murro e sangue, contentar-se-ão eles com a sua esposa? Não quererão a mesma e única mulher? (ASSIS, 1971, p. 982).

A briga à qual alude o narrador também onisciente em *Esaú e Jacó* ocorre entre os gêmeos Pedro e Paulo porque Paulo rasgou uma gravura de Robespierre que pertencia a seu irmão. Este foi um dos primeiros indícios da rivalidade entre os gêmeos que perpassa todo o romance. Na seqüência da passagem transcrita, o narrador nega que os gêmeos irão se interessar por uma mesma mulher, passando uma descompostura à leitora, afirmando que ela é apressada e que se quiser, escreva ela mesma o livro ou leia pausadamente e confie no relator das peripécias narradas. Entretanto, o narrador revela-se indigno de confiança, uma vez que Pedro e Paulo apaixonar-se-ão pela mesma mulher – Flora.

Em *Memórias Póstumas*, as menções ao leitor também são constantes:

A obra em si mesma é tudo: se te agradar, fino leitor, pago-me da tarefa; se te não agradar, pago-te com um piparote, e adeus. (MPBC, 1982, p. 12).

[...] Se o leitor não é dado à contemplação destes fenômenos mentais [o delírio], pode saltar o capítulo; vá direto à narração. (MPBC, 1982, p. 19).

Aí tem o leitor, em poucas linhas, o retrato físico e moral da pessoa [Virgília] que devia influir mais tarde na minha vida; era aquilo com dezesseis anos. (MPBC, 1982, p. 49).

Veja-nos agora o leitor, oito dias depois da morte de meu pai, - [...]. (MPBC, 1982, p. 63).

[...] limito-me a dizer por ora que o Lobo Neves, quatro meses depois de nosso encontro no teatro, reconciliou-se com o

ministério; fato que o leitor não deve perder de vista, se quiser penetrar a sutileza do meu pensamento. (MPBC, 1982, p. 108).

Conforme se pode observar nas passagens acima, a figura do leitor é mencionada constantemente pelo narrador machadiano que exige a sua presença, a sua atenção continuada e a sua colaboração na construção e decifração dos sentidos ocultos no relato do narrador-defunto Brás Cubas. Sendo assim, o “leitor das *Memórias* não está apenas presente implicitamente, não é apenas espectador da vida de Brás Cubas e de sua morte. Ele participa ativamente do espetáculo, como uma espécie de personagem-leitor” (STAUT, 1991, p. 162), tornando-se uma peça indispensável à narrativa.

Este fato foi um dos primeiros que apontamos a nossos alunos, quando iniciamos o estudo das obras e da vida do escritor Joaquim Maria Machado de Assis. O leitor de Machado precisa ser ativo, atuante e participante do mundo narrado. Depois que fizemos uma explanação, contextualizando a obra de Machado de Assis, expusemos sucintamente a fábula de quatro obras machadianas: *Memórias Póstumas*, *Dom Casmurro*, *Quincas Borba* e *Esaú e Jacó*. Propusemos então a obra *Memórias Póstumas de Brás Cubas* para um estudo mais aprofundado e os alunos aceitaram.

Numa primeira etapa, trabalhamos com a dramatização de alguns capítulos da obra mencionada nas salas dos três primeiros colegiais selecionados para esta pesquisa. Passada a timidez inicial dos alunos, um dos capítulos em que a dramatização tornou-se mais frutífera foi o capítulo XI – O menino é pai do homem (MPBC, 1982, p. 26). Uma aluna fez o papel da escrava que negara o

doce de coco a Brás Cubas e dois outros alunos assumiram o papel do menino Brás Cubas e do escravo Prudêncio. A cena na qual Brás transforma Prudêncio em montaria foi hilária e a classe veio abaixo devido às gargalhadas dos alunos.

O episódio de Marcela (MPBC, 1982, p. 33-35) e o de Eugênia, a “Vênus Manca” (MPBC, 1982, p. 51-55) revelaram-se também bastante profícuos para encenação em sala de aula.

Uma tentativa ousada, depois de haver trabalhado mais alguns capítulos do livro em sala de aula foi a dramatização do capítulo LV – O velho diálogo de Adão e Eva (MPBC, 1982, p. 71). Como já foi comentado, no referido capítulo há somente os nomes de Brás Cubas, Virgília e pontos, pontos de interrogação e exclamação. Um casal de estudantes protagonizou a cena do par romântico de *Memórias Póstumas* e, por meios de gestos, conseguiram dar conta da mensagem. O garoto, inicialmente, franziu as sobrancelhas e fez um gesto com as mãos, como se perguntasse algo no estilo “E aí mina, como vai?”. A garota não se deu por achada, fez de conta que a mensagem não era dirigida a ela. Um pouco depois, o jovem fez uma cara bastante matreira e jogou-lhe um beijo. Aí então a jovem fez cara de surpresa e uma expressão feliz. O jovem aproximou-se e ela aceitou suas carícias e foram caminhando em direção à porta, como se fossem para um recanto mais sossegado (a casa de dona Plácida).

Perguntamos depois se os demais alunos haviam entendido a encenação e percebemos que eles realmente estavam interessados e que puderam perceber e compreender a mensagem sem palavras do capítulo, somente com os gestos dos colegas em cena.

Ressaltamos que trabalhamos o livro e o filme durante quase todo o ano letivo, aproveitando duas aulas semanais para isso, pois éramos obrigadas a dar também outros conteúdos como gramática e outros autores que são exigidos no programa de português das turmas de segundo grau. As encenações e os ensaios ocorreram também em diversos sábados. As turmas ficaram motivadas e se empenharam na tarefa de estudar o romance e a sua transcodificação fílmica.

Em seguida, exibimos o filme em sala de aula e depois solicitamos a leitura do texto de Machado de Assis e pedimos aos alunos que procurassem observar as diferenças entre o romance e a adaptação cinematográfica.

No filme *Memórias Póstumas*, o roteiro ficou a cargo de André Klotzel, diretor de *A marvada carne* e os diálogos ficaram por conta do escritor e cineasta José Roberto Torero. Um fato que chamou a atenção dos alunos foi a forma pela qual o adaptador transpôs o “narrador-defunto” para a linguagem cinematográfica: colocou o “autor-defunto” em primeiro plano, descrevendo as memórias de Brás Cubas, iniciando-as pela morte, depois o nascimento, a infância, a juventude e a velhice até atar esta última com a primeira cena do filme - o seu enterro.

Dessa maneira, livro e filme assemelham-se no modo de introduzir a história, mantendo a figura do narrador como um personagem fantasma em primeiro plano e que está presente em quase todas as cenas da adaptação cinematográfica e quando não está, o espectador ouve a sua voz em *off*, narrando eventos da vida do Brás Cubas-jovem. Sobre este fato, o crítico de cinema Celso Sabadin (2001, p. 1) assim se manifesta:

Klotzel, que além de roteirizar e dirigir também montou o filme, optou por fazer com que o personagem principal se dirigisse diretamente ao público, olhando para a lente da câmera. Apesar de arriscada, a opção se mostrou das mais felizes. Primeiro porque é exatamente assim que Cubas fala com o leitor do livro original: direta e francamente. Segundo porque Klotzel tinha em mãos o grande talento de Reginaldo Faria, que conseguiu conectar o 'diálogo' com a platéia de maneira bastante empática.

Não é raro notar que Brás Cubas (Reginaldo Faria) faz constantes apelos ao espectador assim como procede o Brás Cubas da narrativa literária.

Um elemento que também os estudantes acharam positivo foi a utilização de dois atores para interpretar Brás Cubas; na maturidade ele é Reginaldo Faria, uma figura com grande empatia, confiável, de bom aspecto e quando jovem, por Petronio Gontijo. O personagem Brás Cubas funciona como um mestre de cerimônias, como já se mencionou, está sempre em primeiro plano

vai indo para atrás [na sua descrição], mostrando seu leito de morte, com o narrador/ fantasma interferindo na ação, comentando fatos e situações, dando uma certa leveza à narrativa, cujo maior gancho é justamente uma mulher que lhe aparece para se despedir nos últimos instantes. (EWALD FILHO, 2001, p. 1).

O espectador descobrirá um pouco mais tarde que esta mulher é Virgília, uma das paixões de Brás Cubas na juventude. É válido ressaltar que se Brás Cubas fosse interpretado por um único ator, mesmo com a maquiagem e os truques para o envelhecimento, possivelmente, o efeito sobre o público seria diferente e o filme perderia em qualidade e em sua capacidade de sugestionar e emocionar o espectador.

Um ponto que despertou o interesse dos alunos foi a ausência de alguns personagens tais como Sabina, a irmã de Brás Cubas, seu cunhado, Cotrim, Viegas, o tio de Virgília e o escravo de Brás, Prudêncio, para mencionar os mais recordados pelos alunos. Nesse sentido, Pablo Villaça (2001, p. 2) tece as seguintes ponderações:

Outro grande obstáculo enfrentado por adaptações como esta [do romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas*] é a necessidade de se efetuar cortes na história ao mesmo tempo em que se tenta manter a fidelidade ao original. Nestes casos, o roteirista deve mergulhar na essência do livro e captá-la, descartando tudo aquilo que servirá apenas como distração na versão cinematográfica. Assim Klotzel elimina (corretamente) a figura de Sabina, irmã de Brás Cubas, mas empaca na recriação de Quincas Borba. É claro que cortar Borba (e o Humanitismo) exigiria uma grande coragem, já que os críticos (e literatos) certamente questionariam a decisão. No entanto, ao longo do filme, o personagem torna-se mera figura decorativa - e seu eventual mergulho na loucura é ignorado. Assim, Borbas não exerce a mesma influência sobre Cubas vista no livro: nem altera sua visão (graças à política do 'Ao vencedor as batatas!'), nem o frustra ao levá-lo a observar sua insanidade.

De fato, os alunos fizeram uma observação parecida com a de Paulo Villaça sobre Quincas Borba: a de que ele parecia algo à parte dentro da história do filme, que ele também poderia ser retirado sem prejuízo para a ação da narrativa fílmica. É possível, mas achamos que a presença de Quincas Borba cumpre o seu papel ao estabelecer alguns bons momentos de comicidade na adaptação cinematográfica, como o roubo do relógio de Brás Cubas, quando Quincas Borba está na miséria; a sua devolução quando ele recebe uma herança e a sua mania exacerbada pela filosofia do Humanitismo, segundo a qual a dor era

uma ilusão e tal filosofia se sustentava no fato de ser uma paródia das religiões ocidentais.

Também as mortes de Marcela, amante de Brás na juventude, dona Plácida, que protegia o casal adúltero Brás-Virgília numa casinha alugada pela dupla, presenciadas por Brás Cubas na sua velhice não aparecem no filme. O reencontro de Brás, no fim da vida, com Eulália, a moça coxa por quem Brás Cubas apaixonara-se na juventude, é outro episódio que não foi transposto para a linguagem cinematográfica. Ela encontra-se morando numa favela e num estado de deplorável miséria. Aliás, todos os três personagens encontram-se em situação bastante difícil e numa extrema pobreza no final de suas vidas.

Entretanto, tais episódios não prejudicam o filme. A opção por cortá-los parece-nos que foi bastante acertada, possibilitando que as ações do filme transcorressem com maior leveza e também com maior rapidez.

Cumpre-nos ainda tratar de um episódio que, pelo seu teor fantástico, sem dúvida despertou o interesse dos alunos - o delírio de Brás Cubas e a sua viagem sobre um hipopótamo. No filme, a cena é apresentada de forma cômica, o hipopótamo movimenta-se como um daqueles cavalinhos de carrossel, com grande rapidez e a cor de chumbo do animal parece enfatizar o aspecto de farsa, de exagero que cerca toda a cena.

Sobre esta cena, Ruy Gardnier (2001, p. 1), crítico de cinema, faz as seguintes considerações:

[...] a cena da alucinação, o célebre momento do hipopótamo, mesmo que seja a cena mais infeliz do ponto de vista da realização (o cenário, infeliz, beira o ridículo), vale como exemplo

da não-continuidade da escrita de Machado de Assis e mostra os momentos absurdos caros à pena do escritor.

Embora a crítica seja um tanto ácida, é válido lembrar que a intenção dos realizadores do filme provavelmente foi esta mesma que o crítico deplora - mostrar com simplicidade e rusticidade a cena do delírio, mantendo-se fiel à idéia contida no romance.

Cabe aqui uma palavra sobre os cenários e os figurinos do filme, considerados como um dos pontos altos pelos alunos da Escola estadual Prof^a. Wanda Helena Toppan Nogueira. As soluções encontradas para resolver os problemas da recriação do espaço onde circulam os personagens foram muito felizes, conforme atesta Pablo Villaça (2001, p. 2):

[...] Cubas não é um Fantasma-escritor, mas sim um Fantasma consciente dos maravilhosos recursos do cinema. Com isso, ele assume a postura de estrela de seu próprio filme, brincando com a câmera e os espectadores. Além disso, o cineasta encontra uma forma criativa de contornar o orçamento limitado, que impede a reconstituição detalhada do Rio de Janeiro do século 19, e utiliza gravuras [de Jean-Baptiste Debret, por exemplo] intercaladas à narrativa para ajudar o próprio espectador a recriar o visual de época em sua mente (e, com isso, a verba da produção pôde ser empregada nos belos figurinos e em cenários específicos).

É, certamente, pelos fatores acima expostos, que o filme é extremamente belo, com as imagens em tons claros, as roupas, os vestidos, as sobrecasacas apresentam-se coloridos, mas sem exageros, contribuindo para a plasticidade e o efeito de beleza que deixa no espectador.

É conveniente ainda destacar que os alunos consideraram o filme como uma adaptação excelente do livro machadiano, a qual respeita o texto do escritor carioca e transpõe com propriedade as peripécias narrativas mais importantes vivenciadas por Brás Cubas para a linguagem cinematográfica.

Seguramente, vem comprovar as opiniões dos estudantes e a nossa também, o fato de que o filme *Memórias Póstumas* recebeu três indicações ao Grande Prêmio BR de Cinema, nas seguintes categorias: melhor roteiro, melhor direção de arte e melhor fotografia; e ganhou cinco Kikitos de ouro no Festival de Gramado, nas seguintes categorias: melhor filme pelo júri, melhor filme pela crítica, melhor direção, melhor roteiro e melhor atriz coadjuvante (Sônia Braga)

Por todos os fatos expostos neste capítulo, acreditamos que o filme auxilia na divulgação do texto escrito, favorece e propicia a sua leitura, uma vez que o leitor compraz-se em achar diferenças, mudanças, adaptações e supressões constantes na obra fílmica. Este é, sem dúvida, um expediente a mais na conquista de leitores e, quando se consegue realizar um bom trabalho, unindo a obra literária e a adaptação cinematográfica, os resultados são extremamente positivos e possibilitam, no caso de Machado de Assis, revitalizar os sentidos latentes no texto literário e que o filme descortina para o espectador.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Dico, Che quando 'l'anima mal nata...'

Capítulo XIII

A EPÍGRAFE

Ora, aí está justamente a epígrafe do livro, se eu lhe quisesse pôr alguma, e não me ocorresse outra. Não é somente um meio de completar as pessoas da narração com as idéias que deixarem, mas ainda um par de lunetas para que o leitor do livro penetre o que for menos claro ou totalmente escuro.

Por outro lado, há proveito em irem as pessoas da minha história colaborando nela, ajudando o autor, por uma lei de solidariedade, espécie de troca de serviços, entre o enxadrista e os seus trebelhos.

Se aceitas a comparação, distinguirás o rei e a dama, o bispo e o cavalo, sem que o cavalo possa fazer de torre, nem a torre de peão. Há ainda a diferença da cor, branca e preta, mas esta não tira o poder da marcha de cada peça, e afinal umas e outras podem ganhar a partida, e assim vai o mundo. Talvez conviesse pôr aqui, de quando em quando, como nas publicações do jogo, um diagrama das posições belas ou difíceis. Não havendo tabuleiro, é um grande auxílio este processo para acompanhar os lances, mas também pode ser que tenhas visão bastante para reproduzir na memória as situações diversas. Creio que sim. Fora com os diagramas! Tudo irá como se realmente visses jogar a partida entre pessoa e pessoa, ou mais claramente, entre Deus e o Diabo. (Machado de Assis, *Esaú e Jacó*, p. 41).

O entrelaçamento da literatura com outras formas de arte tornou-se mais intenso no século XX e, nos dias atuais, verifica-se cada vez mais o contato da linguagem literária e diversos outros campos da cultura tais como a pintura, a música, o teatro, o cinema. Nesse sentido, René Wellek e Austin Warren (1971, p. 158) afirmam que

a literatura pode servir de tema à pintura ou à música, especialmente à música vocal e de concerto, tal como a literatura, especialmente nas formas lírica e dramática, tem colaborado intimamente com a música. Aumenta constantemente o número de

estudos dedicados aos cantos medievais ou à poesia lírica isabelina, que põem em relevo a sua estreita associação à música. No domínio da história da arte apareceu todo um grupo de eruditos (Erwin Panofsky, Fritz Saxl e outros) que estudam os significados conceptuais e simbólicos das obras de arte [...] e muitas vezes também as suas conotações e inspirações literárias.

Assim, como se pode notar, de acordo com Welck e Warren, a literatura cruza-se com outras artes como é o caso do cinema. É cada vez mais freqüente a adaptação de obras literárias canônicas ou não para a linguagem cinematográfica ou televisiva. O filme *Memórias Póstumas* é um claro exemplo da transposição de um texto literário para a linguagem fílmica. Trata-se de uma adaptação que obteve sucesso junto ao público e junto à crítica porque foi bem realizada e atingiu os objetivos a que se propôs o seu roteirista e diretor, André Klotzel.

Esta foi uma das razões que justificaram a escolha de *Memórias Póstumas* para o propósito deste trabalho: verificar como os alunos do ensino médio da Escola Estadual Prof^a. Wanda Helena Toppan Nogueira, enquanto leitores e também espectadores relacionam uma obra literária – *Memórias Póstumas de Brás Cubas* – com a sua adaptação cinematográfica, observando semelhanças e diferenças entre ambas e de que forma o professor pode, por meio da apresentação do filme em sala de aula, incitar seus alunos a lerem o texto literário.

A primeira etapa de nosso trabalho constou da dramatização de alguns capítulos do romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas* no intuito de chamar a atenção para as especificidades e particularidades do texto machadiano.

Num segundo momento, apresentamos o filme para os alunos e, já numa terceira etapa, procuramos estabelecer uma comparação entre partes do romance e do filme com o propósito de verificar as semelhanças, mas também destacar as diferenças entre as duas linguagens - a literária e a cinematográfica - apontando para as adaptações, os cortes, as supressões de alguns personagens e de algumas tramas paralelas do romance para tornar o filme mais coeso e interessante para o espectador.

Finalmente, depois de todas as etapas percorridas, podemos assegurar que a transcodificação de uma obra literária para o cinema pode servir ao professor como mais um expediente para captar e incitar a atenção do aluno e ainda levá-lo a ler com prazer o texto narrativo. Uma boa dosagem entre texto e imagem revela-se muito produtiva no intento de modernizar as monótonas aulas de literatura que ainda são dadas por muitos professores. O emprego de novas tecnologias em sala de aula como o vídeo cassete e o DVD, com a exibição de boas adaptações de romances para o cinema e a televisão, podem facilitar o trabalho do professor de literatura e tornar mais prazeroso o aprendizado por parte dos alunos. Esperamos que nossa pesquisa possa ser uma contribuição nesse sentido.

REFERÊNCIAS

1. CORPUS DE ANÁLISE

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. 9. ed. São Paulo: Ática, 1982. (Série Bom Livro).

Memórias Póstumas

Ficha Técnica

Título Original: Memórias Póstumas

Gênero: Drama

Tempo de Duração: 101 minutos

Ano de Lançamento (Brasil): 2001

Estúdio: Cinemate Material Cinematográfico / Cinematográfica Brasileira / IPACA /

Lusa Filmes / PIC-TV / Secretaria de Estado da Cultura / Superfilmes

Distribuição: Lumière

Direção: André Klotzel

Roteiro: André Klotzel, baseado em livro de Machado de Assis

Produção: André Klotzel

Música: Mário Manga

Fotografia: Pedro Farkas

Desenho de Produção: Marjorie Gueller

Direção de Arte: Adrian Cooper

Edição: André Klotzel

Elenco:

Reginaldo Faria (Brás Cubas e seu fantasma)

Petrônio Gontijo (Brás Cubas - jovem)

Marcos Caruso (Quincas Borba)

Stepan Nercessian (Bento Cubas)

Viétia Rocha (Virgília)

Débora Duboc (Dona Eusébia)

Otávio Muller (Lôbo Neves)

Walmor Chagas (Dr. Vilaça)

Sônia Braga (Marcela)

Nilda Spencer (Dona Plácida)

Joana Schnitman (Mãe de Brás Cubas)

2. TEXTOS CRÍTICOS E DEMAIS OBRAS MENCIONADAS

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Esau e Jacó*. Rio e Janeiro: Globo, 1987.

_____. *Obra completa*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1971.

AUMONT, J. et al. *A estética do filme*. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas: Papyrus, 1995.

_____. *A imagem*. Tradução de Estela dos Santos Abreu e Cláudio César Santoro. 5. ed. Campinas: Papyrus, 2001.

AVELLAR, José Carlos. *Cinema e Literatura no Brasil*. São Paulo: Projeto Frankfurt, 1994.

BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1999.

_____. *Questões de literatura e de estética (A teoria do romance)*. São Paulo: Editora UNESP/HUCITEC, 1988.

_____. *Problemas da Poética de Dostoewski*. Trad. Paulo Bezerra, Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.

BARRETO, Aldo. *A informação no mundo da técnica*. ECO, v.1, n.3, 1993.

BARZOTTO, Valdir Heitor. (Org.) *Estado de leitura*. São Paulo: Mercado de Letras, 1999.

BETTON, Gerard. *Estética do cinema*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

BOOTH, Wayne C. *A retórica da ficção*. Trad. M. T. Guerreiro. Lisboa: Arcádia, 1980.

BORGES, Jorge Luis. *Obras completas*. 3. ed. São Paulo: Globo, 1999, v. 3.

BOSI, Alfredo. *Machado de Assis*. São Paulo: Ática, 1982.

_____. *História concisa da Literatura Brasileira*. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1991.

BRASIL, Francisco de Assis Almeida. *Cinema e literatura*. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1967.

CALVINO, Italo. *Se numa noite de inverno um viajante*. Trad. N. Moulin. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia da Letras, 1990.

CÂNDIDO, A. *A literatura e a formação do Homem. Ciência e Cultura*. São Paulo: 1972.

CARMONA, R. *Como se comenta um texto fílmico*. Madrid: Cátedra, 2000.

CARRIÈRE, Jean-Claude. *A linguagem secreta do cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995

CITELLI, Adilson (coord.). *Outras linguagens na escola: publicidade, cinema e TV, rádio, jogos, informática*. São Paulo Cortez, 2004.

COMPARATO, Doc. *Da criação ao roteiro*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

DELEUZE, G. *A imagem-tempo*. Tradução de Eloisa de Araujo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1990.

ECO, Umberto. *Os limites da interpretação*. Trad. P. de Carvalho. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 1999.

_____. *Lector in fabula*. Trad. Atílio Cancian. São Paulo: Perspectiva, 1986.

EPSTEIN, Isaac. *O signo*. 7. ed. São Paulo: Ática, 2001.

EWALD FILHO, Rubens. Crítica ao filme *Memórias póstumas*. 2001. <http://epipoca.uol.com.br>. Acesso em 2/1/2007.

FACIOLI, Valentim. Textos de Machado de Assis: a crítica. In: BOSI, A. (org.) et al. *Machado de Assis*. São Paulo: Ática, 1982.

FANTINATI, Carlos Erivany. Estudiosos preocupam-se com o ensino da literatura. Bandeirantes, *Jornal Líder*, 27.02.96.

FERRARA, L.D'A. *Leitura sem palavras*. 3. ed. São Paulo: Ática, 1993

FIELDING, Henry. *The history of Tom Jones, a foundling*. Harmondsworth: Penguin, 1966.

FISH, Stanley. Literature in the Reader: Affective Stylistics. In: *New Literary History* 2, 1970.

_____. Como reconhecer um poema ao vê-lo. In: *Palavra*, n. 1. Rio de Janeiro: PUC, 1993. p. 157-165.

FLORY, Suely F. V. *O leitor e o labirinto*. São Paulo: Arte & Ciência, 1997.

FUZELLIER, Étienne. *Cinema et littérature*. Paris: Cerf, 1964.

GARDNIER, Ruy. *Memórias póstumas*, de André Klotzel. 2001. <http://www.contracampo.com.br/criticas.htm>. Acesso em 2/1/2007

GARRIT, Luciana Lima Alves da Silva. Comparação semiótica entre o cinema e a literatura. p. 1-5. <http://www.filologia.org.br/anais.html>. Acesso em 2/1/2007.

GENETTE, Gerard. *Nouveau discours du récit*. Paris: Seuil, 1983.

_____. *Discurso da narrativa*. Tradução de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, 1979.

GOMES, Eugênio. *Machado de Assis: influências inglesas*. Rio de Janeiro: Pallas, 1976.

GOMES, I. Estudos de recepção e a herança da teoria hipodérmica. In: *Coletânea Mídias e recepção* (comunicações apresentadas ao GT Mídia e Recepção na VIII reunião de Compôs). São Leopoldo: Universidade do Vale do Rio dos Sinos, 1999.

HUTCHEON, Linda. *A theory of parody*. New York: Methuen, 1985.

ISER, Wolfgang. A interação do texto com o leitor. In: LIMA, Luiz Costa (org.). *A Literatura e o leitor*. Sel. trad. e introd. de Luiz Costa Lima. Rio: Paz e Terra, 1979.

_____. O ato da leitura: uma teoria do efeito estético. Tradução de Johannes Kreschmer. São Paulo: 34, 1996, v. 1. (Teoria).

_____. *The act of reading: a theory of aesthetic response*. London: Routledge and Kegan Paul Ltda., 1978.

JAUSS, Hans Robert. A estética da recepção: colocações gerais. In: LIMA, Luiz Costa. (org.) *A literatura e o leitor*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

_____. O prazer estético e as experiências fundamentais da poiesis, aisthesis e katharsis. In: LIMA, Luiz Costa. (org.) *A literatura e o leitor*. ed. cit., 1979.

_____. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. São Paulo: Ática, 1994.

JOHNSON, Randal. *Literatura e cinema – Macunaíma: do modernismo na literatura ao cinema novo*. São Paulo: Ed. T. A. Queiroz, 1982.

KAPLAN, E. Ann. *A mulher e o cinema: os dois lados da câmera*. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 1995.

Kleine Apologie der Asthetischen Erfahrung. Konstanz, Verlag der Universitat Konstanz GMBH, 1972.

KRISTEVA, Julia. *Semeiotike: recherches pour une sémanalyse*. Paris: Seuil, 1969.

KOCH, Ingedore. *A coerência textual*. São Paulo: Contexto, 1991.

LIBÂNEO, J.C. *Adeus professor, adeus professora?: novas exigências educacionais e profissão docente*. 4. ed. São Paulo: Cortez, 2000.

LIMA, Luiz Costa (Org.). *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

MACEDO, Hélder. Machado de Assis: entre o lusco e o fusco. In: *Colóquio Letras*. 121/122. Lisboa, jul. dez. 1991, p. 7-24.

MALVEZZI, Maria J. T. A espiralada saga narrativa contida em *Esse obscuro objeto de desejo*. *Cadernos de Semiótica aplicada*. v. 2, n. 1, agosto de 2004.

MARTINS, Maria Helena. (org.) *Questões de linguagem*. 6. ed. São Paulo: Contexto, Coleção Repensando o ensino, 2001.

METZ, Christian. *Linguagem e cinema*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1980.

MEYER, Augusto. O romance machadiano: o homem subterrâneo. In: BOSI, Alfredo et al. *Machado de Assis*. São Paulo: Ática, 1982, p. 357-363.

MITRY, Jean. *Estética y psicología del cine*. Madrid: Siglo XXI de Espanha Editores, 1989, v. I e II.

MORAN, J.M. *Leitura dos meios de comunicação*. São Paulo: Pancast, 1993.

NOTAS DA PRODUÇÃO DO FILME *MEMÓRIAS PÓSTUMAS DE ANDRÉ KLOTZEL*. <http://páginas.terra.com.br/arte/dubitoergosum.htm>. Acesso em 2/1/2007.

PARÂMETROS CURRICULARES NACIONAIS. Língua Portuguesa. Brasília: MEC/ SEF, 1998.

PASOLINI, Pier Paolo. Gennariello: a linguagem pedagógica das coisas. In: *Os jovens infelizes: antologia de ensaios corsários*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

PEIRCE, S. Charles. *Semiótica*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PINTO, Sílvia Regina. “Desmarcando Territórios Ficcionalis: Aventuras e Perversões do Narrador”. In: NUÑEZ, Carlinda F.(org). *Armadilhas ficcionais: modos de desarmar*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2003.

PRADO JÚNIOR, Caio. *História do Brasil*. Espírito da sociedade imperial. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

RAMOS, Maria Celeste T. *A representação em Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Tese de Doutorado. São José do Rio Preto. IBILCE/UNESP. 2001.

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. Trad. R. L. Ferreira. Campinas: Papyrus, 1997, tomo III.

RIFFATERRE, Michael. *Estilística estrutural*. Traduzido por Anne Arnichand e Álvaro Lorencini. São Paulo: Cultrix, 1973.

SABADIN, Celso. *Memórias póstumas*. 15 de agosto de 2001. <http://br.cinema.yahoo.com/dvd/filme>. Acesso 2/1/2007.

SCHWARZ, R. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo: Duas Cidades, 1990.

SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e. *Teoria da Literatura*. Coimbra: Almedina, 1986.

SILVA FILHO, Waldomiro José da. O conceito de interpretação em Umberto Eco. In: *Textos de Cultura e Comunicação*. Salvador: 1993, p. 35-48 (fase II, n. 30).

SOARES, I. de O. *Sociedade da informação ou da comunicação?* São Paulo: Cidade Nova, 1996.

STERNE, Lawrence. *A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy*. Trad. J. P. Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. *The life and opinion of Tristram Shandy: gentleman*. Harmondsworth: Penguin, 1966.

STIERLE, Karlheinz. Que significa a recepção dos textos ficcionais? In: LIMA, Luiz Costa (comp.). *A literatura e o leitor*. Textos de estética da recepção. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

STAUT, Mara Lea Valezi. *A recepção da obra machadiana na França: um estudo crítico-estilístico das traduções de quatro romances*. (Tese de Doutorado). São Paulo, Universidade de São Paulo – FFCLH-USP, 1991.

VILLAÇA, Pablo. *Memórias póstumas*, 2001 – críticas. 3 de Outubro de 2001. <http://www.cinemaemcasa.com.br>. Acesso em 2/1/2007.

WALTY, I. L. C. et al. *Palavra e imagem: leituras cruzadas*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

WHITE, Hayden. *Trópicos do discurso: Ensaio sobre a Crítica da Cultura*. Trad. De Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: EDUSP, 1994. (Ensaio de cultura, 6).

ZILBERMAN, Regina. *Estética da recepção e história da literatura*. São Paulo: Ática, 1989. .

ZILBERMAN, Regina; SILVA, Ezequiel T. da. *Literatura e Pedagogia: ponto e contraponto*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1990.

WELLEK, René e WARREN, Austin. *Teoria da Literatura*. 2. ed. Lisboa: Publicações Europa-América, 1971.

ANEXO

DUBITO ERGO SUM

Machado de Assis

NOTAS DA PRODUÇÃO
do filme *Memórias Póstumas*
de André Klotzel

Entrevista com André Klotzel

Como surgiu a idéia de filmar *Memórias Póstumas*?

Há muitos anos eu me cobrava reler clássicos brasileiros sem o peso do dever de casa que a tarefa representava nos tempos de escola. Assim, voltei a Brás Cubas. Eu guardava a impressão de um livro interessante, mas de leitura difícil. No entanto, fiquei maravilhado com a modernidade do texto e pensei em fazer uma adaptação para o cinema. Para não perder o frescor do impacto, escrevi a primeira versão do roteiro imediatamente após a primeira leitura (meados de 1996). Registrei o projeto e o inscrevi na Lei do Audiovisual. Acabei relendo *Memórias Póstumas de Brás Cubas* umas 15 vezes. Li também as obras completas de Machado e tudo que encontrei sobre ele e sobre a época em que viveu. Me deixei impregnar por Machado e pelo seu entorno. Foi uma delícia. Começamos a filmar em outubro de 98.

O que mais o fascinou na leitura de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*?

O ceticismo do narrador - em relação a si mesmo, à narrativa, à 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 ambigüidades, a utilização de um português extremamente clássico, combinado com uma composição pouco ortodoxa, formam

um todo surpreendentemente linear. Machado de Assis ironiza o tempo todo a própria forma narrativa, e isso em um tom completamente dissimulado, sem alarido, como se não quisesse nada, colocando em questão a própria credibilidade do personagem. É cobra que morde o próprio rabo. O que pode ser mais moderno do que isso?

A síntese e precisão do texto machadiano são consideradas um empecilho para as adaptações cinematográficas. Como você lidou com a questão da fidelidade ao livro?

Durante todo o tempo em que estive empenhado em levar *Memórias Póstumas* para o cinema, o que mais ouvi foi a pergunta "é uma adaptação fiel à obra?" Hitchcock dizia que só se faz um grande filme a partir de uma obra medíocre. Uma blague, sem dúvida, mas que tem lá a sua razão quando se refere a filmes que utilizam apenas o enredo ou uma passagem livremente modificada da obra literária, a ponto de muitas vezes não se reconhecer o original. Mas há outras adaptações. *Vidas Secas* de Nelson Pereira dos Santos é melhor do que o livro de Graciliano Ramos? E o *Macunaíma* de Joaquim Pedro em relação a Mário de Andrade? Nestes e em outros casos, filme e livro desempenham seu próprio papel. Diferem entre si pela natureza do objeto. Este ponto de partida é fundamental para uma aproximação mais "livre" do texto.

Como você foi driblando as dificuldades da adaptação?

Diz-se que Machado de Assis é de difícil adaptação para o cinema, principalmente porque as palavras estão de tal forma integradas à narrativa e à ação, e a dramaturgia tão vinculada à palavra, que se torna difícil achar uma brecha para a adaptação. Eu sabia que esta brecha deveria vir pelo verbal, sobretudo porque Machado divide a narrativa em capítulos curtos, quase esquetes. Esta procura me remeteu ao média *Brevíssima História das Gentes de Santos*, fortemente verbal mas que também buscava uma narrativa irônica e sobretudo a síntese entre texto e imagem, com roteiro de Torero.

E como foi a parceria com José Roberto Torero?

Apesar de nos conhecermos há muitos anos, nunca conversamos sobre Machado de Assis. Quando falei com Torero sobre *Memórias Póstumas*, senti que ele ficou meio reticente, não entendi a reação, e ele explicou: "André, foi aí que tudo começou". E me disse que já tinha lido o livro 8, 10 vezes. Talvez o maior desafio do Torero tenha sido a narração do "fantasma", que conduz a história. Esta narração não podia ser nem excessivamente prolixa e erudita, nem tampouco simplista. Queríamos um texto "machadiano", mas não literário. Com as imagens prontas, a narração acabou reescrita e regravada pelo Reginaldo várias vezes, até chegarmos ao ponto que buscávamos. Durante o trabalho, brinquei que eu ficaria encarregado da melancolia e ele da galhofa (risos). Acho que deu certo.

De que forma você trabalhou em imagens as diversas características do texto - elegância do estilo, simplicidade e objetividade?

Alguns princípios do romance ajudaram a definir idéias adotadas nas filmagens. Me parecia fundamental a leveza do Machado, sua maneira pouco enfática de dizer as coisas, o tom quase prosaico, mas de extrema elegância do romance. Procuramos fazer o mesmo: os enquadramentos de câmera deveriam ser bem compostos mas simples, sem ângulos muito altos ou baixos, sem planos com movimentos rebuscados, combinados a uma leveza fotográfica conseguida com um contraste baixo das imagens, que deixasse tudo bem visível e claro. Os cenários não deveriam exagerar na qualificação. Para manter esta elegância sóbria, eliminamos tudo que pudesse parecer supérfluo e nos detivemos no essencial - como o texto de Machado. Em relação aos atores, a orientação era não realçar nada. Eu queria um tom discreto mas elegante - do começo ao fim.

Depois de tanto tempo de "convivência", que avaliação você faz de Brás Cubas no panorama da literatura brasileira?

Minha visão sofreu várias mudanças ao longo do tempo, mas no meio do caminho me ocorreu que Brás Cubas seria uma espécie de pré-Macunaíma, um precursor

do "herói sem nenhum caráter" que de certa forma percorre a saga do brasileiro indolente, parasitário. Brás Cubas, como um defunto/autor, é um personagem "fantástico", como Macunaíma. O estilo do livro, tão pouco ortodoxo para a época, me pareceu pré-modernista. 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 o 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 terceiromundista daqueles tempos. De forma sutil, acho que esta situação está representada no filme.

E como você avalia o personagem?

Brás Cubas não chega a ser um símbolo, mas a encarnação de um certo espírito de elite do terceiro mundo, um homem que desperdiça a sua vida. Roberto Schwarcz escreveu que Brás Cubas "combinava uma extrema elegância com uma descompostura elementar". Um verniz revestindo uma total falta de conteúdo. Mas há uma forte ambigüidade neste retrato: quando ele reconhece a inutilidade que foi a sua vida, redime-se? O personagem, que foi tão passivo em vida, torna-se crítico, reflexivo, e até mais ativo depois de morto. Embora o texto seja leve, Brás fala o tempo todo da morte. Há sempre um duplo sentido em suas falas. No final, a consciência da mediocridade tem um aspecto melancólico, amargurado. E a ironia de Machado é simplesmente genial.

Reginaldo Faria é um ator mais ligado a filmes de ação, comédias urbanas, é uma escolha surpreendente para um papel clássico. Você "viu" o ator durante a leitura?

Quando li o livro, não vi o personagem e fiquei muito tempo na dúvida. Na verdade, nunca sei direito como se escolhe um ator. É uma decisão intuitiva - não

tem método, ciência - é quase como escolher uma namorada. Sempre achei Reginaldo um grande ator, mas talvez o tenha escolhido por seu olhar. 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 a Sonia Braga, o que é garantia de que você tem um ator que está exercendo sua ocupação principal. E isso é muito estimulante.

Como foi resolvida a representação do delírio pré-morte?

Esse delírio foi uma incógnita durante muito tempo. Eu não queria uma cena spielberguiana, com grandes efeitos, mas algo que não se levasse muito a sério, no espírito circense. De repente veio o estalo: aquela alucinação deveria ter a estética do Méliès e sua época, que afinal de contas também era bem circense e em certa medida contemporâneo de Machado de Assis. E realizar esse delírio numa linguagem que cita os primórdios do cinema foi um enorme prazer.



Entrevista com Reginaldo Faria

Em sua carreira como ator, você sempre esteve mais associado a papéis de galã de comédias ou de vilão da sociedade contemporânea. Como recebeu o convite para interpretar não um, mas dois papéis de um texto clássico?

Com um grande susto. Foi uma surpresa totalmente inesperada. André me ligou dizendo que gostaria que eu fizesse Brás Cubas e me enviou o roteiro. Li e fiquei apavorado. O texto era muito longo e muito difícil - durante as filmagens, o texto foi diminuindo. Fiquei tão assustado que inventei uma história de que a Globo estava me escalando para uma novela. André continuava insistindo e eu

continuava fugindo. Até que um mês depois, ele ligou novamente, e com aquele jeito bem calmo, voltou a fazer o convite. Desta vez aceitei - mas ainda muito assustado.

Por que tanto medo?

Meus temores tinham várias causas. A maior dificuldade do texto estava na sutileza de cada frase, de cada palavra. Além disso, eu tinha medo de representar para a câmera. Eu não tinha antagonista, não tinha com quem trocar, e deveria ser ao mesmo tempo fantasma e o autor do texto, e ainda espectador de mim mesmo. Não era uma tarefa fácil nem simples. Senti necessidade de buscar uma lógica em toda a ironia que perpassa o texto. Brás Cubas é um personagem muito vago, muito solto e, acima de tudo, tremendamente irônico. O fato de contar sua história para uma platéia que não responde me deixava profundamente inseguro. Mantidas as devidas proporções, é como gravar um comercial, no qual você tem que dialogar com quem não vê, com quem não responde.

De que forma André Klotzel conduziu a preparação para o personagem?

Nos detivemos muito na época em que Brás Cubas viveu: um mundo sem telefone, sem televisão, sem pressa. Naquelas circunstâncias, a relação com o tempo e com o espaço era bem diferente da que temos hoje. O corpo também se expressava de outra forma, bem mais contida. Aos poucos, fui percebendo tudo isso. Ou seja, além da preocupação em representar Brás Cubas, também era importante passar a sua época, o seu mundo. E André foi muito cauteloso neste sentido. Quando as filmagens começaram, eu me sentia mais preparado, mais ainda cheio de medo.

Qual foi então o método para chegar a Brás Cubas?

Tinha lido Machado de Assis na escola, mas me lembrava muito pouco. Antes de começarmos o filme, André realizou um intenso workshop com todo o elenco. Passamos a ler Machado com outros olhos, estudamos também a história, costumes e comportamentos da época. Li textos excelentes, como o de Roberto

Schwarcz, que nos apontou aspectos muito interessantes da trajetória de Brás. Com esses elementos, a construção do personagem foi se tornando mais natural, mais fluente, apesar da enorme complexidade do personagem.

Como você define essa complexidade?

O maior desafio era transmitir, com nuances, passagens da ironia para a amargura, e também dosar o humor. Acho que o livro, além de apresentar vários lados de Brás Cubas, também revela muito da trajetória e dificuldades do próprio Machado, de sua própria amargura por ter sido tão criticado e incompreendido. Sem falar nas dificuldades que sofreu por ser mulato. Sinto que Machado, com ironia e sutileza, dava uma resposta aos contemporâneos que o discriminavam, estabelecendo a verdadeira dimensão do homem, colocando-o no centro do universo, como se dissesse, com seu distanciamento "a gente não é nada, e mesmo assim, tem tanta gente pretenciosa por aí".

Você diria que foi o papel mais difícil de sua carreira?

Interpretar Brás Cubas foi uma luta interior incrível. Nunca tinha passado por nada semelhante. Acredito que minha característica de representação sempre tenha ocorrido pela força da presença física, pelo temperamento, como no caso de Lúcio Flávio. De repente, me vejo interpretando não só um papel mas dois, sendo que um era um fantasma, em um filme de época e em trama de grande complexidade. E eu nunca tinha feito um filme de época, nem entrado num salão do século XIX. Acho até que, como ator de cinema, nunca tinha colocado uma gravata, só na TV. Somente depois de ter filmado *Memórias Póstumas*, participei de uma novela de época, *A Força de um Desejo*.

Olhando em retrospectiva, qual foi o maior desafio da sua interpretação?

Sem dúvida, foi encontrar o tom do personagem. Com tanto texto, o filme poderia ficar maçante, mas acho que André conseguiu o mais difícil: atingir a alma da obra e passar para a tela uma extrema leveza. Quando assisti ao filme pela primeira vez fiquei boquiaberto pelo talento com que André conseguiu criar as situações

mais absurdas e transmiti-las como se fossem verdadeiras. Como diz o texto do Roberto Schwarcz, "Machado desconsidera o homem comum, sacrifica o eterno e desacata a religião e cria absurdos como se fossem verdade." De certa forma, foi isso que André fez.

E qual a sua visão de Brás Cubas?

Ele existe em vários níveis, às vezes está na ação, em outras apresenta isenção, distanciamento. É um fantasma distanciado mas presente, e seu texto revela muita ironia. Tentei fazer o Brás mais simples e mais natural que consegui. Apesar de ser um personagem do século passado, ele tem um aspecto contemporâneo e diz muitas verdades que estão por aí. Ele é um fantasma de extrema lucidez - quando zomba do diploma que recebeu, de como conta ter vivido às custas do pai, do seu jeito de ir vivendo. Apesar do medo inicial, tive um imenso prazer em representá-lo, fiquei muito satisfeito com o resultado, mas continuo sem entender meu personagem. Mas aí acho que não tem jeito: Machado é como Dostoievski. Deve ser lido todos os dias.

E como você se sentiu voltando ao cinema, do qual estava afastado há tantos anos?

Estava há 12, 13 anos sem fazer cinema. Meu último filme como ator tinha sido *Lili, A Estrela do Crime*. Esse afastamento se deveu às condições de se fazer cinema no Brasil, desde o fim da Embrafilme. Vejo a retomada como esforço de alguns, mas ainda não se pode falar de uma indústria de cinema nacional a todo vapor. Eu estava com muita saudade de voltar ao cinema. Depois de *Memórias Póstumas* fiz mais um filme, *O Filho Predileto*, de Walter Lima Jr. Entre meus planos, está a volta à direção, com a história sobre Leonardo Pareja. Apesar das dificuldades, é ótimo fazer cinema.

Entrevista com Petrônio Gontijo

Como surgiu o convite para interpretar Brás Cubas?

Eu estava terminando a novela *Serras Azuis* e em plena carreira da peça *Caixa 2*, quando recebi um telefonema para fazer um teste para interpretar Brás Cubas. Dias depois, outro telefonema: era o André, já me chamando de Brás e me convocando para começar a leitura do roteiro. Eu tinha que escolher entre a peça e o filme - e optei pelo filme. Sou fã de Machado de Assis, conhecia o livro, e sou apaixonado por cinema desde os cinco anos, quando assisti em Varginha, cidade em que nasci, *O Dólar Furado*, quando Giuliano Gemma usava o pseudônimo de Montgomery Wood. Não perdia um filme, matava aula de inglês para ir ao cinema, sempre quis fazer cinema, que demorou a acontecer por causa do teatro. Quando André me chamou, decidi que tinha chegado a hora - ainda mais para fazer *Memórias Póstumas*, e com o Klotzel, de quem eu já tinha visto *A Marvada Carne*.

Como foi a adaptação ao cinema?

Tive que me adaptar a três linguagens diferentes - ao cinema, a Machado, e ao André. Apesar de ter feito algumas novelas de época, como *Ossos do Barão* e *Salomé*, sentia a interpretação de Brás como um enorme desafio que me ocupava a cabeça 24 horas por dia. Além da origem literária e do roteiro muito forte, o filme tinha uma forma muito peculiar de apresentar os personagens - na verdade, éramos nós que nos apresentávamos. Na primeira semana, pirei. Me trancava no quarto do hotel para encontrar o que o André propunha e que era, na verdade muito simples, e por isso tão difícil: agir o menos possível. O impacto inicial foi tremendo, mas fui ajudado pelo André, Reginaldo e Stepan, que estiveram o tempo todo ao meu lado. Stepan me dizia, "cinema é como fotografar a alma 24 vezes por segundo".

Brás Cubas jovem é um personagem muito especial pelo seu temperamento e pelo seu aparente não envolvimento com a situações. Qual o maior desafio desta interpretação?

A maior dificuldade foi encontrar o t3nus do personagem. N3o se tratava nem de uma caracteriza33o, mas de buscar o equil3brio para um personagem essencialmente amb3guo. Como existe o fantasma que volta para tentar perceber uma vida que n3o foi percebida quando vivida, era como tentar fazer um personagem que n3o estava acontecendo. Sem falar que, para mim, a t3cnica de cinema era muito nova. Havia dias em que se filmava apenas um olhar. E o ator tem que estar muito ligado, e, principalmente, a seq34ncia emocional dos planos, ainda por cima quando se interpreta uma vida, dos 17 aos quase 50 anos.

Como voc3 v3 o personagem Br3s Cubas?

Como personagem de uma 3poca que de certa forma assinala a transi33o do romantismo para o realismo. Acho que tentei imprimir um tom rom3ntico, mais l3rico, mais byroniano, mesmo que estas caracter3sticas estivessem em baixa na Europa na 3poca do personagem. Mas o Brasil sempre imita "o primeiro mundo" com um certo atraso. Tentei tamb3m ser contemplativo, viver como quem n3o percebe a vida. O Br3s que interpreto age pouco, pouqu3ssimo. Ele 3 muito passivo, e acaba sendo levado por tudo, pelas mulheres, pelas circunst3ncias, s3 que com muita pose, bem t3pico da elite ociosa brasileira. Ele n3o p3e "a m3o na massa". Achei genial a sua tentativa de fazer o emplastro para curar a dor: no final da vida ele tenta o canal do bem estar. Ele volta da morte para tentar entender o que conseguiu em vida. E tem a sua grande chance de autoconhecimento.

Que outros aspectos voc3 assinalaria no personagem?

Na transi33o do romantismo para o realismo, Machado usa o livro como metalinguagem, e deixa bem claro que o fantasma tem uma atitude realista, enquanto o Br3s "real" seria mais rom3ntico. Acho que Br3s foi tamb3m um c3tico desde crian3a e transformou-se em um burgu3s perdido. Como diria o Caetano, um personagem que "n3o sabia onde colocar o desejo", que n3o tinha consci3ncia de seu sofrimento. O filme repete a metalinguagem do livro, e faz Br3s retornar 3 vida, implac3vel, para saber, finalmente, o que foi que aconteceu, onde foi que

errou. E apesar de todo o humor, essa consciência tardia tem um aspecto assustador.

Entrevista com Pedro Farkas

Qual a concepção da luz utilizada em *Memórias Póstumas*?

André sempre enfatizou que queria um filme claro e leve, no qual nenhum elemento pesasse, para que o humor do texto pudesse aflorar de forma espontânea. Procuramos fazer uma luz clara, que de certa forma refletisse a leveza do texto. Em muitas cenas foram utilizadas lâmpadas comuns, de 60 velas, que produzem um efeito de luz de vela interessante. Gosto particularmente das cenas noturnas, com uma iluminação que lembra tochas.

Você diria que essa leveza também se estendeu aos movimentos de câmera discretos, sem muitos arroubos?

Eu diria que sim. O filme tem uma característica interessante que é a presença do "fantasma" em primeiro plano - muitas vezes as demais personagens estão no fundo da cena, mexendo um pouco com a perspectiva de algumas cenas. André não quis enfatizar o fato de se tratar de um filme de época - a idéia era deixar que as imagens fluíssem com muita tranqüilidade.

E como foram as filmagens do delírio de Brás Cubas?

Muito trabalhosas mas extremamente prazerosas. Essa seqüência foi muito discutida e André acabou optando por uma concepção um pouco teatral remetendo também aos primórdios do cinema, a Méliès. Foi muito estimulante elaborar as cenas de distorções das proporções, a presença do hipopótamo, da neve. Fiquei muito satisfeito e acredito que o resultado tenha um efeito lúdico que buscávamos.

Entrevista com José Roberto Torero

Qual a sua relação com Machado de Assis?

Li o livro umas 4 ou 5 vezes. Mas é meu livro preferido. Li a primeira vez aos 17, 18 anos. E de lá para cá, a cada releitura o tenho achado cada vez melhor.

Como recebeu o convite para fazer a adaptação?

Não lembro, nem o onde nem o quando, mas lembro que aceitei na hora.

Alguma inibição na aproximação com o texto?

Há, claro, uma certa reverência, mas foi muito divertido tentar manter o tom do Machado nos diálogos e monólogos.

Qual foi a maior dificuldade e sua maior preocupação?

A maior dificuldade foi fazer o texto de modo que o novo não destoasse do original. Assim como num romance histórico, a graça estava em não deixar que o espectador percebesse o que era verdadeiro, original, e o que era enxerto, invenção.

Você já tinha pensado em levar algum livro de Machado para o cinema?

Já tinha feito antes a adaptação do conto Um Homem Célebre, que virou o curta-metragem "Um homem sério" de Dainara Toffoli e Diego de Godoy. Mas, essa adaptação foi diferente, pois tratava-se de trazer a ação para o século XX. De certa forma, isso é mais fácil, pois não apenas dá ao roteirista maior poder de modificação do texto, como praticamente o obriga a isso.

André disse que na divisão do trabalho ele disse "eu fico com a melancolia e você com o humor, a ironia". Você concordou com essa divisão?

Concordei. Tenho uma tendência natural a tentar deixar as cenas bem-humoradas e, com o André puxando o freio, acho que chegamos a um bom ponto de

equilíbrio. De certa forma, algo próximo ocorreu em *Pequeno Dicionário Amoroso*, quando fiquei mais com a parte humorística e o outro roteirista, Paulo Halm, resolveu a parte mais dramática.

Você estabeleceu alguma estratégia de trabalho? Gostou do resultado?

A estratégia foi fazer e refazer até que o resultado ficasse satisfatório. E para isso o texto foi sendo mexido até a montagem final. Como há muitos *offs*, pudemos fazer modificações mesmo depois de tudo filmado, o que foi muito útil para que encontrássemos o ritmo do filme e, no meu caso, o ritmo do narrador. No começo, o filme era muito mais falado, muito mais descrito pelo fantasma de Brás. Nas últimas versões a parte verbal ficou bem mais econômica e, acredito, melhor.

Machado de Assis e o Cinema

A primeira adaptação de Machado de Assis para o cinema aconteceu apenas em 1961: o conto *Noite de Almirante*, um dos episódios de *Esse Rio Que Eu Amo*, com direção de Carlos Hugo Christensen.

Em 1967, o escritor motivou a realização de dois filmes: *Viagem ao Fim do Mundo*, de Fernando Cony Campos, vagamente inspirado em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, e *Capitu*, de Paulo César Saraceni, a partir de *Dom Casmurro*. Em 1969, Nelson Pereira dos Santos realizou uma livre adaptação do conto *O Alienista* no filme *Azyllo muito louco*.

Nos anos 70, vários filmes foram inspirados em contos de Machado de Assis: *A Cartomante*, de Marcos Farias (1974), *O Homem Célebre*, de Miguel Faria Jr (1974), *Confissões de uma Viúva Moça*, de Adnor Pitanga (1976). Em 1977, o romance *Iaiá Garcia* ganhava adaptação dirigida por Geraldo Vietri com o título *Iaiá Garcia - Que Estranha Forma de Amar* (1977).

Em 1985, Júlio Bressane realizou a segunda adaptação de *Memórias Póstumas*, com o título de *Brás Cubas*. Roberto Santos, um dos grandes nomes do cinema

nacional (*O Grande Momento, A hora e a Vez de Augusto Matraga*), escolheu a adaptação de *Quincas Borba* como seu último filme, em 1986.

Em 1995, o conto *Causa Secreta* esteve na base da inspiração para o cineasta Sérgio Bianchi realizar um filme de título homônimo.

NOTAS DA PRODUÇÃO DO FILME *MEMÓRIAS PÓSTUMAS DE ANDRÉ KLOTZEL*. <http://paginas.terra.com.br/arte/dubitoergosum/arq41.htm>. Acesso em 2/1/2007.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)