

UNIVERSIDADE PRESBITERIANA MACKENZIE

TALITHA HELENA SOUSA RIZZO

**AS FORMAS DA ADAPTAÇÃO CINEMATOGRAFICA E O
NARRADOR BRÁS CUBAS**

São Paulo
2007

Livros Grátis

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

Milhares de livros grátis para download.

TALITHA HELENA SOUSA RIZZO

AS FORMAS DA ADAPTAÇÃO CINEMATOGRAFICA E O
NARRADOR BRÁS CUBAS

Dissertação apresentada à Universidade
Presbiteriana Mackenzie, como requisito parcial
para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Helena Bonito Couto Pereira

São Paulo
2007

R539f Rizzo, Talitha Helena Sousa

As formas da adaptação cinematográfica e o narrador Brás
Cubas./ Talitha Helena Sousa Rizzo – 2007.
127 f.; 30cm.

Dissertação (mestrado em Letras) – Universidade Presbiteriana
Mackenzie, São Paulo, 2007.
Referências bibliográficas: f. 119-123.

1. Letras 2. Literatura Comparada 3. Adaptação
cinematográfica I. Título

CDD 801.95

TALITHA HELENA SOUSA RIZZO

AS FORMAS DA ADAPTAÇÃO CINEMATOGRAFICA E O
NARRADOR BRÁS CUBAS

Dissertação apresentada à Universidade
Presbiteriana Mackenzie, como requisito parcial
para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Aprovada em 11 de dezembro de 2007.

BANCA EXAMINADORA

Prof^a. Dr^a. Helena Bonito Couto Pereira – Orientadora
Universidade Presbiteriana Mackenzie

Prof^a. Dr^a. Maria Thereza Martinho Zambonim
Universidade Presbiteriana Mackenzie

Prof. Dr. Paulo Braz Clemêncio Schettino
Universidade de Sorocaba

AGRADECIMENTOS

A Deus por minha existência e saúde e pela força e coragem que me concedeu durante todo este percurso.

À minha família. Aos meus pais pelo apoio em cada um de meus projetos e pela força nos momentos de desânimo. À minha irmã e melhor amiga, Camila, por seu companheirismo. Ao meu irmão, Carlos, por seu incentivo incansável.

Ao Celso, meu namorado, que foi quem mais teve de aturar meu mau humor e meu cansaço nas horas difíceis e quem compartilhou comigo dos momentos de alegria e de alívio ao longo de todo esse ano.

À minha orientadora, Dr^a. Helena Bonito, por seu bom humor e seu auxílio tão essencial ao longo desta jornada.

Ao Dr. Paulo Schettino, por seus comentários e sugestões durante o exame de qualificação.

À Dr^a. Maria Thereza Zambonim, por quem tenho grande admiração e respeito, agradeço por sua opinião sempre franca e sincera e sua disposição em contribuir para a melhoria deste trabalho.

A todos os que conviveram comigo ao longo desta empreitada. Aqui incluo os meus amigos, colegas de trabalho e alunos que sempre me encorajaram. Em especial, agradeço, pelo carinho e pelas palavras amigas, à Marcela, Samantha, Marcília e Érica, amigas sinceras.

Às minhas colegas de curso, e em especial à Fernanda Gama, Fernanda Bitazi e Vânia, que são pessoas que farão para sempre parte da minha vida e da minha história, por terem compartilhado esta experiência comigo durante dois anos que passaram tão depressa.

Ao apoio do Mack Pesquisa.

À Juliana Bonilha por sua colaboração.

É necessário que uma imagem se transforme no contato com outras imagens, como uma cor se transforma com outras cores. Um azul não é o mesmo azul ao lado de um verde, de um vermelho ou de um amarelo. Não há arte sem transformação.

(Luís Aller)

RESUMO

O presente trabalho trata da relação entre literatura e cinema, discutindo a questão do ponto de vista teórico, além de trazer uma aplicação prática de análise, em que se traça um estudo comparativo entre textos das duas esferas semióticas. Nos capítulos teóricos, discute-se, em primeiro lugar, a questão da adaptação cinematográfica, atentando-se especificamente para as suas relações com a literatura. A visão aqui adotada baseia-se no conceito bakhtiniano do dialogismo e procura afastar-se do veio crítico bastante comum que fundamenta as análises romance-filme na discussão da fidelidade e que compreende adaptação como uma forma de tradução. O trabalho traz ainda material teórico relacionado à focalização nas narrativas ficcionais. Debate-se tal questão no que diz respeito tanto à teoria literária como à linguagem fílmica, apontando para fatores de aproximação bem como afastamento entre as duas. A análise tratará no romance *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis e no filme *Memórias póstumas*, de André Klotzel, da configuração do foco narrativo em cada uma delas separadamente, complementando-se por um momento de ponderação da relação entre as obras.

Palavras-chave: Adaptação cinematográfica. Literatura comparada. Literatura brasileira.

ABSTRACT

The present paper brings up the discussion on the grounds of movies adaptation from novel, both talking about it theoretically and through a comparative study of the relationship between texts from each semiotic system. The theoretical chapters of this paper bring, in the first place, the issue of cinematographic adaptation and its ways of dialoguing with literary pieces. The adopted point of view is based on the bakhtinian idea of dialogism and intends upon remaining distant from the common critical vein which treats the subject of movie-novel analysis as a matter of fidelity, and which understands adaptation as a kind of translation. The paper brings also a theoretical material related to the discussion of the matter of point of view in fictional narratives. The subject is treated both in relation to theory of literature and the cinematographic studies, showing points of proximity and distance between the languages. The analytic part of this paper concerns the construction of the point of view, at first separately in the novel *Memórias póstumas de Brás Cubas* (*Epitaph of a small winner*), from Machado de Assis, and in the movie *Memórias póstumas* (*Posthumous memoirs*), from the director André Klotzel, followed by a closing ponderation on the ways in which the referred works are related.

Keywords: Movie adaptation. Comparative literature. Brazilian literature.

SUMÁRIO

| | |
|---|----|
| INTRODUÇÃO..... | 12 |
| I. ADAPTAÇÃO..... | 18 |
| 1. <i>O que é adaptação?</i> | 18 |
| 1.1. Ampliando a noção de adaptação..... | 18 |
| 1.2. Conceito de adaptação..... | 24 |
| 1.2.1. Adaptação em termos gerais..... | 24 |
| 1.2.2. Adaptação cinematográfica..... | 26 |
| 1.3. Adaptação como dialogismo..... | 29 |
| 2. <i>Adaptação no cinema</i> | 33 |
| 2.1. O aspecto narrativo na relação cinema–literatura..... | 33 |
| 2.2. Formas de adaptação cinematográfica..... | 37 |
| 3. <i>Polêmicas em torno da adaptação cinematográfica</i> | 43 |
| 3.1. Fidelidade, originalidade e qualidade..... | 43 |
| 3.2. Intercambialidade entre cinema e literatura..... | 44 |
| II. FOCO NARRATIVO..... | 47 |
| 1. <i>A narrativa ficcional e a focalização</i> | 47 |
| 2. <i>Focalização no texto literário</i> | 49 |
| 2.1. Homodiegética versus heterodiegética..... | 51 |
| 2.1.1. O posicionamento do narrador na focalização autodiegética. .51 | |
| 2.2. Interna versus externa..... | 53 |
| 2.3. Onisciente versus restritiva..... | 53 |
| 2.4. Interventiva versus neutral..... | 54 |
| 2.5. Fixa versus variável e múltipla..... | 55 |
| 3. <i>O ponto de vista e o foco narrativo no cinema</i> | 56 |

| | |
|--|-----|
| 3.1. Um breve comentário sobre os problemas do narrador fílmico ... | 62 |
| III. FOCO NARRATIVO EM MEMÓRIAS PÓSTUMAS DE BRÁS CUBAS E MEMÓRIAS PÓSTUMAS | 64 |
| 1. <i>A focalização no texto literário</i> | 64 |
| 1.1. Descrição dos capítulos iniciais da obra literária..... | 65 |
| 1.2. Sobre a focalização em Memórias póstumas de Brás Cubas | 68 |
| 2. <i>A focalização no texto fílmico</i> | 74 |
| 2.1. Descrição da seqüência da morte de Brás..... | 75 |
| 2.1.1. Subseqüência do funeral..... | 75 |
| 2.1.2. Subseqüência da agonia..... | 79 |
| 2.1.3. Subseqüência de contextualização..... | 81 |
| 2.1.4. Subseqüência da idéia fixa..... | 81 |
| 2.1.5. Subseqüência da visita de Virgília..... | 84 |
| 2.1.6. Subseqüência do delírio e da transição temporal..... | 87 |
| 2.2. Sobre a focalização em Memórias póstumas..... | 100 |
| 3. <i>A relação livro-filme a partir da focalização das obras</i> | 105 |
| 3.1. A organização das obras..... | 106 |
| 3.2. Linguagem, diegese, personagens, tempo e espaço..... | 108 |
| 3.3. A focalização das obras em contraste..... | 112 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS..... | 116 |
| FONTES DE REFERÊNCIA..... | 119 |
| <i>Corpus</i> | 119 |
| Bibliografia..... | 119 |
| Filmografia..... | 119 |
| <i>Bibliografia geral</i> | 119 |
| <i>Referências eletrônicas</i> | 122 |

GLOSSÁRIO.....124

ANEXO.....127

Introdução

A existência da relação literatura-cinema é incontestável. Todos já fomos alguma vez ao cinema assistir a um filme adaptado de um romance, conto ou outra forma de manifestação literária. Ou, ainda, tendo assistido a um filme, mais tarde tomamos conhecimento de que se tratava de uma adaptação e nos interessamos por ler o livro de onde aquela história se originou. Esclarecemos desde este momento que ao usarmos palavras como "original", "fonte", etc., estamos nos referindo àquela obra que serviu de inspiração a uma outra, sem, contudo, considerar tal obra como superior à outra.

Seja como for, a quantidade de obras cinematográficas que estão relacionadas à literatura – seja de forma explícita e direta como é o caso de *Código da Vinci*, *O senhor dos anéis*, entre outros, seja de forma menos clara, como é o caso da produção brasileira *Dom*, de Moacyr Góes, inspirada na obra *Dom Casmurro*, de Machado de Assis – é enorme. Para citar alguns exemplos, poderíamos mencionar: a série *Harry Potter*, *Orgulho e preconceito*, *Jane Eyre*, *Razão e sensibilidade*, *Crônicas de Nárnia*, *Desventuras em série*, *A fantástica fábrica de chocolates*, *As horas*, *E o vento levou*, *O poderoso chefão* – todos esses da indústria estrangeira –; e ainda: *O cheiro do ralo*, *Abril despedaçado*, *Benjamim*, *A hora da estrela*, entre outras produções nacionais.

A própria quantidade de casos de adaptações cinematográficas deixa claro que tal modo de manifestação artístico-cultural não pode ser ignorado. E não é. Embora grande parte dos estudos a seu respeito esteja diluída nas obras acerca da teoria do cinema, a questão da adaptação das obras literárias para o cinema vem sendo amplamente discutida pela crítica e pelo público desde o surgimento da

indústria cinematográfica, de forma bastante polêmica.

A validade do processo adaptativo é freqüentemente questionada. Os principais argumentos contra ele giram em torno de pontos como: originalidade, fidelidade, inviolabilidade da obra de arte, valor artístico do cinema, entre outros. (XAVIER in: PELLEGRINI, 2003, passim)

Quanto à originalidade, discute-se que o texto cinematográfico, nesses casos, seria nada mais do que uma cópia de outro texto, devendo, pois, ao original, toda a história com suas particularidades – enredo, personagens, efeitos de sentido, etc. Ou seja, não haveria novidade nem tampouco valor artístico em um roteiro adaptado.

Em se tratando de sistemas semióticos diversos e considerando as diferenças midiáticas óbvias, a transposição de uma obra literária para o cinema sofreria – segundo tal visão – uma perda, uma vez que sua linguagem não tem a mesma riqueza de detalhes e a mesma sutileza que seu parente de papel e tinta. Além do que, uma adaptação é fruto da interpretação de um grupo de pessoas – roteirista, diretor, produtores, etc. – do texto literário escolhido como inspiração, resultando, então, numa obra mais fechada e limitada e que nem sempre corresponde à nossa (de nós, espectadores) visão.

Está aí, pois, instaurada a discussão sobre fidelidade. Baseando-se nessa idéia, uma adaptação seria boa apenas na medida em que fosse capaz de reproduz com acuidade o romance que está traduzindo. Acreditamos, porém, ser esta uma visão limitada do assunto, uma vez que há mais do que um processo de tradução na adaptação cinematográfica. Ela deve ser vista, segundo nossa perspectiva, mais como processo criador e transformador do que como transposição.

Há, ainda, uma preocupação, por parte de certos críticos, quanto à

integridade artística/ poética da obra original. O conceito de obra de arte como um produto intocável leva ao desprezo e à aversão pela adaptação, a qual seria tida, por uma atitude vista como tentativa de reprodução ou apropriação do texto literário, como subversora do mesmo.

Já se afirmou que a linguagem cinematográfica tem propriedades e características específicas e diversas da linguagem literária, o que não permite uma transposição exata entre esses dois sistemas semióticos. E, de qualquer forma, o que incomoda esses críticos é mais profundo do que isso. Não é apenas uma questão de a obra fílmica não dar conta de fazer o mesmo – e com os mesmos efeitos – que faz a obra literária. O fato é que, para eles, um livro é um livro, surgiu nesse formato e não deve sequer ser imaginado como outro tipo de texto que não o verbal-escrito, impresso em papel, encadernado e vendido em livrarias, pois isso subverteria a sua própria essência, além de interferir na sua significação, ferindo, assim, sua condição de obra de arte.

Dessa forma, adaptar um romance seria visto como (e apenas como) uma simplificação do texto, destituindo-o de nuances profundas e importantes na construção do seu sentido, com o único objetivo de vender. É o cinema entendido somente como entretenimento para as massas e fonte de lucro ou como um mecanismo que permitiria a reprodutibilidade do texto escolhido.

Perde-se aí a noção de arte na linguagem cinematográfica. O cineasta ficaria como um imitador barato que tenta fazer dinheiro ao custo do trabalho dos outros, em vez de ser entendido como um artista, com um estilo e objetivos próprios, trabalhando – a partir, é verdade, de outro texto – para criar o seu próprio.

É importante apontar, contudo, que assim como a crítica cinematográfica muitas vezes condena a adaptação de obras literárias, do mesmo modo alguns

cineastas consideram que nem todo romance pode ou deve ser adaptado. Em sua entrevista com Truffaut, Hitchcock comenta que não adaptaria certas obras, como *Crime e castigo*, de Dostoievski, por exemplo, por se tratarem de obras-primas, tão completas e complexas que uma adaptação sua seria necessariamente ruim (TRUFFAUT, 1987, pp. 52-53). Certamente, quanto maior a complexidade do texto a ser adaptado e quando há uma intenção de manter a fidelidade entre as obras, maiores os riscos de uma adaptação não ser bem sucedida em termos de estética. O que não significa, evidentemente, que um filme seja ruim pelo simples fato de ser uma adaptação.

Em suma, o problema comum entre essas formas de compreender o assunto é que nelas se desconsidera o conceito bakhtiniano de dialogismo. Pois, se concordarmos em que todas as manifestações humanas estão em diálogo com outras manifestações humanas, sejam elas do tipo que forem (BAKHTIN, 2002, pp. 183-184), passaremos a enxergar a questão da adaptação sob a ótica da intertextualidade intersemiótica.

Sob essa visão, trata-se da questão da adaptação do mesmo modo como se trataria de qualquer estudo de intertextualidade, com o acréscimo significativo de que, nesse caso, se está lidando com textos que pertencem a dois sistemas semióticos distintos.

Este trabalho pretende tratar das discussões acerca do processo adaptativo nas manifestações artístico-culturais e, especificamente, do caso da relação literatura-cinema. Além disso, traçar-se-á um estudo comparativo para o qual tomamos como *corpus* o romance *Memórias póstumas de Brás Cubas*, publicado por Machado de Assis em 1881, e a obra cinematográfica, relacionada a ele, *Memórias Póstumas*, de 2001, do diretor André Klotzel.

O trabalho divide-se em três partes. A primeira delas (capítulo I), tratará da questão da adaptação. Procuraremos, em primeiro lugar, delimitar o termo e colocá-lo sob a perspectiva dialógica. Em seguida, discutiremos a adaptação cinematográfica em si, falando de seu papel e espaço na história do cinema, bem como discutindo algumas das diferentes formas de adaptação existentes.

Esta parte abordará, ainda, de forma breve, algumas das questões polêmicas que cercam o tema, a saber: fidelidade, originalidade, qualidade e intercambialidade entre as linguagens, procurando trabalhá-las de forma a determinar até que ponto é válido incluí-las numa análise.

O segundo capítulo, ainda de caráter teórico, voltar-se-á ao aspecto do foco narrativo, que foi o que escolhemos observar em cada um dos textos selecionados para o *corpus* – os quais serão trabalhados no terceiro capítulo desta dissertação. Dividiremos nosso estudo comparativo em três momentos: o primeiro e o segundo, tratando da configuração do foco narrativo e seu papel na construção de sentido, inicialmente em uma obra e depois na outra; e o terceiro, tratando do tipo de relação que os dois textos estabelecem entre si.

Para nosso exercício analítico, reduziremos o *corpus* a uma única seqüência do filme de André Klotzel e ao excerto que a ela corresponde no romance machadiano.

Por outro lado deve-se ressaltar que, embora a visão adotada aqui seja baseada no conceito de dialogismo, o exercício analítico apresentado não tem por objetivo estudar minuciosamente a intertextualidade entre as obras, mas sim deixar claro que se tratam de textos diferentes entre si, além de demonstrar uma das possíveis formas que a relação literatura-cinema pode assumir. Ao realizarmos esta análise, pois, trataremos cada obra como um todo acabado que possui sua própria

linguagem e seus objetivos particulares, sem, contudo, valorarmos uma acima da outra, buscando afastar-nos, dessa forma, da questão da fidelidade, mas voltando nossa atenção para o tipo de diálogo ali estabelecido.

I. Adaptação

Distinguem-se diversas formas de fazer cinema. Nos extremos observa-se uma voltada para a massa, que tem por objetivo vender-se ao maior número possível de pessoas, com vistas a sustentar-se como empreendimento rentável, e outra, com intencionalidade artística acentuada.

É importante, todavia, não ter uma visão cristalizada de cada uma, pois, assim como uma produção voltada para a arte pode ser bem sucedida entre o público e, com isso, gerar lucro, um filme feito para as massas tampouco estará necessariamente destituído de valor artístico.

O fato é que, tanto uma visão como a outra, podem inspirar-se e alimentar-se em textos verbais e, entre eles, naqueles pertencentes à literatura. Assim, volta e meia somos colocados diante de novos filmes inspirados em livros, histórias em quadrinhos, etc.

A adaptação faz parte da história do cinema e é assunto amplamente discutido e questionado pela crítica e pelo público. Todavia, a adaptação não é recurso exclusivo da indústria cinematográfica. O teatro, por exemplo, é uma linguagem que já há muito tempo – desde antes do surgimento do cinema – recorre a textos pertencentes à literatura. Sendo assim, a primeira questão a ser colocada é o que, afinal, é adaptação?

1. O que é adaptação?

1.1. Ampliando a noção de adaptação

As origens da adaptação precedem de longe as da indústria cinematográfica. Quantos roteiros teatrais, por exemplo, não surgiram de romances? E cada

montagem – e cada encenação dentro da montagem – é uma adaptação daquele roteiro inicial, condicionada à visão, aos recursos, objetivos e habilidades daquele diretor e grupo de atores.

E quanto à tradução de textos entre línguas, não seria uma espécie de adaptação?

É claro que, ao traduzir-se um romance, por exemplo, pressupõe-se que o tradutor busque o máximo de fidelidade possível. O texto pretende-se o mesmo. Ou seja, ao lermos *Madame Bovary* em português, esperamos encontrar o texto de Gustave Flaubert. Entretanto, podemos encontrar duas ou mais traduções de um mesmo romance; cada uma feita por um tradutor diferente e cada, com uma escolha vocabular, por exemplo, diferente.

Certamente, o conteúdo do livro – sua fábula, as personagens, etc. – é mantido. E existe também uma preocupação em manter-se a linguagem. Por outro lado, poderíamos questionar até que ponto uma tradução consegue manter-se fiel em termos estilísticos.

Se aceitarmos que um signo está impregnado de aspectos culturais próprios à população falante daquela língua – sendo que há ainda variações dentro de uma língua, de acordo com o país, região do país, cidade, grupo étnico, faixa etária, nível social, etc. em que é falada –, então compreenderemos que o exercício de tradução sempre implica a modificação do texto de alguma forma, de acordo com o conhecimento, o estilo e outros fatores associados ao indivíduo que o realiza.

Portanto, por mais que, no dicionário, certa palavra de uma língua corresponda a uma de outra, elas não são, em última instância a mesma. Não têm, por exemplo, a mesma carga semântica nem a mesma força estilística um "vosso" e um "thy", num texto shakespeariano, até porque existe, nesse exemplo, um

distanciamento histórico entre obra original e tradução que interfere no produto final.

Vê-se, portanto, que muitos fatores influem na tradução interlingual e, sendo assim, pode-se afirmar que não é o mesmo ler uma obra traduzida e ler a original. Tanto é que, assim como muitas vezes afirmamos, em relação a um filme adaptado, preferir o livro que o inspirou, também ao lermos um romance em seu idioma original, após tê-lo lido em nossa língua materna, acabamos preferindo o texto em sua forma primeira.

Considerando, pois, que cada tradução resulta em um texto diferente, não poderíamos aceitar tal exercício como uma forma de adaptação? Acreditamos que sim.

Cada tradutor, ao deparar-se, no texto com o qual está trabalhando, com uma figura de linguagem, efeito de ironia, trocadilho ou jogo de palavras, vai procurar uma solução para poder inserir tal recurso no texto traduzido. Tal solução dependerá de seu conhecimento de mundo, do seu próprio estilo lingüístico e de sua interpretação da obra. O que ele faz, portanto, é adaptar o estilo do autor a uma outra língua e a uma outra cultura, usando seu próprio estilo.

Entendemos, assim, que a fidelidade total e absoluta, mesmo em termos de tradução interlingual, é impossível – para não dizer absurda – e, ainda assim, é habitual incomodar-nos muito menos ler um livro traduzido do que ver sua adaptação para o cinema. (Balogh, 1996, p.42)

É necessário explicitar, entretanto, que, embora possamos entender tradução como uma forma de adaptação, o contrário não é necessariamente verdade – ainda que seja comum encontrar estudos e ensaios que tratam de adaptação como tradução.

Traduzir, segundo o dicionário é "[...] transpor, trasladar de uma língua para

outra" (FERREIRA, 1975, p. 1405). Acreditamos, porém, que o que ocorre no caso do cinema é mais do que transposição entre línguas, ou, no caso, linguagens.

O distanciamento entre essas duas linguagens é muito mais pronunciado do que aquele que pode existir entre um e outro idioma. Há muito mais que diferenças culturais e estilísticas entre literatura e cinema. Cada um é um sistema semiótico completamente independente do outro, com particularidades e características próprias. Antes de mais nada, e até por uma questão da dinâmica do cinema, não se pode manter o texto integral, quando de uma adaptação, mesmo que se opte por fazê-la da forma mais fiel possível. Caso contrário, o filme *Germinal*, por exemplo, baseado na obra de mesmo nome de Emile Zola, duraria – facilmente – mais de cinco horas, o que não condiz com a disposição atual da indústria cinematográfica, embora no passado tenham sido feitos filmes extremamente longos, como *E o vento levou*, sendo que, mesmo assim terá sido impossível manter o texto integral do livro.

Discordamos, pois, da visão que considera a adaptação cinematográfica como um exercício de tradução, já que ela implica mais do que a transposição de um texto de uma linguagem para outra. Além do que, a adaptação cinematográfica não esconde o fato de ser uma recriação, uma leitura, própria à visão de um cineasta, da obra literária escolhida como inspiração. Ela não tem a obrigação, tampouco, de ser fiel a tal obra, enquanto uma tradução, se não for o mais fiel possível ao texto original, perde por completo seu propósito.

Uma equipe de produção tem, em suma, muito mais liberdade de criação em cima de um texto do que um tradutor e, enquanto numa tradução deve-se trabalhar com signos lingüísticos apenas – ainda que, como já dissemos, possam existir diferenças semânticas e/ou culturais entre as línguas que venham a dificultar a transposição entre elas –, no caso da adaptação cinematográfica, um cineasta lida

com uma vasta gama de recursos que pode usar (ou não) ao criar um filme adaptado e ainda com outros fatores – como custo, recursos materiais e técnicos, etc. – que podem afetar sua produção. A diferença fundamental entre tradução interlingual e adaptação cinematográfica está, portanto, na liberdade criativa que falta ao tradutor.

Muito mais do que uma escolha de palavras ou signos que correspondam uns aos outros, a adaptação cinematográfica pressupõe uma série de escolhas, como quais trechos de texto devem ser mantidos inalterados em sua superfície lingüística; quais partes da fábula do original devem ser alteradas e quais devem permanecer intactas; por quem e de que forma as palavras escolhidas serão ditas ou transmitidas, qual será a iluminação no momento, de qual ângulo tal momento será observado e por quem; enfim, quais partes do conteúdo e dos efeitos de sentido quer-se manter daquele texto original, se é que essa é realmente sua intenção e não, pelo contrário, promover uma inversão da significação da obra inspiradora. Tudo isso, ressaltemos novamente, de acordo com a leitura e os objetivos daquela equipe de produção.

Não queremos dizer, contudo, que a adaptação cinematográfica é mais ou menos complexa ou que implica mais ou menos méritos do que uma tradução. Nossa intenção é apenas apontar que, embora ambas solicitem um esforço adaptativo, cada uma é um processo diferente com suas características e dificuldades próprias, justificando, assim, nossa escolha por não tratá-las como equivalentes quando de um trabalho analítico.

Deve-se ter em mente, desse modo, que, ao assistir a um filme adaptado, o espectador estará se colocando diante de uma das muitas leituras possíveis daquele romance, conto, ou outro texto qualquer que possa lhe ter servido de base. E, por

ser apenas uma entre muitas, e por tratar-se de um processo criativo mais do que uma reprodução, tal leitura pode não coincidir com a sua.

Colocamos essa discussão acerca de tradução *versus* adaptação para posicionarmos-nos contra uma visão da crítica que compreende ambas como o mesmo processo. Esta forma de enxergar o assunto é fundamentada por George Bluestone em *Novels into film* (2003).

Ao adotar tal visão, esquece-se de que cinema e literatura, como o próprio Bluestone admite, "[...] representam gêneros estéticos diferentes, tão diferentes um do outro como é o balé da arquitetura."¹ (BLUESTONE, 2003, p.5, tradução nossa)

Concordamos, entretanto, com James Naremore quando diz que tal visão, baseada na análise de como o código literário foi transposto para o cinematográfico, acaba por colocar como ponto central a questão da "[...] fidelidade textual, visando identificar as capacidades formais específicas das mídias."² (NAREMORE, 2000, p. 8, tradução nossa)

Isso se funda, é claro, numa reverência à linguagem escrita, colocando-a como superior à fílmica. Atenta-se, nesse tipo de análise, às semelhanças entre as obras, sendo que, quanto menos semelhantes forem, pior é considerada a adaptação. Concentra-se, assim, na fidelidade entre elas, deixando de entendê-las como textos independentes e diferentes (NAREMORE, 2000, pp. 8-9)

É como se fôssemos ver em que aspectos aquele determinado filme falhou em relação ao livro, em vez de avaliá-lo por seu próprio valor estético independentemente da obra literária. Acaba-se por valorizar a linguagem literária e, em contrapartida, entender a cinematográfica apenas como mecanismo de

¹ "[...] represent different aesthetic genera, as different from each other as ballet is from architecture."

² "[...] textual fidelity in order to identify the specific formal capabilities of the media."

reprodução – e um mecanismo falho! Deixa-se de lado a noção de cinema como um sistema sógnico diferenciado. Deixa-se de lado o fato de que aquele filme é um outro texto, um novo texto.

Ora, se são textos diferentes, deveríamos tratá-los em nossos exercícios de análise como tal. Fazendo isso, olharíamos não apenas os aspectos em que se assemelham, mas, principalmente, aqueles em que se diferenciam.

É absurdo pensar que uma obra fílmica possa materializar através de imagens e sons tudo aquilo que a literatura provoca nas mentes dos leitores, até porque cada leitor terá a sua interpretação da obra literária, baseada em seus valores, crenças e conhecimentos pessoais. (FASSBINDER apud NAREMORE, 2000, p.12)

Creemos, como já afirmamos, que a própria adaptação em si seja uma leitura de um grupo específico de pessoas da obra literária escolhida como fonte e este novo produto, que é o filme, e que é por sua vez um texto verbo-audiovisual, poderá ser "lido" por seus espectadores de diversas maneiras, dependendo, como em toda leitura, de seu conhecimento de mundo, da cultura e do contexto sócio-político-histórico em que se inserem.

1.2. Conceito de adaptação

Considerando toda essa discussão acerca dos limites do que é adaptação, sugerem-se, aqui, duas possíveis conceituações para o termo, uma mais ampla e outra mais específica, as quais serão adotadas como ponto de vista nesta dissertação.

1.2.1. Adaptação em termos gerais

Segundo Brian McFarlane, no processo adaptativo, "[a] 'combinação' e a

'apropriação' [...] se fazem com interesse em substituir uma ilusão de realidade por outra."³ (McFARLANE, 1996, p.21, tradução nossa)

Isso significa que a adaptação pode ser entendida como o processo de transformação de um texto – verbal ou não – em outro, para adequá-lo a um determinado objetivo, sendo que o grau de fidelidade entre os textos varia de acordo com a intencionalidade por trás do texto adaptado. O fator essencial para a adaptação é, pois, a transformação, ou seja, o texto final tomará o texto de origem e o transformará, adaptando-o a uma nova realidade cultural, social e/ou sócio-cultural.

Segundo Balogh, o que ocorre é uma transmutação, em que o conteúdo – ou parte sua – transita de um texto estético para outro. Ocorre, aí, uma alteração do plano da expressão e um recorte ou mesmo uma modificação do plano do conteúdo, ficando ambos, desse modo, relativizados. O que há, pois, é uma recriação, com objetivos próprios. (BALOGH, 1996, p. 41)

Podemos, dessa forma, ter textos de tipos e finalidades diversas, como:

a) uma tradução, que é o modo de adaptação que busca o maior nível de fidelidade possível, já que procura parecer-se ao máximo com o texto de origem em termos contedutísticos e de superfície lingüística;

b) uma adaptação, por exemplo, de obra clássica ao público infanto-juvenil, que busca manter-se fiel apenas quanto à fábula da obra de origem, uma vez que transforma a sua linguagem, em favor do nível vocabular de seu público-alvo;

c) uma adaptação teatral ou cinematográfica de obra literária, por exemplo, que, por serem tipos de linguagem completamente diversos de um texto verbal, implicam uma transformação maior do texto-fonte escolhido, podendo ainda promover modificações em aspectos como tempo, espaço, foco narrativo, etc.,

³ "[the] 'matching' and the 'appropriation' [...] are in the interests of replacing one illusion of reality by another."

chegando até mesmo, em certos casos e dependendo de sua intenção, a subverter o sentido de sua fonte; entre outros.

Dois ótimos exemplos são a *Ilíada* e a *Odisséia*, de Homero. Tais obras, que eram da tradição oral, foram, em primeiro lugar, transpostas para a linguagem verbal-escrita, em forma de poesia épica. Depois, foram adaptados da poesia para a prosa narrativa. Foram traduzidos, tanto em uma forma como em outra, para diversas línguas ao redor do mundo. Tiveram seus textos transformados de modo a adequar-se ao público infanto-juvenil e também adaptados para ao cinema.

Todas essas transformações são formas de adaptação dos textos; cada uma construída de uma maneira diferente, na medida em que se diferenciam seus objetivos e especificidades sógnicas.

1.2.2. Adaptação cinematográfica

Quanto à adaptação cinematográfica especificamente, entende-se por qualquer texto cinematográfico que tome como base outro texto, de qualquer tipo que seja, transformando-o de forma a adequá-lo à linguagem fílmica, sem importar o quão fiel seja aos efeitos de sentido do texto-fonte. Tal relação pode ser assumida ou permanecer implícita.

São considerados assumidos os filmes que dão a conhecer ao público, de alguma maneira, sua fonte de inspiração, seja através de legenda inserida nos créditos iniciais ou finais, seja através da imprensa, ou ainda aqueles que compartilham seus títulos – ou parte deles – com o texto de origem.

Adaptação cinematográfica, enquanto produto, é o resultado da leitura de um determinado texto, feita por um conjunto de pessoas. É uma combinação do trabalho de toda uma equipe de produção, que envolve: adaptador, roteirista, diretores (geral, de fotografia, de arte, de efeitos sonoros, de efeitos visuais, etc.), produtor,

figurinista, atores, entre outros.

É importante que se considere, também, que a adaptação não ocorre apenas em relação a textos literários. A indústria cinematográfica, desde seu surgimento, alimenta-se de outras formas de produção artístico-cultural além da literatura.

Poderíamos citar, por exemplo, filmes inspirados em textos historiográficos. Dentre os eventos históricos mais aproveitados pelo cinema está a Segunda Guerra Mundial, que originou produções como *A lista de Schindler*, *Cartas de Iwo Jima*, *Pearl Harbor*, entre outros. Há ainda aqueles de caráter biográfico, contando as vidas de personalidades famosas, como: *Uma mente brilhante*, a respeito do matemático John Nash, ou *Shine*, sobre o pianista David Helfgott, etc.

Textos religiosos – especialmente os da mitologia judaico-cristã – também apresentam-se como uma vasta fonte ao mercado cinematográfico. Podemos citar como exemplos o clássico *Os dez mandamentos* e o polêmico *Paixão de Cristo*, de Mel Gibson.

É possível encontrar, ainda, adaptações de textos teatrais – como o musical *Chicago*, *Hamlet*, *O auto da compadecida*, etc. –; histórias da mitologia greco-romana – entre eles: *Jasão e os argonautas*, *Hércules* – e histórias em quadrinhos – como, por exemplo: *X-men*, *300*, *Sin City*, *Homem aranha*, entre outros.

Todos esses são casos de adaptação cinematográfica, assim como aquelas advindas de uma relação com produções literárias. Qualquer que seja a fonte, o processo de adaptação implica um recorte feito pela equipe de produção e que é baseado em escolhas que dependem: do orçamento e materiais à disposição para aquela produção específica; da intencionalidade de tal produção; da decisão em reafirmar ou transformar os sentidos do texto original; da habilidade do adaptador; do estilo artístico do diretor; da interpretação pessoal e da visão artística do roteirista

do projeto; das habilidades e da interpretação dos atores selecionados, etc.

Elabora-se, deste modo, um outro texto. Diferentemente do texto literário que é de caráter exclusivamente verbal, o signo fílmico apresenta-se mais complexo, sendo constituído de uma combinação de palavras – escritas ou faladas –, sons – ruídos, música, etc. – e imagens, podendo ser considerado, pois, como verbo-audiovisual.

Este novo texto, embora tenha sido criado com base em um primeiro, é um todo independente, ou seja, para assistirmos a *Benjamim*, por exemplo, não é necessário que tenhamos primeiramente lido o romance homônimo de Chico Buarque; assim como, para ler o livro, não é necessário que primeiro se assista ao filme.

Livro e filme são textos independentes e diferentes, não sendo, portanto, intercambiáveis, pois, embora haja "[...] um prazer definitivo em se quebrar ou conquistar o hermetismo de uma obra de arte, [...] o alpinismo ainda não substituiu uma caminhada em terreno plano."⁴ (BAZIN in: NAREMORE, 2000 , p.22, tradução nossa) O que Bazin quer dizer é que são – o cinema e a literatura – formas artísticas e de entretenimento tão diferentes entre si que uma não pode substituir a outra.

Ou seja, não é o mesmo ler *Benjamim* e assistir a *Benjamim*. Cada texto tem particularidades e aspectos próprios que não podem ser encontrados no outro e que geram efeitos de sentido diferentes, provocando reações diferentes no público.

Caso se aceite o fato, então, de que são produtos diferentes, que, entretanto se encontram relacionados, passa-se a encarar a adaptação como um processo dialógico, de acordo com os princípios de dialogismo bakhtinianos.

Sendo assim, a adaptação de textos literários para o cinema configura-se

⁴ "[...] a definite pleasure in cracking or conquering the hermeticism of a work of art, [...] mountain climbing has not yet replaced walking on level ground."

como um ato interdiscursivo, intersemiótico e intertextual.

1.3. Adaptação como dialogismo

Pensando-se cada um dos textos como uma obra distinta da outra, pode-se apreciar, menos parcialmente do que uma análise fundamentada no aspecto da fidelidade – e tão somente nele –, o diálogo que ambas estabelecem entre si.

Como observa Ismail Xavier, em seu ensaio "Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema", há um distanciamento entre as obras literária e cinematográfica que – por mais assumida que seja sua relação – justifica as diferenças entre elas, tornando, dessa forma, difícil e parcial uma análise baseada na fidelidade. (XAVIER in: PELLEGRINI, 2003, pp.61-62) Além disso, a própria diferença entre os sistemas semióticos em que cada texto se insere, como já dissemos, faz com que algo que funcione bem em um livro perca seu efeito numa tela de cinema.

Do mesmo modo, não é possível colocar em palavras todos os aspectos veiculados por uma imagem fílmica. "A imagem tem, portanto, seus próprios códigos de interação com o espectador, diversos daqueles que a palavra escrita estabelece com seu leitor." (PELLEGRINI, 2003, p.16)

Assim como não se consegue transpor integralmente um texto verbal para a linguagem verbo-audiovisual, tampouco se pode fazer o caminho inverso. Tentando contar – por meio apenas de palavras – qualquer filme a que se tenha assistido, há de se perceber que não faremos mais do que repetir sua fábula. Perdem-se, porém, aspectos como movimentação de câmera, ângulo de visão, iluminação, detalhes da expressão dos atores, trilha sonora, efeitos sonoros e visuais, e assim por diante.

Há, no filme *O fabuloso destino de Amélie Poulain*, do francês Jean-Pierre

Jeunet (2001), uma parte em que Amélie recorta pequenos trechos de fotocópias de diversas cartas e os junta, formando uma nova carta. Não seria viável traduzir por meio de palavras aspectos sutis e próprios da linguagem cinematográfica como, por exemplo, as alterações na voz da personagem que lê a carta – de acordo com aquela de onde foi tirado cada trecho –; ou ainda as alterações nos sons de fundo, que se combinam a isso. Enfim, só assistindo ao filme para captar tal riqueza de detalhes e os efeitos de sentido que dali advêm. A própria tentativa de descrição, acima, é prova da impossibilidade de se substituir por palavras aquilo que é essência do cinema, ou seja, seu aspecto audiovisual.

Há, deste modo, uma diferença muito grande entre ler um livro e assistir a um filme – por mais fiel que este seja –, pois cada linguagem tem características próprias que a outra não é capaz de reproduzir. E como isso é verdade nos dois sentidos, isto é, como nem o cinema é capaz de reproduzir com exatidão a forma, o conteúdo e os efeitos de sentido de uma peça literária, nem a palavra escrita é capaz de traduzir uma obra fílmica em toda sua especificidade, então não seria inteligente, ao comparar um romance, por exemplo, com sua adaptação, julgar um acima do outro. (AVELLAR, 1994, P. 124)

Ou seja, pode haver filmes ruins e/ou mal feitos; todavia, o simples fato de um filme ser adaptação de um livro não o torna automaticamente bom nem ruim. Do mesmo modo, não o torna ruim não ser uma adaptação que se poderia chamar de fiel. Aliás, bom *versus* ruim é uma questão que pode variar muito de acordo com as preferências pessoais de cada indivíduo.

Na trilogia *O senhor dos anéis*, por exemplo, pode-se observar que as personalidades de certas personagens, bem como outros tantos aspectos, sofrem alterações em relação à obra de Tolkien – algumas sutis, outras profundas –, ou

seja, não é uma adaptação completamente fiel. Entretanto, é, em suas três seqüências, sucesso em termos artísticos, de crítica e de público.

Com isso, fica clara a importância de se considerar cada obra de forma individual e completa. Não se trata, pois, de uma questão de medir a fidelidade entre as obras, mas de explorar qual o modo de interação entre elas. Entra-se, assim, no campo das relações dialógicas.

Levando em conta o conceito de dialogismo proposto por Bakhtin, que o coloca como uma característica constitutiva da linguagem e, portanto, um aspecto presente em todas as formas de manifestação humana (BAKHTIN, 2002, pp. 183-184), pode-se afirmar que as relações dialógicas "[...] são possíveis também entre outros fenômenos conscientizados [que não o texto verbal e escrito] desde que estes estejam expressos numa matéria sígnica." (BAKHTIN, 2002, p.184) Isso quer dizer que podemos encontrar diálogo entre sistemas semióticos diferentes, como, no nosso caso, entre literatura e cinema, ou ainda: literatura e pintura, pintura e cinema, música e literatura, etc.

Isto posto, a questão da adaptação passa a ser entendida sob uma nova ótica. Compartilham dessa perspectiva alguns estudiosos da adaptação, como é o caso de Robert Stam.

Ele considera a adaptação como um caso de intertextualidade (STAM, 2003, p.228), entendida como "[...] o processo de incorporação de um texto em outro, seja para reproduzir o sentido incorporado, seja para transformá-lo." (FIORIN in: BARROS e FIORIN, 1994, 30). Aceita-se, dessa forma, que o texto cinematográfico não é o texto literário e nem uma citação ou reprodução sua propriamente dita, mas sim um novo texto, de outro campo sígnico, que o retoma, de forma contratual ou polêmica.

É certo que determinados trechos de uma adaptação podem ser lidos como citação, se considerada como um dos recursos intertextuais possíveis, tal como nos propõe Fiorin em "Polifonia textual e discursiva". Nesse caso, a citação seria correspondente a uma recuperação razoavelmente fiel do outro texto, podendo ser vista quase como uma reprodução de parte(s) de sua superfície lingüística. (FIORIN in: BARROS e FIORIN, 1994, 30) A adaptação como um todo, entretanto, não pode ser vista como uma citação propriamente dita, pois ela é uma retomada que inclui transformação.

Tal retomada não se dá no nível da superestrutura – como poderia acontecer entre textos de um mesmo sistema semiótico –, mas em seu conteúdo, seja de forma puramente temática, em que se recuperam apenas os motivos, seja de modo mais claramente diegético, retomando-se, além da trama, os revestimentos ficcionais, como enredo, personagens, tempo, etc., chegando-se, muitas vezes, à reprodução *ipsis literis* de falas de personagens e outros trechos da microestrutura textual.

Assim como em todos os tipos de relação intertextual, texto literário e cinematográfico apresentam certos pontos de aproximação e outros de afastamento. Cada um deles permanece, assim, único e independente do outro, não importando o quão próximos sejam.

Dessa forma, abre-se visão para abranger tipos de adaptação menos explícitos. Permite-se ao novo texto que transforme seu predecessor quanto a sua forma, conteúdo e até mesmo sua carga cultural e seus efeitos de sentido, afastando-se, então, da preocupação com o quanto uma adaptação pode ser fiel. (XAVIER in PELLEGRINI, 2003, pp. 61-62)

Encontrar-se-ão, assim, filmes que mantêm – na medida do possível – as

características discursivas, bem como as diegéticas, dos textos que lhe serviram de base, introduzindo as alterações necessárias na transposição de um sistema sógnico ao outro, como é o caso de *Orgulho e preconceito* (2005), do diretor Joe Wright.

Por outro lado, poderão ser observados outros, como *Macunaíma* (1969), de Joaquim Pedro de Andrade, que jogam muito mais livremente com o texto literário, recriando-o sob uma nova perspectiva, um novo contexto e uma nova intencionalidade.

À luz da intertextualidade, portanto, é errôneo pensar que a obra literária saia prejudicada no processo adaptativo quando não há fidelidade. Do mesmo modo que é absurdo questionar um texto verbal quanto à sua originalidade ou valor artístico por este trazer alguma alusão, ou citação, ou qualquer forma de intertextualidade ou interdiscursividade com outro texto anterior ou contemporâneo a ele. Poderia-se compreender, então, o filme de Joaquim Pedro de Andrade como uma paródia do romance de Mário de Andrade, assim como se entende a "Canção do exílio", de Oswald Andrade, como paródia do texto de Gonçalves Dias.

Aceitando, pois, a adaptação como um processo dialógico intertextual, cabe-nos, quando em exercício de análise, levantar pontos de aproximação bem como de distanciamento entre os textos, procurando compreender de que modo estão relacionados, observando aqueles efeitos de sentido que são mantidos e os que são invertidos, e com que intenção.

2. Adaptação no cinema

2.1. O aspecto narrativo na relação cinema–literatura

Quaisquer que sejam as fontes do cinema – como invenção, como lazer, ou como

meio de expressão – e quaisquer que tenham sido as incertezas sobre o seu desenvolvimento em seus anos primordiais, sua extensa e durável popularidade se deve àquilo que ele mais obviamente compartilha com o romance. Ou seja, sua capacidade narrativa.⁵ (McFARLANE, 1996, p.12, tradução nossa)

Como nos mostra Brian McFarlane, a conexão mais óbvia entre cinema e literatura – e, mais especificamente, entre cinema e romance – está no caráter narrativo de ambos.

Certamente ambas as linguagens – verbal e verbo-audiovisual – podem ser usadas de outras maneiras que não a narrativa, e, mesmo que estejam nessa forma, não precisam ser necessariamente ficcionais. Do mesmo modo, pois, que se podem encontrar em jornais textos narrativos não-ficcionais, por exemplo, que contam histórias de crimes, assim também será possível deparar-se com textos cinematográficos não-ficcionais – ainda que narrativos –, como é o caso dos documentários.

Acontece, porém, que a narrativa ficcional – mais ou menos independentemente do seu valor artístico – encontrou espaço mercadológico entre a burguesia. Desta forma, assim como a literatura acaba por estabelecer-se como meio de entretenimento dessa classe social através de suas narrativas ficcionais – especialmente no século XIX –, do mesmo modo o cinema vai encontrar seu espaço – e seu lucro – ao colocar-se como meio de entretenimento, e vai achar seu material, obviamente, naquela forma já consagrada entre o público burguês: a narrativa. O que a indústria cinematográfica faz, pois, é tomar para si esse público, aproveitando-se de um mercado já existente.

⁵ "Whatever the cinema's sources – as an invention, a a leisure pursuit, or as a means of expression – and whatever uncertainties about its development attend its earliest years, its huge and durable popularity is owed to what it most obviously shares with the novel. That is, its capacity for narrative."

Foi, pois,

[...] como contador de histórias que ele encontrou seu maior poder e sua maior audiência. Seu "aburguesamento" o afastou inevitavelmente de shows de mágica, gravações de atos em *music halls* e coisas desse tipo, aproximando-o do representacionalismo narrativo, o qual havia atingido seu ápice no romance clássico do século XIX.⁶ (McFARLANE, 1996, p. 12, tradução nossa)

É importante que se esclareça, todavia, que, tanto a literatura como o teatro e o cinema, embora tenham se firmado como entretenimento burguês, não se estabeleceram logo de início como tal. Em seus primórdios, a literatura de folhetim, o teatro popular e o cinema voltavam-se à massa pobre e só aos poucos é que foram – cada um à sua maneira encontrando espaço entre o público burguês. Daí McFarlane falar em "aburguesamento". Essas três formas de arte encontraram, em algum momento de sua história, espaço mercadológico entre a burguesia, firmando-se como formas de entretenimento dessa classe social.

Seja como for, por ter-se estabelecido como meio narrativo, faz sentido que o cinema – assim como o teatro havia feito antes – tenha ido buscar na literatura, o meio narrativo por excelência anterior a si e, como já dissemos, já consagrado entre o público burguês, textos aos quais pudesse recorrer. (McFARLANE, 1996, p.8) Assim começou a relação entre cinema e literatura, tendo permanecido até o momento atual e de forma bastante intensa.

Sua continuidade mostra que, mesmo que existam reservas a respeito da fidelidade entre as linguagens, o cinema tem público garantido para as adaptações. De fato, de acordo com a revista *Variety*, como comenta James Naremore,

⁶ "[...] as a story-teller that it found its greatest power and its largest audience. Its *embourgeoisement* inevitably led it away from trick shows, the recording of music halls acts and the like, towards that narrative representationalism which had reached a peak in the classic nineteenth-century novel."

[...] 20 por cento dos filmes produzidos em 1997 tiveram livros como fonte. [...] Outros 20 por cento eram derivados de peças, seqüências, *remakes*, programas de televisão e artigos de revista ou jornal. Isso significa que apenas cerca de metade dos filmes assistidos pelo público naquele ano se originaram de *scripts*.⁷ (NAREMORE, 2000, p.10, tradução nossa)

Isso quer dizer que, apesar de eventuais reservas e reclamações que o público ou a crítica possam ter quanto a filmes adaptados de livro, eles ainda têm lugar de destaque no mercado cinematográfico. O que atrai aquela parte da audiência que conhece o texto de origem é, segundo alguns estudiosos da adaptação, como Christian Metz, a vontade de *ver* a história. De enxergar as personagens, os lugares, etc. "Existe, ao que parece, uma vontade de ter conceitos verbais incorporados em uma concretude perceptiva."⁸ (McFARLANE, 1996, p.8, tradução nossa)

Quando lemos um romance, cada um de nós cria mentalmente aquele universo com o qual entramos em contato por meio de palavras. Fantasiamos a respeito das feições das personagens, das peças de vestuário, dos lugares, etc. E, quando vamos ao cinema assistir ao filme originado daquele romance, comparamos nossa visão à daquele cineasta. Entretanto, o leitor-espectador " [...] nem sempre vai encontrar *seu* filme, já que o que está diante dele no filme é agora a fantasia de outra pessoa."⁹ (METZ apud McFARLANE, 1996, p.7, tradução nossa)

⁷ "[...] 20 percent of the movies produced in 1997 had books as their sources. [...] Another 20 percent were derived from plays, sequels, remakes, television shows, and magazine or newspaper articles. This means that only about half of the pictures seen by the public that year originated from scripts."

⁸ "There is, it seems, an urge to have verbal concepts bodies forth in perceptual concreteness."

⁹ "[...] will not always find *his* film, since what he has before him in the actual film is now somebody else's phantasy." Grifo do autor

Daí a famosa opinião "prefiro o livro". A insatisfação é gerada, em primeira instância e na maioria das vezes, mais pela não correspondência entre aquilo que se vê e o que se havia imaginado. Embora, é claro, haja casos em que um filme incomode por ser realmente mal feito – seja em termos de produção, roteiro, efeitos visuais, ou mesmo por uma baixa qualidade de interpretação dos atores. É delicado, assim, julgar um roteiro adaptado *apenas* por sua fidelidade em relação à obra que lhe deu origem, uma vez que a qualidade do filme depende de fatores próprios ao seu campo semiótico.

Por isso, defendemos, neste trabalho, que na análise de adaptações a idéia de fidelidade deixe de ser o único foco para que cada obra seja analisada separadamente, dentro das propriedades de seu respectivo universo sógnico para, só então, buscar-se entender como se relacionam. Pode-se até discutir a fidelidade entre elas, porém sem que essa seja fator determinante de qualidade. Até porque, como foi dito anteriormente, existem diversas intencionalidades possíveis por trás de uma adaptação.

2.2. Formas de adaptação cinematográfica.

Acreditamos, pois, que a questão da adaptação está para além da noção de transposição ou reprodução de uma obra. (JOHNSON in: PELLEGRINI, 2003, p.37) Dependendo da intencionalidade do cineasta, um mesmo romance, conto, ou peça de teatro pode originar textos fílmicos diferentes.

Um bom exemplo é o romance *O fantasma da ópera*, de Gaston Leroux. Ele foi adaptado, por Andrew Lloyd Weber, para um espetáculo teatral musical – obra que é muito mais conhecida que o romance e que apresenta profundas alterações em relação ao livro de Leroux, a começar pela modificação das falas para adequá-

las ao gênero musical. O espetáculo musical, por sua vez, deu origem à adaptação cinematográfica de 2004, do diretor Joel Schumacher, a qual busca manter, o máximo possível, a semelhança com o texto teatral.

Há, por outro lado, uma adaptação mais antiga, de 1989, de Dwight Little, que promove alterações grandes e significativas nas personagens, falas e no próprio enredo, buscando, com isso, deixar o filme mais próximo da linguagem do suspense/terror. Vê-se, pois, que a visão e intenção do cineasta levam a um produto final único e independente da obra que o inspirou.

Um outro tipo comum de transformação no processo adaptativo é aquela feita em fatores como tempo e espaço. Estudaremos, a seguir, três exemplos.

Em primeiro lugar, a adaptação de 1996, de Baz Luhrmann, de *Romeu e Julieta*. Tal obra se passa, não no período elizabetano, mas no momento contemporâneo. A linguagem shakespeariana, por outro lado, é preservada ao máximo. Altera-se a contextualização, e mantém-se, na medida do possível, a superfície textual. Tal filme reverencia a obra-fonte e, ao mesmo tempo, apela ao público com um visual moderno e atores famosos como Claire Danes e Leonardo Di Caprio.

Já o segundo exemplo é o filme *Dez coisas que eu odeio em você*, de 1999, de Gil Junger, que é uma adaptação de outro texto de Shakespeare – *A megera domada* – e que, além de não manter o título da obra original, apresenta mais que uma alteração temporal e espacial. Trazida para os Estados Unidos do século XX, a diegese em si permanece praticamente intocada: uma garota quer namorar, porém seu pai não permite até que sua irmã mais velha – de comportamento anti-social e agressivo – também namore. Todavia, sendo um filme voltado ao público jovem, são inseridas temáticas atuais como a questão da gravidez na adolescência, além de

haver uma modificação no final da história: a garota difícil não é "domada" pelo namorado, ou seja, não é o comportamento do namorado que vai transformá-la em uma garota dócil, como ocorre na peça de Shakespeare, o que acontece é uma transformação interna e gradual: ela vai tornando-se mais acessível e sensível aos poucos e por si mesma.

Por fim, na produção brasileira *Abril despedaçado* (2001), o diretor Walter Salles optou por trazer a história, inspirada no livro de mesmo nome de Ismail Kadaré, da Albânia para o sertão brasileiro do começo do século XX. Tal transformação, embora não negue a temática e os efeitos de sentido do texto original, adequa-o e aproxima-o da realidade social e da identidade cultural brasileira. Deste modo, além de manter uma intertextualidade contratual com o romance, estabelece também uma relação interdiscursiva óbvia com o quadro social do nordeste brasileiro, acrescentando novos significados e firmando-se como obra independente do livro de Kadaré.

O público ao qual se dirige o filme, como se pode perceber, é fator que influencia as escolhas do cineasta durante o processo adaptativo. Como foi mencionado anteriormente, outros fatores interferem no resultado final de uma produção cinematográfica – como verba, intenção estética e/ou crítica do diretor, etc.

Há, portanto, adaptações transformadoras, como as acima mencionadas e outras, ainda, que se mantêm o mais próximas que podem de sua fonte. Encontram-se tanto textos fílmicos que preservam quase todos os aspectos diegéticos e também os efeitos de sentido da obra de origem – salvas as alterações necessárias devido à transposição de um sistema semiótico para o outro – como alguns filmes que trazem o enredo para um universo espaço-temporal diferente – podendo ter intenção apenas de atualização ou recontextualização, com vistas a adequar-se à

audiência, ou ainda com objetivos político-críticos –, ou outros, ainda, que modificam todo o revestimento ficcional de seu predecessor, entre outras formas de transformação.

A propósito das diversas formas de alteração passíveis de ocorrer no processo adaptativo, muitos escritores contentam-se em dividi-las em dois tipos: redução e adição. A esses, João Batista de Brito acrescenta o deslocamento e um último mecanismo que chama de transformação e que por sua vez subdivide-se, ainda, em simplificação e ampliação. O autor comenta também que tais alterações podem acontecer em níveis diversos, os quais limita a: enredo, personagens e linguagem. (BRITO, 2006, p. 11)

O mecanismo de redução diz respeito à supressão de componentes – descrições espaciais e físicas, por exemplo –, quando um texto é transposto para um sistema semiótico diferente do seu. (BRITO, 2006, p. 12) Tal recurso é bastante comum nas adaptações cinematográficas de obras literárias. A própria especificidade semiótica do cinema, tão mais enxuta e icônica do que a prolixa e abstrata linguagem verbal, torna a redução inevitável.

Todavia, apesar de ser um aspecto inerente ao processo adaptativo pela diferença entre as linguagens, a redução pode extrapolar os limites da supressão de descrições. Há casos – e não poucos – em que personagens e até mesmo trechos mais ou menos extensos da fábula da obra literária não são incorporados ao filme – independente do grau de fidelidade que este procure manter com o outro.

De maneira inversa, no caso da adição, personagens, cenas, objetos, falas, etc. que não faziam parte do texto verbal são criados no texto fílmico, podendo servir, entre outras coisas, ao propósito de compensar a ausência de outro elemento que tenha sido deixado de fora, por exemplo. Seja qual for seu objetivo, a adição

assegura ao filme, segundo Brito, sua individualidade e independência em relação à obra que se propõe a adaptar. (BRITO, 2006, pp.14-15)

O deslocamento, por sua vez, ocorre em elementos que são comuns às duas obras. O que muda aqui é a ordem em que aparecem nos textos. (BRITO, 2006, p. 15) Podem deslocar-se palavras, falas, imagens ou cenas inteiras de maneira que algo que aparece logo ao início de um livro seja transposto para o final do filme ou que, ao contrário, a cena final do texto literário seja mostrada logo na abertura do fílmico, promovendo-se, deste modo, grandes impactos em sua significação.

Por fim, ao procedimento da transformação, Brito atribui a "iconização" de certos recursos literários, ou ainda a modificação de aspectos como tempo e espaço, entre outras coisas. (BRITO, 2006, pp. 16-18) Em nossos exemplos, relatamos a alteração espaço-temporal de *Abril despedaçado* e *Dez coisas que eu odeio em você*. Essas são formas de transformação e, como vimos, alteram ou somam significados à obra literária. Além da transformação espacial e temporal o autor propõe a simplificação e a ampliação de personagens, cenários, etc. Assim, duas personagens podem resumir-se a uma só que incorpora a função e até mesmo o aspecto psicológico delas ou, ao contrário, uma personagem complexa da obra literária ramifica-se em duas na fílmica.

Brito ressalta, contudo, que muitas transformações são menos óbvias, como por exemplo, " [...] uma certa metáfora recorrente no texto escrito [que] toma, no filme, a forma de uma determinada angulação ou efeito fotográfico." (BRITO, 2006, p.18) Exige-se, nesses casos, um esforço de atenção muito maior do analista para perceber tais recursos.

O fato é que, em qualquer desses casos – redução, adição, deslocamento ou transformação –, bem como nos demais mecanismos da adaptação, o que nos

interessa como estudiosos é o propósito a que servem e sua função na construção de significado da obra cinematográfica e na sua relação com o texto literário que a inspirou. Perguntamo-nos, pois, para quê foram introduzidas essas modificações; se eram necessárias por causa da especificidade da linguagem cinematográfica ou se foram uma opção deliberada do cineasta; o que tal modificação implica à construção de significado da obra e como fica sua relação com a obra-fonte, isto é, se ela deixa de ser contratual ou não.

Distinguem-se, além disso, as adaptações assumidas, ou seja, aquelas que são reconhecidas como adaptações pelos espectadores de um modo geral, e outras menos explícitas, que requerem um certo conhecimento de mundo por parte de sua audiência para serem reconhecidas como tal. Opõem-se também as adaptações livres das fiéis, dependendo sempre da visão, estilo e objetivos dos cineastas que as realizam. Hitchcock, por exemplo, comenta que antes de adaptar uma obra literária, ele a lê somente uma vez, depois deixa de lado o livro e passa a fazer cinema. (TRUFFAUT, 1987, p. 52) Há outros cineastas, entretanto que recorrem ao trabalho dos adaptadores – que em alguns casos chegam a confundir-se com os autores dos romances adaptados – em busca de um trabalho mais fiel.

Existem, pois, diversas formas de adaptação que dependem de uma série de escolhas do cineasta em relação àquela produção em particular. Isso possibilita que existam tantas adaptações do *Os miseráveis*, de Victor Hugo, por exemplo, todas diferentes entre si.

Definir, portanto, que tipo de adaptação um determinado filme pretende ser antes de começar a compará-lo ao texto que o originou, garante que tal produção não será julgada com base em algo que não pretende ser, uma vez que nem toda adaptação tem intenção de tentar reproduzir com preocupação literal sua fonte.

(McFARLANE, 1996, p.22)

3. Polêmicas em torno da adaptação cinematográfica

Reservamos este espaço para tratar brevemente de algumas das questões polêmicas que circundam a relação literatura-cinema.

3.1. Fidelidade, originalidade e qualidade

A primeira delas, já bastante discutida neste trabalho, é a insistência da crítica e do público em avaliar a qualidade dos filmes adaptados por seu nível de fidelidade em relação ao texto original. Tal perspectiva surge de um respeito e reverência ao texto precursor, tanto por este se tratar de uma obra literária – opondo-se, assim cultura de elite *versus* cultura de massa –, como pela distinção de original *versus* cópia. (NAREMORE, 2000, p.2)

A literatura é tomada, nesses casos, como formal e intelectualmente superior ao cinema, sendo este visto como mero mecanismo de reprodução mecânica, visando, tão somente, atender a uma ânsia capitalista. "Essa atitude resulta em julgamentos superficiais que freqüentemente valorizam a obra literária sobre a adaptação, e o mais das vezes sem uma reflexão mais profunda." (JOHNSON in: PELLEGRINI, 2003, p. 40)

Tal visão é preconceituosa, uma vez que nem toda obra cinematográfica é necessariamente cultura de massa. Além do mais, deixa-se de lado, aqui, o fato de que a originalidade – em essência inexistente, já que todo texto está em diálogo com outros textos que lhe são anteriores ou contemporâneos de forma mais ou menos óbvia – reside não na criação de algo completamente novo, mas, neste caso, no ato criativo da transformação – condição *sine qua non* da adaptação.

Há ainda o problema de que, julgar uma obra fílmica com base num conceito estético literário, corresponde a ignorar a grande diferença que há entre os dois sistemas semióticos. Como se afirmou anteriormente, a linguagem verbal é tão incapaz de reproduzir com a exatidão uma obra cinematográfica – constituída de sons, música e imagens além de apenas palavras, configurando-se em um sistema sógnico diverso, com características e significados próprios –, quanto esta o é de traduzir a linguagem literária, como lhe é cobrado quando se tem por base a idéia de fidelidade.

Por serem linguagens diferentes, textos diferentes, de criadores diferentes, não importa que uma obra tenha sido fonte da outra, devemos apreciá-las dentro de seu campo respectivo. Nada impede que se busque compreender de que forma se relacionam ou até que ponto são fiéis, mas não seria interessante lhes atribuir – por este aspecto e apenas por ele – uma avaliação qualitativa.

3.2. Intercambialidade entre cinema e literatura

Outra polêmica que queremos destacar é a da intercambialidade entre cinema e literatura. Há quem acredite que assistir, por exemplo, ao filme *Razão e sensibilidade* substitua o exercício de leitura do romance homônimo. Tal crença deriva da noção de linguagem cinematográfica como reprodutora do texto literário.

Acreditamos que a própria crítica, ao tratar a questão da adaptação como tradução, leva a essa expectativa errônea de que se possa substituir uma obra por outra e talvez seja por isso mesmo que desvalorizem o cinema e tentem provar que ele não é capaz de fazer o mesmo que a literatura, o que valoriza injustificadamente a fidelidade entre as linguagens.

Todavia, por mais que um filme busque ser uma tradução de um livro, ele nunca o será de forma integral e exata, pois se trata de uma outra linguagem, com elementos constitutivos próprios a seu campo sígnico, configurando-se, assim, como uma experiência artística diversa da literatura. Ou seja, cinema e literatura não são capazes de provocar exatamente a mesma fruição no espectador-leitor.

Ler *O senhor dos anéis*, de Tolkien, não substitui, por mais prazerosa que seja sua leitura, a experiência de assistir à trilogia cinematográfica do diretor Peter Jackson. Não porque uma obra seja melhor do que a outra, mas porque simplesmente não são iguais e nem são a mesma experiência estética. Em suma, não é o mesmo imaginar e ver e ouvir. São experiências complementares.

Do ponto de vista da recepção, a linguagem cinematográfica é, de forma geral, menos exigente, uma vez que necessita menos esforço de concentração, decifração e interpretação do que a linguagem literária e isso não a torna necessariamente menos artística. Mas, de fato, tem um apelo muito maior na sociedade contemporânea do que a linguagem literária por trazer o aspecto visual. Afinal,

[a] cultura contemporânea é sobretudo visual. *Video games*, videoplipes, cinema, telenovela, propaganda e histórias em quadrinhos são técnicas de comunicação e de transmissão de cultura cuja força retórica reside sobretudo na imagem e secundariamente no texto escrito, que funciona mais como um complemento, muitas vezes até desnecessário, tal o impacto de significação dos recursos imagéticos. (PELLEGRINI, 2003, p. 15)

É natural que numa cultura tão impregnada de imagens o cinema encontre um espaço mercadológico mais amplo do que a literatura. De nenhuma maneira isso pode ser confundido, porém, com a possibilidade de que a linguagem verbo-audiovisual tenha surgido para substituir a palavra escrita. Como também não

significa que, por exigir, em geral, um esforço intelectual maior, a linguagem literária seja necessariamente superior à fílmica em termos estéticos.

A questão do que é melhor, filme ou livro, é absolutamente concernente às preferências de cada indivíduo, pois é certo que, assim como há quem goste muito de ler e pouco de ver filmes, também há quem prefira o contrário ou, ainda, aprecie tanto uma quanto outra linguagem. Além do mais, se uma pessoa assiste a um filme e fica, depois, sabendo que esse foi baseado em um livro, pode interessar-se em lê-lo e, ao fazê-lo, vai vivenciar uma experiência diversa da que foi o seu contato com o filme. Obra fílmica e literária são, pois, diferentes, não importando seu grau de proximidade e, assim sendo, não são intercambiáveis.

II. Foco narrativo

Discutiu-se no capítulo anterior que a narratividade é um ponto aproximador entre as linguagens literária e cinematográfica. Assim sendo, pode-se afirmar, de modo geral, que encontram-se em ambas elementos da narrativa ficcional, como: personagens, enredo, tempo, espaço, foco narrativo. É certo, entretanto, que cada uma com sua especificidade os manifeste de modo diverso.

No caso do foco narrativo – que foi o aspecto escolhido como ponto de partida do estudo comparativo do terceiro capítulo por sua relevância na obra literária que tomamos como objeto –, é importante e interessante que se observem as diferenças entre as linguagens antes de passar ao exercício de análise.

1. A narrativa ficcional e a focalização

Ao contarmos uma história – ficcional ou não –, ou seja, ao produzirmos um texto narrativo, necessariamente posicionamo-nos em relação ao conteúdo ali veiculado. Pode-se contar algo que se vivenciou, presenciou, ou ainda de que se ficou sabendo por outros meios. Pode-se escolher interferir na história, ou contá-la de forma objetiva. Enfim, há diversas maneiras de se contar uma história, e a escolha vai depender dos efeitos que se pretende produzir e dos valores que serão transmitidos. (SILVA, 1988, p.765)

O fato é que contar exige um "contador", isto é, uma instância encarregada de expor os fatos – mesmo que, em alguns casos, ela pareça não existir. Tal instância, através do ponto de vista em que se coloca e do modo como organiza a história – ora conta, ora mostra os acontecimentos –, e, desse modo, influencia a maneira

como ela será recebida pelo seu destinatário. Isso significa que os diferentes focos narrativos levam a história para esta ou aquela direção.

Tomando como exemplo o romance *Dom Casmurro* fica mais clara a questão. A obra mencionada é contada em primeira pessoa pela personagem principal da história, Bentinho. Sua personalidade insegura e sua visão dos acontecimentos – que é limitada a suas emoções e sua psique, e que é a única com que o leitor entra em contato – levam, ainda que paira a dúvida, a uma tendência a acreditar que o adultério tenha ocorrido. Se, por outro lado, tivéssemos um narrador em terceira pessoa, onisciente, essa dúvida sequer existiria, porque o leitor saberia exatamente o que teria acontecido – isto é, se o narrador optasse por expor todos os detalhes.

A escolha pelo narrador-protagonista ali é o que garante, portanto, que o final do romance permaneça em aberto e que prevaleça a dúvida quanto ao relacionamento de Capitu com Escobar.

Percebe-se, deste modo, que o foco narrativo é fator de fundamental importância na construção dos efeitos de sentido de uma narrativa. Além do que, mesmo que não haja uma voz narradora explícita, há sempre a escolha de um ponto de vista – o que significa que, por mais objetiva que seja uma história, ela nunca será completamente neutra. (SILVA, 1988, p. 782) Por isso, podemos falar sobre foco narrativo no cinema, mesmo que em grande parte dos filmes produzidos não haja a figura explícita de um narrador.

Como veremos adiante, embora a maioria das obras literárias – em especial aquelas produzidas antes do Modernismo – apresente uma voz explícita de narrador e inversamente o foco narrativo do cinema pretenda-se, em boa parte dos filmes,

objetivo, confundindo-se com o "olho" da câmera, é certo que isso não seja uma condição imutável.

Ou seja, há a possibilidade de que uma obra literária venha aparentemente destituída de narrador – como é o caso da onisciência seletiva (ou seletiva múltipla), em que se conhece o mundo a partir do interior da personagem, ou ainda do modo dramático, em que a história é contada com objetividade e distanciamento em busca de um efeito de neutralidade (FRIEDMAN apud SILVA, 1988, p. 768).

É possível, também, que haja um texto fílmico com um narrador óbvio representado ou por uma voz em *off* ou *fora de campo*, ou até mesmo pela presença física de um narrador-ator, como é o caso de *Memórias Póstumas*. Considera-se aqui, de acordo com o que propõe Michel Chion, voz *off* como aquela completamente alheia à diegese e voz *fora de campo* como aquela em que a entidade que fala, embora não esteja focalizada pela objetiva, está inserida no tempo-espaço ali retratado. (CHION apud VANOYE, 2005, p. 49) Pode haver ainda alternância de foco narrativo tanto numa como noutra linguagem.

2. Focalização no texto literário

A questão do foco narrativo ultrapassa a barreira da figura *explícita* de um narrador, uma vez que há formas de se transmitir uma fábula sem que ela necessariamente seja mediada por uma voz, chegando ao seu receptor – leitor, espectador, etc.– diretamente da instância narradora maior do texto – esta, sim, sempre presente em formas narrativas –, o que torna a linguagem aparentemente mais objetiva e certamente mais próxima da dramatização. Focalização refere-se, então, tanto ao modo de contar como ao ângulo de visão.

O modo de contar é dividido, por muitos teóricos, em cena e sumário, sendo a primeira um registro imediato dos acontecimentos, com diálogos diretos, e o segundo uma espécie de resumo dos acontecimentos. A cena é uma forma mais detalhada de contar e também mais objetiva. O sumário, por outro lado, abrange um tempo maior da narrativa, sem deter-se em minúcias. Este último é menos objetivo, uma vez que os acontecimentos chegam ao leitor já filtrados e resumidos pelo narrador. (SILVA, 1988, P. 774)

O ângulo de visão refere-se ao lugar de onde se conta a história. Podemos pensar, desse modo, em perguntas como: quem conta? o narrador é uma personagem ou alguém de fora?; de onde conta? de dentro da história ou com distanciamento temporal?; como conta? mostrando a história de fora ou através do interior das personagens?; que efeitos esse posicionamento provoca no leitor?; etc.

Pensando nesses tipos de questões, Aguiar e Silva propõe uma classificação para a focalização, levando em conta que as possíveis combinações e escolhas da forma de narrar são tantas que fica difícil enquadrar com exatidão certas obras literárias neste ou naquele tipo de foco. Sua classificação tem a peculiaridade de não se prender a nomenclaturas, ao contrário do que ocorre com tipologias propostas por outros autores, como Norman Friedman ou Jean Pouillon, o que permite uma análise mais aberta do foco narrativo de uma obra literária. (SILVA, 1988, p. 769)

O autor aponta que "[a] focalização compreende relações que o narrador mantém com o universo diegético e também com o leitor (implícito, ideal e empírico), o que equivale a dizer que representa um fator de relevância primordial na constituição do texto narrativo." (SILVA, 1988, p. 765) Ou seja, a focalização, por ser

responsável pelo modo como o texto será lido, apresenta-se como elemento de fundamental importância para a construção de significados do mesmo, tornando-se objeto interessantíssimo de análise. Baseado na observação de tais relações, Silva sugere que, para pensar a questão do foco narrativo numa obra literária qualquer, se observem as oposições nas formas de focalização que comentamos a seguir.

2.1. Homodiegética versus heterodiegética

A focalização heterodiegética, segundo Silva, é aquela em que o narrador constitui-se numa figura alheia à diegese, ou seja, não pertencente ao quadro das personagens daquele universo ficcional. A este tipo de focalização combina-se ainda um modo de comportamento neutro ou interventivo. O narrador pode estar, deste modo, dissimulado e apagado, o que provoca a ilusão de que não há voz nenhuma narrando, ou, contrariamente, assumido, tecendo comentários e perpetrando julgamentos morais, éticos, etc. (SILVA, 1988, p. 769)

Em sentido oposto, a focalização homodiegética configura-se como aqueles casos em que a figura do narrador é um dos agentes da narrativa. Divide-se, esta forma de narrar em dois tipos, ainda: homodiegética e autodiegética. A primeira é equivalente ao que comumente é chamado de narrador-testemunha, ou seja, a história é narrada por uma das personagens secundárias, a qual pode se mostrar próxima ao protagonista, ou não. Já no caso da focalização autodiegética, estamos diante do narrador-protagonista. Nesta modalidade, é a personagem central que vai contar sua própria história. (SILVA, 1988, p. 769)

2.1.1. O posicionamento do narrador na focalização autodiegética

No caso da focalização autodiegética, deve-se considerar ainda qual a

posição que o narrador vai tomar em relação à sua própria história. Isso equivale a dizer que existe uma diferença entre o eu narrador e o eu narrado.

Pode haver ou não distanciamento entre o narrador em si e o seu papel como protagonista da trama. O distanciamento temporal interfere no modo como o narrador trata os fatos narrados.

Amadurecido ou envelhecido, o eu narrador, ao rememorar eventos do eu narrado, pode assim assumir um atitude irônica [sic] e judicativa ou uma atitude solidária perante o eu narrado, pois que o fluir do tempo esgarça a identidade entre o eu narrador e o eu narrado, instaurando entre ambos uma relação ambígua e complexa de continuidade e ruptura. (SILVA, 1988, p. 770)

Um distanciamento temporal grande pode levar o narrador – embora isso não necessariamente aconteça – a uma atitude menos parcial e mais analítica em relação aos acontecimentos narrados e, conseqüentemente, em relação ao seu comportamento passado.

Quando o distanciamento temporal é curto, chegando por vezes a confundir-se com o momento da diegese, há, necessariamente uma correspondência maior entre a configuração ética, psicológica, moral, etc. do eu narrador e a do eu narrado. Desse modo fica a narrativa muito mais restrita ao universo interior da personagem – embora, mesmo quando há um grande distanciamento, também se configure uma visão restrita dos fatos narrados, uma vez que tudo chega ao leitor através do olhar de uma única personagem, que, mesmo assumindo uma postura onisciente, nunca o será por completo. Se é limitada a visão de quem conta, certamente será a de quem lê – ou ouve, ou assiste. (SILVA, 1988, p. 771)

2.2. *Interna versus externa*

Na focalização interna, "[...] o narrador descreve e analisa o que se passa na interioridade das personagens." (SILVA, 1988, p. 773) Não se deve confundir, entretanto, a focalização interna com a homodiegética. A focalização interna significa que o interior de uma ou mais personagens é exposto ao leitor, sem que isso queira dizer que essa(s) personagem(ns) tenha(m) que contar a história.

Também na focalização heterodiegética, pode-se encontrar momentos de focalização interna, em que são expressos pensamentos, sentimentos e emoções de uma ou mais personagens, aproximando, dessa forma, o leitor e possibilitando, também, em alguns casos, uma compreensão mais específica dos acontecimentos.

A focalização externa, por outro lado, restringe a interpretação do leitor às atitudes das personagens e às suas descrições físicas. Não há conhecimento do interior das personagens nem por parte do leitor e nem do narrador – seja este explícito ou aparentemente inexistente. Valoriza-se, nesse caso, a representação dramática dos eventos, em detrimento da análise do modo de se portar das personagens. (SILVA, 1988, p. 774)

2.3. *Onisciente versus restritiva*

O narrador onisciente é aquele que pode usar a focalização interna, expondo sentimentos e pensamentos de tantas personagens quantas lhe aprouver, uma vez que detém o conhecimento do que se passa no universo ficcional em todos seus pormenores. Distinguem-se assim, focalização interna e onisciente. A focalização é interna quando o interior de ao menos uma personagem é mostrado ao leitor; e é onisciente quando o narrador conhece o interior de todas as personagens, embora

possa escolher revelar ou não tudo o que sabe.

No caso do foco homodiegético, seja ele autodiegético ou não, nunca haverá onisciência verdadeira, pois a uma personagem não é dado saber o que outra pensa ou sente, a não ser que esta decida lhe confidenciar.

Existe, entretanto, a possibilidade de que um narrador homodiegético adote uma atitude de onisciência parcial ou aparente. A maioria das narrativas nas quais se opta por esse tipo de focalização oferece uma visão restritiva. (SILVA, 1988, pp. 776-777)

Focalização restritiva é, então, aquela em que o foco está concentrado em um ângulo de visão único – que pode corresponder ao de uma personagem ou de um grupo de personagens. Não há, ali, a análise distanciada dos acontecimentos, como no caso de um narrador onisciente. Por isso, a interpretação fica a cargo do leitor. (SILVA, 1988, p. 779)

2.4. Interventiva versus neutral

Um narrador homodiegético, por estar limitado à sua própria visão dos fatos narrados, vai, segundo Silva, necessariamente colocar a narrativa sob uma focalização interventiva, ou seja, vai interferir com comentários e impressões pessoais na história que conta. Este tipo de focalização, porém, não é recurso exclusivo do narrador-personagem.

Um narrador heterodiegético pode optar tanto por manter-se neutro como por desempenhar um papel ativo e avaliativo em relação ao que narra. Ao intervir, "[...] o narrador, dirigindo-se por vezes explicitamente ao leitor, pode orientar a urdidura da intriga, pode comentar um acto [sic] ou um estado de espírito de uma personagem,

pode desenvolver uma digressão sobre qualquer matéria relacionada com os acontecimentos diegéticos." (SILVA, 1988, p. 781)

O narrador intruso escolhe seu posicionamento perante as personagens e os fatos. Ele coloca-se, ideológica, ética e moralmente, mais ou menos próximo através de seus comentários e intrusões.

A escolha por uma focalização neutra ocorre de outro modo, pois aponta necessariamente para uma atitude afastada e objetiva do narrador. Afastamento e objetividade são, contudo, aspectos meramente aparentes, uma vez que todo e qualquer discurso está impregnado de valores ideológicos. Por essa razão, "[...] mesmo que o narrador evite cuidadosamente intromissões explicitamente marcadas [...], menos facilmente poderá evitar outros tipos de discurso – por exemplo, o *discurso valorativo* e o *discurso modalizante* – que logo denunciam a sua presença." (SILVA, 1988, p. 782, grifo do autor)

Embora o autor opte por uma focalização neutra dos fatos, essa neutralidade será sempre limitada, já que a própria atitude de afastamento revela uma tomada de posição em relação àquilo que se conta.

2.5. *Fixa versus variável e múltipla*

As diversas formas de focalização até aqui mencionadas combinam-se de diversas maneiras. Há, entretanto, um outro aspecto importante a ser considerado ao se pensar a questão do foco narrativo, que é possibilidade de que, ao longo de um romance, por exemplo, intercalem-se duas ou mais combinações de focalização. A esse comportamento chama-se focalização variável ou múltipla. E à escolha por uma única combinação das focalizações, ou seja, por um foco narrativo estável,

chama-se focalização fixa.

Não há razão para se exigir que um texto apresente uma forma única e constante de narrar. "De acordo com as suas necessidades e conveniências, [o narrador] pode fazer variar a focalização, instituindo assim a *polimodalidade* focal, sem que isso prejudique especificadamente a qualidade da obra." (SILVA, 1988, p. 784, grifo do autor)

Os variados modos de combinação entre os tipos de focalização propostos por Vitor Manuel demonstram que a questão do foco narrativo é de natureza múltipla e não obrigatoriamente fixa. Requer-se uma análise particular e minuciosa para cada texto.

Além disso, a questão do foco está relacionada ainda a outros recursos, como o tipo de discurso utilizado no texto. Discurso direto, indireto, indireto livre, monólogo interior e fluxo de consciência são recursos da narração que provocam efeitos muito diversos no texto, podendo ser combinados entre si e com os tipos propostos acima de muitas maneiras diferentes.

Sendo assim, cada texto pode trazer uma nova organização narrativa, porém sempre estarão impregnados de um ponto de vista, mesmo quando utilizados os recursos para manter-se uma aparência de objetividade.

3. O ponto de vista e o foco narrativo no cinema

Embora os termos "ponto de vista" e "foco narrativo" sejam muitas vezes usados como sinônimos, quando tratamos da linguagem cinematográfica, há que se fazer uma distinção entre eles.

O ponto de vista está relacionado especificamente à visão da câmera.

(NAPOLITANO, 2003, p.230) Segundo Marcel Martin, distinguem-se "[...] um ponto de vista subjetivo (atribuído a uma personagem da ação) e um ponto de vista objetivo (atribuído ao espectador)." (MARTIN, 2003, p. 43)

Subjetivo é, pois, o ponto de vista em que a câmera nos mostra aquilo que determinada personagem vê, posicionando o espectador como que dentro da cabeça da personagem, olhando através de seus olhos, provocando uma aproximação desse espectador com os acontecimentos mostrados. No ponto de vista objetivo, em contrapartida, ocorre um distanciamento do espectador em relação à cena, ficando, esse, como testemunha passiva dos acontecimentos, visualizando-os de fora.

É relevante apontar que num filme não há necessariamente um único ponto de vista todo o tempo. Tal recurso, embora não seja impossível, é incomum – especialmente no tocante ao ponto de vista subjetivo. O usual é que se alterne entre um e outro conforme as intenções norteadoras de cada cena e os efeitos de sentido que se espera atingir com elas.

Assim, podem-se encontrar filmes predominantemente objetivos, em que são inseridas algumas poucas tomadas subjetivas com o propósito de envolver o espectador, aproximando-o das emoções – como ansiedade, medo, surpresa, etc. – que uma certa personagem esteja vivenciando naquele momento da história. Pode-se também, de modo inverso, observar filmes em que predomine o ponto de vista subjetivo, ou ainda em que ele ocorra com uma certa frequência, atingindo-se, dessa maneira, um nível mais aprofundado do quadro psicológico da personagem (ou personagens) através da qual a história se filtra. É o caso, por exemplo, de *Estorvo*, em que passamos boa parte do tempo enxergando o mundo em que o protagonista

está inserido através de seus olhos. Em termos de foco narrativo, este não corresponde necessariamente ao posicionamento da câmera, mas mais precisamente à perspectiva da fábula em si, aproximando-se do foco narrativo literário. (NAPOLITANO, 2003, p. 228)

Para distinguir melhor os dois termos – foco narrativo e ponto de vista–, imaginemos um texto literário com narrador onisciente neutro em que é usado, em dados momentos, o recurso do monólogo interior. A voz do narrador se recolhe para dar vazão à voz interna da personagem, aproximando o leitor de suas emoções.

Do mesmo modo, é possível haver um filme de foco narrativo objetivo que usa o ponto de vista subjetivo e/ou outros recursos ainda, como a voz *off* ou *fora de campo* para veicular certos pensamentos e dessa maneira transmitir ao espectador o mundo interno daquela personagem.

Dessa maneira, conclui-se que o ponto de vista de um texto fílmico pode alternar-se entre objetivo e subjetivo sem que necessariamente mude o seu foco narrativo e vice-versa.

Sobre a focalização em si, há, segundo Vanoye, uma instância narradora presente em todo texto narrativo – fílmico ou não – independente da presença explícita de um narrador. Essa instância pode delegar voz a um narrador ou mais ao longo da narrativa, sendo que sua(s) subnarrativa(s) pode(m) dominar todo o texto ou apresentar-se apenas em determinadas partes do mesmo. (VANOYE, 2005, p. 45)

Este narrador delegado, como ele o denomina, pode ser extra-diegético, ou seja, estar de fora do universo ficcional, falando sobre ele, com uma voz perceptível

ou não. Pode, também, fazer parte da diegese, ainda que de fora da ação – tipo de narrador que Metz chama de peridiegético –, como um observador; ou, por fim, pode ser uma das personagens. (VANOYE, 2005, p. 46)

Aos narradores extra-diegético e peridiegético é atribuída uma visão mais abrangente dos acontecimentos narrados, ao passo que um narrador-personagem terá seu conhecimento limitado ao seu posicionamento dentro daquele universo ficcional, podendo mostrar apenas o que vê ou viu. De acordo com Metz, este último narrador delegado pode apresentar-se de dois modos distintos. O primeiro, quando sua subnarrativa é de caráter interno, isto é, quando acompanhamos – sobretudo a partir do visual – suas lembranças, emoções e pensamentos. O segundo, quando essa personagem toma a voz para narrar, sendo chamado, nesse caso de voz justadieética. A respeito dela, Metz chama a atenção para o fato de que, quando é utilizada,

[o] personagem é diegético, mas a voz, como voz, não é completamente, pois não se mostra o narrador no ato de contar. [...] Essa voz [...] permite que um personagem da diegese dela saia ao mesmo tempo que nela permanece. (METZ apud VANOYE, 2005, p. 47)

Ocorre, dessa forma, um desdobramento da personagem quando esta assume o papel de narradora. A voz que narra acaba por ganhar certo afastamento daquilo que conta e, portanto, do seu próprio eu-personagem, o que lhe possibilita adotar uma postura de objetividade relativa.

E apesar do que diz Metz, há casos de filmes em que a personagem-narradora aparece em atitude de contar, como é o caso de *Forrest Gump*, por exemplo, ou, ainda de *Memórias póstumas*, como veremos adiante.

Qualquer que seja o tipo de narrador-personagem adotado, a narrativa torna-se, nesses momentos, subjetiva, opondo-se, pois, à dos narradores extra e peridiegéticos. (VANOYE, 2005, p. 47)

Também Napolitano distingue o foco narrativo fílmico por seu grau de objetividade. De fato, classifica-o como: objetivo, subjetivo ou intersubjetivo. (NAPOLITANO, 2003, p. 228)

O foco narrativo subjetivo seria equivalente, pois, ao narrador justa-diegético, podendo tratar-se, assim como no caso do texto literário, de um narrador-testemunha – como em *Lendas da paixão*, de Edward Zwick (1994) – ou de um narrador-protagonista – *Clube da luta*, *Beleza americana*, etc. O objetivo poderia corresponder ao narrador extra-diegético ou peridiegético – como em *A fantástica fábrica de chocolates* (2005), ou *O fabuloso destino de Amélie Poulain* –, ou ainda à opção por não haver um narrador delegado, que é o caso da maior parte das produções. O intersubjetivo, por fim, é descrito como aquele foco em que se entrecruzam as perspectivas de diversos personagens, como no filme *Vidas secas*.

Assim como no texto literário, nos filmes pode haver uma alternância entre tipos diferentes de foco narrativo, como *Beleza americana* ou *A fantástica fábrica de chocolates*, que começam com a voz *off* ou *fora de campo* do narrador e logo essa voz desaparece, predominando o modo dramático, para só reaparecer ao final ou de modo pontual ao longo da história. Há ainda outros como *Clube da luta*, do diretor David Fincher, em que essa voz é mais freqüente, mantendo-se um equilíbrio entre narração e dramatização, ou ainda outros, que constituem a grande maioria das produções cinematográficas, que não têm narrador explícito, como *Orgulho e preconceito*, *O terminal*, *O naufrago*, etc.

Mas o narrador do texto fílmico não é necessariamente apenas uma voz. Como no caso do filme de Klotzel, o narrador pode assumir a figura concreta de um ator-personagem, e estar presente em primeiro plano, narrando o acontecimento que se passa em segundo plano.

Torna-se muito importante, quando se pensa a focalização fílmica, estar atento tanto ao aspecto visual quanto ao auditivo, pois ambos estão relacionados de maneira íntima e é dessa relação que surgem muitos dos traços de significado do texto. Michel Chion aponta três tipos de combinação entre som e imagem: som *in*, som *fora de campo* e som *off*. (VANOYE, 2005, p. 49)

Som *in* é aquele em que a sua origem está visível na tela. Vemos, por exemplo, uma personagem que fala – seus lábios se movimentam, as expressões faciais se alteram – e ouvimos sua voz; ou ainda, ouvimos um telefone tocar e está focalizado o aparelho telefônico.

O som *fora de campo*, por sua vez, não tem sua fonte visível na imagem, embora ela esteja situada dentro da diegese e em cena. Podemos imaginar como exemplo uma cena em que uma personagem está conversando com outra, ela continua falando, continuamos ouvindo sua voz, mas a câmera deixa de focalizá-la para mostrar a expressão facial da outra personagem. A voz, nesse exemplo, estaria *fora de campo*, faria parte da diegese e, mais que isso, da cena, embora não esteja enquadrada sua origem naquele determinado plano ou seqüência de planos.

Por fim, o som *off* é aquele que é alheio à situação da diegese que é mostrada naquele momento determinado ou até mesmo completamente alheio à própria diegese, como é o caso de um narrador extra-diegético, por exemplo. A fonte

do som, nesse caso, não apenas não está visível; ela sequer pertence àquele espaço-tempo representado. (VANOYE, 2005, p. 50)

Percebe-se assim que, além de estarmos atentos ao ponto de vista da câmera – o que se vê, de onde se vê – e ao ponto de vista narrativo – quem conta, como conta, de onde conta –, devemos nos voltar também ao exame dos pontos de escuta – quem ouve, o que ouve, de onde se ouve aquilo – a fim de traçar um quadro mais completo da focalização fílmica.

3.1. Um breve comentário sobre os problemas do narrador fílmico

Seja qual for o foco narrativo escolhido, a presença explícita – personificada, ou como voz – de um narrador numa obra fílmica pode representar um desafio à equipe de produção.

Em primeiro lugar, muita coisa que num texto verbal fica a cargo da narração, como descrições – de espaço, vestuário, expressões faciais e até mesmo ações das personagens – já está expressa ali por meio de imagens, tornando redundante a presença de uma figura narradora para tal propósito. O papel que um narrador – enquanto voz que conta – pode desempenhar, pois, num filme é muito reduzido em comparação ao de um livro.

Além disso, a linguagem cinematográfica tem um ritmo próprio e o excesso de narração pode deixar um filme lento, tornando-o cansativo para os espectadores. O uso de um narrador delegado deixa de ser, assim, uma boa escolha. Daí a predominância entre as produções de filmes sem narrador explícito ou com trechos muito curtos de narração; e a ocorrência ainda mais rara de um narrador como é o

que veremos em *Memórias póstumas*, que interfere – inclusive visualmente – na história, interrompendo-a para dar explicações e tecer comentários dirigidos diretamente ao espectador.

A opção, pois, pela figura explícita do narrador no cinema, demanda trabalho por parte do adaptador, roteirista, diretor e produtores, de maneira a não atrapalhar o andamento do filme. No caso de adaptações que pretendem ser fiéis à obra de origem, a focalização pode representar um grande obstáculo, dependendo, é claro, do foco narrativo do texto literário que está sendo adaptado. Um texto em modo dramático será necessariamente mais fácil de adaptar quanto ao aspecto da focalização que um narrador tão constante e com um papel tão importante para os efeitos de sentido do livro como é o de *Memórias póstumas de Brás Cubas*.

Seja como for, o fato é que, qualquer que seja o tipo de filme, ou seja, mesmo que não se trate de uma adaptação, a escolha por um narrador (ou narradores) explícito(s) é tão desafiadora e pode dar tão errado que a maior parte das produções acaba por optar por não trazer narrador delegado algum, ficando a narrativa toda a cargo da instância narradora maior, confundindo-se com o próprio olhar da câmera e sem uma voz óbvia.

III. Foco narrativo em Memórias póstumas de Brás Cubas e

Memórias póstumas

Para este exercício de análise, escolhemos centrar-nos na questão do foco narrativo devido às peculiaridades desse componente tanto no texto literário como no fílmico.

Antes, contudo, de passar à comparação entre as duas obras, optou-se por comentar cada uma separadamente, analisando-as cada uma dentro de seu próprio campo. Para isso foi selecionada uma seqüência da obra cinematográfica e o trecho correspondente a ela na obra literária. Tal seqüência foi escolhida por tratar-se de um momento do filme no qual é possível observar bem a configuração da focalização ali utilizada em seus diversos aspectos.

A análise de cada texto divide-se em dois momentos. Em primeiro lugar faz-se um trabalho de descrição do trecho/ seqüência escolhido e, em seguida o comentário analítico correspondente.

Feitos os comentários das duas obras, tratar-se-á da relação entre elas. Nesse momento, além de comparar as respectivas focalizações a partir das análises feitas, será traçado um quadro comparativo geral, para contribuir com a compreensão do diálogo ali estabelecido.

1. A focalização no texto literário

A seqüência do filme escolhida corresponde, na obra de Machado de Assis, a um grande trecho de seu princípio que abrange desde o primeiro capítulo até o início do nono.

Abriremos nossas considerações acerca do texto literário com um momento

descritivo para, só então, passar à análise propriamente dita.

1.1. Descrição dos capítulos iniciais da obra literária

Como se afirmou anteriormente, o trecho que será comentado divide-se em nove capítulos. Percebe-se, logo de cara, ao folhear o livro que este é constituído de muitos capítulos que em geral são bastante curtos.

O primeiro, intitulado "Óbito do autor", é iniciado por uma explicação do narrador acerca da escolha por organizar-se o texto pela ordem cronologicamente inversa dos fatos. O narrador deixa claro que vai narrar sua própria vida, fato comprovado, por exemplo, pelo uso de pronomes possessivos em primeira pessoa logo no primeiro parágrafo do texto, em "[...] o *meu* nascimento ou a *minha* morte." (ASSIS, 1995, p.17, grifo nosso)

É nesse capítulo que o narrador nos descreve fatos como a quantidade de pessoas que atenderam ao seu enterro; a data e até a hora em que morreu; sua idade, condição financeira e estado civil naquele momento; quem esteve com ele durante seus últimos instantes; e até mesmo como se passou sua morte.

Dentre essas coisas, algumas merecem destaque. Primeiramente, a menção que faz a uma das senhoras que assistiram sua morte e a quem ele não nomeia, mas sobre quem relata certos fatos, dizendo, por exemplo, que essa senhora "[...] ainda que não parenta, padeceu mais do que as parentes [sic]." (ASSIS, 1995, p.17) Seu procedimento dá destaque a essa personagem e, pela falta de clareza sobre sua identidade e relação com a personagem principal, envolve-a numa aura de mistério, instigando a curiosidade do leitor.

Em segundo lugar, um outro recurso que se pode observar já neste capítulo é o direcionamento do discurso do narrador ao leitor. Logo no terceiro parágrafo, lê-se:

"[...] *Tenham* paciência! daqui a pouco *lhes* direi quem era a terceira senhora." (ASSIS, 1995, p. 17, grifo nosso) Esse recurso se repete em outros momentos da obra de modo ainda mais óbvio, como em: "[...] mas se *lhe* disser que foi menos a pneumonia, do que uma idéia grandiosa e útil, a causa de minha morte, é possível que o *leitor* não me creia [...]." (ASSIS, 1995, p. 18, grifo nosso) Estabelece-se assim um diálogo estreito entre narrador e leitor. E, como se verá, esse laço tem sua função em relação à significação textual.

O primeiro capítulo termina com a afirmativa do narrador de que sua morte foi causada por uma idéia. O capítulo seguinte, por sua vez, não é uma continuação da situação que se passava, isto é, não relata o que teria se seguido à morte de Brás. De fato, representa um retrocesso temporal, levando o leitor ao momento em que Brás-vivo tem a tal idéia que teria sido causadora de sua morte.

O narrador explica que a idéia era a da invenção de um medicamento milagroso, ao qual seria dado o nome de "Emplasto Brás Cubas" (ASSIS, 1995, p. 19) Ele começa a indicar ainda a motivação que teria levado Brás a ficar tão fascinado por sua idéia que foi a da fama, ou, nas palavras do narrador, "amor da glória". (ASSIS, 1995, p. 19)

Neste momento a narrativa é novamente desviada do curso que vinha seguindo e Brás-narrador começa a comentar a respeito de dois tios seus, o que o leva a dedicar todo o terceiro capítulo – ainda que de maneira breve – à genealogia da família Cubas. (ASSIS, 1995, pp. 19-20)

Mantendo seu costume de nunca contar tudo de uma vez, o narrador interrompe seu relato a respeito de seus familiares quando se dispunha a descrever o caráter de seu cunhado – chegando mesmo a deixar sua frase inacabada – e propõe-se a trazer a narrativa de volta à invenção do emplasto. O quarto capítulo,

intitulado "Idéia fixa", embora comece referindo-se à idéia de Brás, já no segundo período do primeiro parágrafo envereda pelos rumos da digressão, durante a qual o narrador dirige-se ao leitor e começa a discursar sobre aspectos históricos que não têm relação direta com a narrativa e por duas vezes ainda parece tentar retornar a tal idéia fixa para logo em seguida voltar a perder-se em digressões, permanecendo assim até o final deste capítulo. (ASSIS, 1995, pp. 20-21)

No quinto capítulo o narrador finalmente explica como foi que a idéia da personagem central provocou sua doença e conseqüente morte. Ao final dele, volta-se novamente à figura de Virgília, descrevendo-lhe a idade e revelando seu relacionamento amoroso com Brás no passado. E usando-a como gancho, leva a história para o período de sua enfermidade e para as visitas que recebeu dela. Dedicando-se, então, o sexto capítulo à narrativa das visitas de Virgília. Ali, o narrador revela seu nome e descreve um pouco de suas feições.

O capítulo seguinte – sétimo – é dedicado à descrição do delírio de Brás Cubas, que está a poucos instantes de seu falecimento. É um momento em que a narrativa deixa a esfera do verossímil e se embrenha pelos caminhos da fantasia. Ali, a personagem Brás vê-se em algumas situações irreais. Primeiro vê-se como um barbeiro chinês, depois se transforma num livro – a Suma Teológica de São Tomás – até que começa a cavalgar um hipopótamo – que é capaz de falar – e que o carrega até diante de uma figura feminina de proporções absurdas – a Natureza –, com a qual interage durante um certo tempo. Um dos momentos interessantes dessa interação é quando a Natureza o leva a assistir o desenrolar do tempo, durante o qual o narrador faz uma descrição da humanidade num tom de crítica pessimista. O capítulo finaliza-se pela volta de Brás à consciência, ainda moribundo em sua cama. (ASSIS, 1995, pp.25-29)

O oitavo capítulo, "Razão contra sandice" é um momento em que o narrador, personificando Razão e Sandice, constrói um diálogo entre elas, no qual a Razão expulsa a outra; com isso, comunica alegoricamente ao leitor o retorno de Brás à razão após o seu delírio.

Por fim, no início do nono capítulo dá-se a transição temporal entre a morte e o nascimento do protagonista. Tal transição é feita pelo narrador da seguinte forma:

E vejam agora com que destreza, com que arte faço eu a maior transição deste livro. Vejam: o meu delírio começou em presença de Virgília; Virgília foi o meu grão-pecado da juventude; não há juventude sem meninice; meninice supõe nascimento [...]. (ASSIS, 1995, p.30)

1.2. Sobre a focalização em *Memórias póstumas de Brás Cubas*

Já de início é possível classificar o narrador de *Memórias póstumas de Brás Cubas* como sendo um narrador em primeira pessoa, como se pôde ver na descrição acima. Apesar, entretanto, de ser uma focalização homodiegética, questiona-se a compreensão de Brás Cubas como uma única entidade.

Brás-narrador e Brás-protagonista não parecem ser um só. Embora a voz do narrador permaneça em primeira pessoa, percebe-se que há um distanciamento entre ele e o protagonista em termos de visão de mundo. É possível afirmar que a visão do narrador-defunto é mais madura do que a da personagem.

A morte permite a esse narrador desnudar o comportamento humano, despindo-o de suas máscaras. Ele pode dizer o que bem entende, pode expressar-se sem medo de ser julgado. Embora não faça parte do trecho descrito acima, há um excerto do romance que ilustra muito bem esse desvendamento do comportamento humano.

Trata-se do trigésimo quinto capítulo, quando Brás despede-se de Eugênia, a

filha de uma antiga de conhecida da família, que ele encontrara por acaso na Tijuca e com quem estava flertando. Após descobrir que a garota era coxa, Brás apressa sua volta para casa e o narrador justifica que o fez por "[...] terror de vir a amar de veras, e desposá-la. Uma mulher coxa!" (ASSIS, 1995, p. 67) E acrescenta um pouco mais adiante que ao despedir-se de Eugênia, como essa chorasse, Brás a alcança jura-lhe "[...] por todos os santos do céu que [...] era obrigado a descer, mas que não deixava de lhe querer muito [...]." (ASSIS, 1995, p.67) Com isso, o narrador revela a importância das aparências para Brás-vivo e seu comportamento de falsidade perante a Eugênia.

Do mesmo modo, no segundo capítulo, deixa claro que as intenções de Brás ao imaginar a invenção do emplasto tinham como verdadeira razão a busca da fama e não algum fundamento altruísta e humanitário. Neste momento, fica explícita também a consciência que esse narrador tem da liberdade que a morte lhe confere, tanto que diz claramente: "Agora, porém que estou cá do outro lado da vida, posso confessar tudo [...]." (ASSIS, 1995, p.19)

Ao posicionar-se de forma distanciada, o narrador ganha, pois, liberdade e uma certa objetividade que lhe permite analisar criticamente as atitudes de seu eu-personagem, que serve para representar a burguesia brasileira do século XIX de um modo geral. Entre Brás-narrador e Brás-protagonista, somente o primeiro tem consciência plena do mundo sobre o qual narra, podendo avaliá-lo e, como já foi dito, desnudá-lo para o leitor.

Outra vantagem que a morte lhe traz é a de possibilitar-lhe uma postura onisciente. Como era de se esperar e como se pode perceber pelo capítulo do delírio ou mesmo pelas citações acima, Brás-defunto tem um conhecimento profundo da interioridade de Brás-vivo. Seus pensamentos e emoções são

freqüentemente revelados ao leitor e o narrador tira proveito dessa onisciência, como vimos, para revelar a dissimulação humana.

Há que se comentar, todavia, que os limites de sua onisciência estendem-se eventualmente – talvez de modo involuntário – para além da figura do protagonista. Vê-se, já no primeiro capítulo, o narrador a desvendar ao leitor um aspecto da interioridade de Virgília: sua imaginação. Logo após a morte de Brás, o narrador diz: "[...] a imaginação dessa senhora também voou por sobre os destroços presentes até às ribas de uma África juvenil [...]." (ASSIS, 1995, p.18) Sua posição, dentro da narrativa, de distanciamento em relação aos fatos narrados garante-lhe a capacidade de conhecer tais pormenores de outras personagens que não aquela diretamente ligada a ele.

O que fica claro até aqui, portanto, é que ocorre um desdobramento de Brás em duas entidades separadas ideológica e funcionalmente dentro daquele universo ficcional. O eu-narrador usa o eu-personagem para seu propósito de crítica e desmascaramento dos costumes humanos.

Outros aspectos bastante relevantes da postura deste narrador são seu papel interventivo, seu diálogo com o leitor e sua ironia – elementos esse que estão interligados.

Vemos que em muitos momentos da obra machadiana, o narrador interrompe o fluxo da narrativa para tecer comentários, dirigir-se ao leitor, inserir digressões e *flashbacks*. Como descrito no item anterior, da introdução do assunto da idéia fixa ao término de sua explicação, o narrador ocupa quatro capítulos. O primeiro deles – e segundo do romance – introduz a história da invenção do emplasto e o último – quinto do livro – explica como foi que essa idéia contribuiu para sua doença. Os outros dois – terceiro e quarto – ocupam-se com digressões.

De fato, pode-se dizer que a narrativa não flui. Aparece toda truncada e labiríntica, exigindo um leitor paciente e particularmente atento. Não é um tipo de romance em que o leitor pode se deixar perder dentro da fábula. As constantes interrupções e a forma desordenada com que a narrativa chega ao receptor contrariam a fórmula comum da ficção de envolver o leitor na trama e transportá-lo para um mundo de fantasia, que pouco exige dele.

Pode-se dizer até que *Memórias póstumas de Brás Cubas* é uma obra reflexiva, que leva o leitor a pensar. Isso ocorre devido à própria postura analítico-crítica do narrador, que se estende ao leitor por meio do diálogo constante entre aquele e este. O narrador, ao referir-se diretamente ao leitor, chama-lhe a atenção e convida-o a uma participação ativa no desvendamento do comportamento humano que a narrativa lhe revela. Este último acaba por tomar um papel ainda mais importante do que o de decodificar a linguagem do texto, tornando-se construtor de sua significação.

Depende de ele estar atento às constantes intrusões do narrador e ser capaz de decifrar suas falas irônicas para que os efeitos de sentido pretendidos por este sejam efetivos e não se percam.

A ironia é um recurso comunicativo que consiste, segundo muitos teóricos, dentre os quais se inclui Maingueneau, em se dizer duas coisas ao mesmo tempo. O jogo irônico comporta um sentido literal, colocado pelo enunciador, e um sentido irônico, veiculado pela voz implícita do locutor, que unidos geram uma bi-isotopia. (MAINGUENEAU, 1996, p. 95) É a leitura dupla do enunciado que gera o efeito chamado de ironia.

Podem-se encontrar índices que levem à interpretação de um determinado discurso como irônico. Essa marca pode estar presente no próprio enunciado –

como é o caso do exagero, oxímoro, etc. – ou então na enunciação – entonação de voz ou outros elementos contextuais.

O efeito irônico, contudo, depende muito do receptor. Se o receptor fizer uma leitura ingênua de um enunciado, pode deixar de captar o sentido irônico, perdendo-se, dessa forma, o efeito pretendido pelo enunciador.

Da mesma maneira pode haver, inversamente, um enunciado sem intenção irônica e que, todavia, será lido com ironia. A intenção irônica encontra-se, nesses casos, no próprio receptor.

Por isso, pode-se dizer que além de depender da combinação entre dito e não-dito, a ironia constrói-se na relação enunciador-enunciatário, dentro de um contexto comunicativo específico. (HUTCHEON, 2000, p. 90) Tanto o enunciador como o interlocutor têm de estar em sintonia, se não, a ironia não acontece.

Uma das ironias presentes no trecho de *Memórias póstumas de Brás Cubas* que descrevemos está no primeiro capítulo, em que o narrador transmite em discurso direto a fala que um amigo proferiu a beira da cova de Brás e depois arremata com o comentário : "Bom e fiel amigo! Não, não me arrependo das vinte apólices que lhe deixei." (ASSIS, 1995, p. 17)

A ironia aí se apresenta no elogio a um amigo, quando na verdade insinua que sua dedicação, ao fazer um discurso belo em seu enterro, não foi por qualquer tipo de afeto que ele teria pelo protagonista, mas pelo dinheiro que herdou dele. Revela-se assim um comportamento dissimulado e cínico; um relacionamento mediado por valores materiais em vez de laços afetivos.

Essa e as outras ironias da obra exigem do leitor astúcia e atenção. Como muitas de suas críticas surgem sob a forma de falas irônicas, logo se nota que o leitor adquire um papel ativo na construção dos sentidos.

O estreito laço que o narrador constrói com seu leitor a partir de seus constantes comentários e explicações direcionados diretamente a ele aproxima-o de sua própria postura crítica e leva-o a refletir por si próprio e olhar, também ele, criticamente para aquilo que se narra. É possível afirmar, pois que o comportamento objetivo-analítico do narrador provoca um comportamento semelhante de seu leitor, fazendo do romance uma obra crítica.

Contribui ainda para isso o "peso" que tem a voz do narrador no romance. É pouco comum um texto literário em que tanto fique a cargo do narrador. Cabe a afirmação de que *Memórias póstumas de Brás Cubas* é quase integralmente narrado. Certamente todas as narrativas são integralmente narradas, contudo o que se quer dizer aqui é a voz do narrador-defunto, quando cede lugar para a ação, o faz de modo tão breve que é quase impossível notar a sua retração.

Os diálogos em discurso direto são escassos na obra. Aliás, encontram-se nela muito mais partes puramente narradas do que dialogadas e nestas muitas vezes misturam-se discurso direto e indireto.

No trecho que estamos analisando encontram-se, no primeiro capítulo, apenas duas falas – que nem chegam a constituir diálogos –, sendo uma o discurso do amigo de Brás em seu enterro e a outra a exclamação de Virgília no momento de sua morte. Após esse momento as falas só tornam a reaparecer no sexto capítulo, em que se passam uns poucos diálogos entre Brás e Virgília e, por fim, durante o delírio, em que ele conversa com a Natureza. O oitavo capítulo também mostra um diálogo em discurso direto, mas este não se dá entre personagens da trama, e sim entre as personificações da Razão e da Sandice.

Essa escassez de ação não mediada pelo narrador contribui não só para o papel relevante deste em relação à significação do romance, mas também para um

desenrolar lento dos fatos narrados, o que reforça nossa afirmação anterior de que o texto não flui. O leitor é, pois, conduzido pelo narrador-defunto que, através da postura que adota, o direciona para uma atitude reflexiva e crítica daquilo que narra e, conseqüentemente da realidade social que o cerca.

2. A focalização no texto fílmico

Como foi dito no final do capítulo anterior, a questão da focalização no texto cinematográfico apresenta certas dificuldades ao cineasta que opta pelo uso de um narrador explícito. Ainda assim, em *Memórias póstumas*, nos deparamos com um foco narrativo menos convencional.

Embora não seja difícil encontrar filmes com uma voz narradora óbvia, o mais comum, em tais casos, é que esse narrador – mesmo que possa ser reconhecido como integrante da diegese – apresente-se ao espectador e cumpra sua função apenas como uma voz *off*. Poucos são os casos em que um narrador delegado mostre-se fisicamente em cena, contando a história. Narradores fílmicos com voz *in* ou *fora de campo* são, pois, raros.

Podemos mencionar, por exemplo, no filme *Lendas da paixão*, um nativo americano (Gordon Tootoosis), sentado à frente de sua tenda, contando a duas personagens sobre a vida de Tristan Ludlow (Brad Pitt). Nesse caso, entretanto, pode-se observar que os momentos em que é um narrador *in* são poucos e breves e, na maior parte do tempo, acompanhamos os acontecimentos sem a mediação de um narrador delegado.

Além disso, pode-se observar um narrador com voz *in* numa cena ao final de *A fantástica fábrica de chocolates*, de 2005, do diretor Tim Burton; numa ou duas outras em *Snatch: porcos e diamantes*; numa ou duas outras em *Titanic*, quando a

voz narradora é delegada à personagem Rose, que relata sua experiência a bordo do Titanic; entre outras.

Enfim, são poucos os filmes, como *Forrest Gump*, por exemplo, em que o narrador é mostrado em cena a narrar em mais do que um ou dois momentos. Uma obra com o nível e frequência da intervenção física de um narrador em cena, como é *Memórias póstumas*, é caso ainda mais incomum.

Para demonstrar essa sua singularidade, foi escolhida uma seqüência de seu início, durante a qual o narrador-defunto relata sua morte.

2.1. Descrição da seqüência da morte de Brás

A seqüência escolhida para este trabalho inicia-se a 1 minuto e 15 segundos do filme e estende-se até o fim do nono minuto. Por trazer dentro de si episódios em seqüência cronológica inversa, apresenta elipses na passagem de um episódio para outro.

Para fins analíticos, a seqüência foi dividida em seis subseqüências, que passam a ser descritas a seguir, de acordo com os moldes observados em *Ensaio sobre a análise filmica*. (VANOYE, 2005)

2.1.1. Subseqüência do funeral

Essa primeira subseqüência dura 1 minuto e 33 segundos, totalizando nove planos, todos externos – com exceção do primeiro cuja localização não é clara. Este episódio mostra Brás Cubas, a personagem central da diegese, sendo sepultado. Algumas poucas pessoas acompanham esse funeral e uma dessas personagens faz um discurso à beira da cova. É o momento, ainda, do primeiro contato visual do espectador com o narrador-defunto.

Plano 1 (13")

Câmera: fixa; primeiríssimo plano.

Imagem: o plano mostra Brás morto em seu caixão e a tampa sendo colocada.

Sons: música orquestrada e cantada; sinos ao fundo; sons de pessoas chorando, muito baixos; uma trovoada.

Não há falas.

Plano 2 (10")

Câmera: *travelling* de acompanhamento; plano de conjunto.

Imagem: num cemitério, seis homens carregam o caixão, acompanhados de mais quatro pessoas.

Sons: música contínua; sinos; trovoada.

Falas: Narrador (*off*) – Por algum tempo fiquei em dúvida se deveria começar essas memórias pelo princípio ou pelo fim,

Plano 3 (8")

Câmera: fixa; primeiríssimo plano.

Imagem: imagem interna do caixão, mostrando o rosto de Brás.

Sons: música contínua; trovoada.

Falas: Narrador (*off*) – isto é, se eu contaria antes o meu nascimento ou a minha morte.

Plano 4 (12")

Câmera: *travelling* lateral; plano de conjunto.

Imagem: caixão chegando à cova, amigos se postando ao redor dele.

Sons: música, finalização da trovoadas que havia começado no plano anterior.

Falas: Narrador (*off*) –Normalmente se começa uma história pelo começo, mas decidi começar pelo fim, por dois motivos: o primeiro é que,

Plano 5 (7")

Câmera: fixa; plano próximo.

Imagem: o narrador aparece em primeiro plano, enquanto ao fundo prossegue a cena do enterro; chove.

Sons: ruído de chuva, música acaba em *fade-out*

Falas: Narrador (*in*) – como eu ressucitei para ser o autor dessas memórias, eu não sou um autor defunto, mas um defunto autor. A sepultura para mim foi outro berço.

Plano 6 (15")

Câmera: fixa; primeiríssimo plano.

Imagem: foco no narrador que se dirige ao espectador; enterro continua em segundo plano; chove.

Sons: ruído de chuva.

Falas: Narrador (*in*) – Segundo é que a história fica renovada e moderna. Moisés, que também contou sua morte na bíblia, começou pelo nascimento e não pela morte. Aliás, essa é uma diferença radical entre minha história e a bíblia.

Plano 7 (12")

Câmera: fixa; plano próximo.

Imagem: um dos homens que carregavam o caixão, postado à beira do mesmo faz um discurso; chove.

Sons: ruído de chuva.

Falas: Amigo (*in*) – A natureza parece estar chorando a perda de um dos mais belos caracteres que honram a humanidade.

Amigo (*in* – segundo plano sonoro) – Este ar sombrio, estas gotas no céu,

Narrador (*fora de campo* – primeiro plano sonoro) – Eu tinha 64 anos bem vividos. Era solteiro e tinha dinheiro.

Plano 8 (5")

Câmera: fixa; plano de conjunto.

Imagem: amigos e um escravo reunidos em torno do caixão, ouvindo o discurso; chove.

Sons: ruído de chuva.

Falas: Amigo (*in* – segundo plano) – essas nuvens escuras que cobrem o céu como crepe funéreo,

Narrador (*fora de campo* – primeiro plano) – Ao bom amigo que vocês podem ver fazendo discurso, deixei uma bela quantia.

Plano 9 (11")

Câmera: panorâmica para baixo; plano próximo.

Imagem: focaliza-se o amigo finalizando o seu discurso e olhando para o caixão (câmera acompanha o movimento de sua cabeça e termina com a imagem do caixão); chove.

Sons: ruído de chuva; após a fala do narrador a música retorna e cresce após a fala do amigo, finalizando-se ao término do plano.

Falas: Narrador (*fora de campo*) – Não me arrependo.

Amigo (*in* – primeiro plano) – tudo isso é um sublime louvor ao nosso ilustre finado.

2.1.2. Subseqüência da agonia

O episódio da agonia inicia-se como uma continuação da subseqüência anterior, separada dela por um corte simples. Dura 46 segundos e tem um total de seis planos, todos de tomada interna. O episódio se passa no quarto de Brás Cubas, que está em sua cama moribundo. Neste momento ao espectador é introduzida a figura de Virgília, embora seu nome e relação com o protagonista não sejam revelados. É o momento em que ocorre a morte de Brás.

Plano 1 (8")

Câmera: fixa, em ângulo para baixo; plano próximo.

Imagem: Brás em sua cama, tossindo.

Sons: ruído de tosse.

Não há falas.

Plano 2 (8")

Câmera: *travelling* lateral seguido de leve panorâmica para cima; plano próximo.

Imagem: mostra três pessoas (uma mulher e dois homens) sentados em cadeiras e uma senhora em pé olhando em direção à cama. A única expressão triste é a da senhora em pé.

Sons: ruído de tosse.

Falas: Narrador (*off*) – Assistiram à minha partida algumas poucas pessoas. Entre elas, uma senhora.

Plano 3 (9")

Câmera: fixa; plano de conjunto.

Imagem: o doente à cama, Virgília em pé ao lado, olhando para ele, e as outras três personagens presentes sentadas em cadeiras próximas à cama.

Sons: ruído de tosse.

Falas: Narrador (*off*) – Estavam lá o médico da família, o amigo que vocês viram falando ao meu enterro, uma piedosa vizinha e a tal senhora.

Plano 4 (3")

Câmera: fixa; plano próximo.

Imagem: Virgília olhando Brás.

Sons: ruído de tosse.

Não há falas.

Plano 5 (7")

Câmera: fixa; plano próximo.

Imagem: Brás, na cama, morre.

Predomina o silêncio. Não há falas.

Plano 6 (11")

Câmera: fixa; plano próximo.

Imagem: Virgília, ainda olhando para Brás.

Sons: após a fala, começa uma música orquestrada com tom melancólico.

Falas: Virgília (*in*) – Morto, morto.

2.1.3. *Subseqüência de contextualização*

Trata-se, esta, de um momento de transição entre a subseqüência da agonia e a que se segue. É composta por uma sucessão de ilustrações que retratam o Rio de Janeiro no século XIX.

Essa apresentação de imagens dura um total de 39 segundos, é acompanhada da música que se iniciou na subseqüência anterior e que, todavia, em determinado momento perde um pouco do tom de melancolia. É acompanhada ainda da seguinte fala (*off*) do narrador-defunto: "Morri a mais de cem anos no Rio de Janeiro. Mais precisamente às duas horas da tarde de uma sexta-feira de agosto de 1869."

2.1.4. *Subseqüência da idéia fixa*

A seguir, passamos a acompanhar o momento em que Brás Cubas, aos 64 anos de idade, decide inventar um emplasto milagroso e, sentindo-se sufocado pela idéia, abre a janela e apanha um vento que diz ter sido o que provocou sua doença e conseqüente morte. O episódio dura 39 segundos, distribuídos por nove planos, todos internos, passados no interior da casa da personagem.

Plano 1 (5")

Câmera: fixa; plano médio; profundidade de campo.

Imagem: Brás caminhando por um corredor de sua casa (afastando-se da câmera).

Sons: continuidade da música.

Falas: Narrador (*off*) – Se algum espectador achar que a causa de minha morte

Plano 2 (4")

Câmera: fixa; plano americano.

Imagem: Brás em pé, apoiado em uma mesa, com olhar pensativo.

Sons: música.

Falas: Narrador (*off*) – foi uma pneumonia, não estará errado.

Plano 3 (2")

Câmera: fixa; plano médio

Imagem: visto através de uma porta aberta, Brás, ainda em pé diante da mesa.

Sons: música.

Falas: Narrador (*off*) – O mais certo, porém,

Plano 4 (6")

Câmera: fixa; plano próximo.

Imagem: Brás, sentado em uma cadeira, termina de examinar um papel e o joga na mesa.

Sons: música.

Falas: Narrador (*off*) – é dizer que morri de uma idéia. Não de uma idéia comum, mas de uma idéia

Plano 5 (4")

Câmera: fixa; plano médio.

Imagem: Brás, sentado, lendo um livro e cabeceando de sono.

Sons: música.

Falas: Narrador (*off*) – grandiosa: a invenção de um medicamento sublime,

Plano 6 (3")

Câmara: fixa; plano médio.

Imagem: Brás em pé, mexendo em papéis que estão espalhados na mesa à sua frente.

Sons: música.

Falas: Narrador (*off*) – o Emplasto Brás Cubas.

Plano 7 (5")

Câmara: *travelling* lateral; plano próximo.

Imagem: Brás se senta, com aspecto cansado.

Sons: música.

Falas: Narrador (*off*) – O emplasto se tornou uma idéia fixa que me oprimia o cérebro

Plano 8 (10")

Câmara: fixa; plano de meio conjunto.

Imagem: Brás em pé, agitado, afrouxa a gravata, vira-se, anda até a janela e a abre. O vento forte balança as cortinas.

Sons: música; após a personagem abrir a janela, pode-se ouvir o som de pássaros ao fundo.

Falas: Narrador (*off*) – a tal ponto que um dia resolvi arejar as idéias e abri a janela.

Plano 9 (10")

Câmara: fixa; posicionada atrás da cortina que esvoaça; primeiríssimo plano.

Imagem: Brás, à janela, com o vento batendo no rosto.

Sons: música; som de pássaros.

Falas: Narrador (*off*) – Em vez de uma brisa, bateu um vento encanado e, assim peguei a tal

2.1.5. Subseqüência da visita de Virgília

Esta subseqüência, de 1 minuto e 26 segundos e 12 planos, retorna ao período de agonia do protagonista, porém em momento um pouco anterior ao que já havia sido retratado e concentra-se em falar de Virgília, mostrando sua chegada e seu curto diálogo com o moribundo e revelando seu nome e sua relação com o mesmo.

Plano 1 (6")

Câmera: fixa; plano médio.

Imagem: Brás moribundo na cama e o amigo do discurso do enterro à sua cabeceira conversando com ele.

Sons: música (primeiro plano).

Falas: Narrador (*off*) – pneumonia.

Amigo (*in* – segundo plano) – A colonização do nosso país precisa de vias férreas.

Plano 2 (5")

Câmera: fixa; plano de conjunto; profundidade de campo.

Imagem: Virgília vem entrando pela porta, andando em direção à câmera.

Sons: música (primeiro plano).

Falas: Amigo (*fora de campo*) – Os trilhos são os pulmões da economia nacional.

Plano 3 (5")

Câmera: fixa; plano médio.

Imagem: Brás e seu amigo, olham para a porta.

Sons: música.

Falas: Narrador (*off*) – Lembro como se fosse hoje.

Plano 4 (11")

Câmera: fixa; plano de conjunto; profundidade de campo.

Imagem: Virgília, ainda caminhando em direção à câmera (termina com sua imagem em plano médio).

Sons: música (fade-out)

Falas: Narrador (*off*) – Ela entrando pela porta. Pálida, comovida, vestida de preto.

Plano 5 (4")

Câmera: fixa; plano de conjunto; profundidade de campo.

Imagem: Vista por trás de Virgília que está parada próxima à cama, olhando na direção de Brás. Aproxima-se mais uns passos.

Sons: música recomeça; som de tosse.

Não há falas.

Plano 6 (7")

Câmera: fixa; plano próximo.

Imagem: Virgília observa Brás.

Sons: música; tosse.

Falas: Narrador (*off*) – Ficou ali parada sem ânimo de se aproximar, os olhos inconformados,

Plano 7 (8")

Câmera: lenta panorâmica lateral; plano próximo; leve ângulo para baixo.

Imagem: Brás, na cama, tossindo, observa Virgília e esboça um pequeno sorriso.

Sons: música; tosse.

Falas: Narrador (*off*) – a boca entreaberta. Virgília!

Plano 8 (8")

Câmera: lenta panorâmica lateral; plano próximo.

Imagem: Virgília observa Brás com um sorriso discreto.

Sons: música; tosse.

Falas: Narrador (*off*) – Sim, a tal senhora chamava-se Virgília. Imagine que nos amamos, ela e eu, muitos anos antes.

Plano 9 (6")

Câmera: panorâmica lateral lenta; plano de meio conjunto.

Imagem: Virgília andando em direção à cama.

Sons: música.

Falas: Narrador (*off*) – Quem diria! Dois grandes namorados. Duas paixões sem limite se acabam

Plano 10 (5")

Câmera: fixa; plano próximo; leve ângulo para cima.

Imagem: Virgília olhando para Brás.

Sons: música.

Falas: desse jeito. Nada mais existia entre nós, ali,

Plano 11 (4")

Câmera: fixa; plano próximo; leve ângulo para baixo.

Imagem: Brás, tossindo e olhando Virgília.

Sons: música (segundo plano).

Falas: Narrador (*off*) – vinte anos depois.

Brás (*in*) – Anda visitando defuntos?

Plano 12 (8")

Câmera: fixa; plano próximo.

Imagem: Virgília olha Brás.

Sons: música (segundo plano); tosse.

Falas: Virgília (*in*) – Ora, defuntos! Ando a ver se ponho os vadios para a rua.

2.1.6. Subseqüência do delírio e da transição temporal

Após o diálogo breve entre Brás e Virgília, o narrador faz um a interrupção, aparecendo pela segunda vez em cena, para introduzir a narrativa do delírio de morte de Brás, que é mostrado em seguida. Após o término do delírio, volta o cenário dos últimos momentos do protagonista. Então, o narrador – presente em cena – fala ao espectador, fazendo a transição temporal entre morte e nascimento, o qual é mostrado na seqüência seguinte, a partir da qual a história segue a ordem cronológica. Essa última subseqüência do trecho escolhido para ser aqui descrito

dura 3 minutos e 20 segundos e tem 43 planos.

Plano 1 (23")

Câmera: leve panorâmica para cima seguida de *travelling* lateral; plano de conjunto que evolui para plano próximo do narrador.

Imagem: Em segundo plano Virgília, o amigo, o médico e a vizinha permanecem na posição em que estavam anteriormente, olhando Brás que está em sua cama. O narrador surge do canto direito da tela, como se estivesse sentado ao lado da cama do doente. Fala dirigindo-se ao espectador, levanta-se e vai andando para a esquerda. Ele pára, mas a câmera prossegue e então ele corre para voltar para o campo de visão da câmera, todo o tempo falando.

Sons: música se interrompe bruscamente após a primeira frase do narrador; ruídos de tosse.

Falas: Narrador (*in*) – Espera aí. Depois eu conto a história de Virgília. Antes, eu quero mostrar uma coisa inédita. Que eu saiba,

Narrador (*fora de campo*, quando a câmera o ultrapassa) – até hoje...

Narrador (*in*) – até hoje, nunca ninguém relatou seu próprio delírio de morte. Vou fazer isso agora. Você, espectador que já se remexe aí na poltrona, tenha calma. Logo, logo vamos entrar na história propriamente dita.

Plano 2 (6")

Câmera: fixa; plano próximo; leve inclinação para cima.

Imagem: Brás na cama com olhar delirante.

Falas: Narrador (*fora de campo*) – Tenho certeza que você também há de achar muito interessante

Plano 3 (3")

Câmera: *travelling* para frente, seguido de panorâmica rápida e curta para baixo; *close-up*.

Imagem: vê-se a vizinha sentada com um livro no colo e um terço nas mãos, a imagem vai em *close* até seu rosto e desce para o livro.

Sons: inicia-se uma música tensa e agitada quando a imagem passa do rosto da vizinha para o livro; sons de tosse.

Falas: Narrador (*fora de campo*) – o que se passou na minha cabeça nos minutos finais de minha existência.

Plano 4 (3")

Câmera: panorâmica rápida para baixo; primeiríssimo plano.

Imagem: Rosto de Brás saindo da capa da Suma Teológica.

Sons: continuidade da música.

Falas: Narrador (*off*) – Primeiro me senti transformado

Plano 5 (3")

Câmera: fixa; plano médio.

Imagem: a Suma Teológica com o rosto e as mãos de Brás saindo de sua capa.

Sons: música; gemidos.

Falas: Narrador (*off*) – na Suma Teológica de São Tomás.

Plano 6 (2")

Câmera: fixa; plano de detalhe.

Imagem: mãos de Brás entrelaçadas sobre a capa do livro.

Sons: música; gemidos.

Falas: Narrador (*off*) – Minhas mãos eram o fecho do livro.

Plano 7 (4")

Câmera: fixa; plano de meio conjunto.

Imagem: Virgília separa as mãos de Brás que está delirante na cama; ele a olha assustado, como que despertando.

Sons: música (*fade-out*); gemido.

Não há falas.

Plano 8 (5")

Câmera: fixa; plano americano; inclinação de baixo para cima.

Imagem: Virgília solta as mãos de Brás e se endireita, olhando para ele.

Falas: Narrador (*fora de campo*) – Mas acho que para Virgília aquela posição dava-me um ar de defunto.

Plano 9 (3")

Câmera: fixa; primeiríssimo plano.

Imagem: Brás, olhando Virgília com um olhar assustado.

Sons: inicia-se um nova música de tom alegre e rápido.

Falas: Narrador (*fora de campo*) – Então,

Plano 10 (4")

Câmera: *travelling lateral*; primeiríssimo plano.

Imagem: Brás num ambiente branco e com neve caindo.

Sons: música.

Falas: Narrador (*off*) – senti frio e pensei que entrava na região

Plano 11 (3")

Câmara: *travelling* lateral; plano de conjunto

Imagem: Brás surge do lado direito da tela montado em um hipopótamo prateado que se move deslizando para a esquerda, numa região coberta de neve.

Sons: música.

Falas: Narrador (*off*) – dos gelos eternos, mas não.

Plano 12 (1")

Câmara: *travelling* lateral; plano próximo.

Imagem: Brás sobre o hipopótamo em movimento.

Sons: música.

Falas: Narrador (*off*) – Na realidade,

Plano 13 (3")

Câmara: *travelling* lateral; plano médio; visão por trás, em diagonal.

Imagem: Brás tenta equilibrar-se no hipopótamo.

Sons: música; gemidos.

Falas: Narrador (*off*) – eu cavalgava um hipopótamo.

Plano 14 (4")

Câmara: *travelling* lateral; plano de conjunto.

Imagem: Brás equilibrando-se sobre o hipopótamo.

Sons: música; gemidos.

Não há falas.

Plano 15 (4")

Câmera: fixa; primeiríssimo plano.

Imagem: Do meio de uma névoa branca, vê-se Brás deitado, erguendo a cabeça e olhando à sua volta.

Sons: música.

Falas: Narrador (*off*) – E ele me levou até o início dos tempos.

Plano 16 (5")

Câmera: fixa; plano de conjunto; profundidade de campo; vista por trás de Brás.

Imagem: Brás observa ao fundo duas pilastras que sustentam um cortinado, como o de um palco de teatro. As cortinas abertas revelam uma tela azul com a imagem de alguns planetas e montanhas brancas, sobre as quais se erque a figura de uma mulher de face azulada. Ao redor só há escuridão.

Sons: música; dois toques de sino.

Não há falas.

Plano 17 (3")

Câmera: fixa; plano médio.

Imagem: Brás se levanta, atrás dele há montanhas brancas. Ele olha para a mulher ao longe e vem caminhando para a frente, na direção da câmera.

Sons: música

Não há falas.

Plano 18 (4")

Câmera: fixa; plano próximo, vista por trás de Brás.

Imagem: Ao fundo está a figura da mulher, que sorri. Ela tem uma coroa dourada e dada sua posição em relação aos planetas, é como se sua cabeça representasse o sol. Brás caminha em direção a ela.

Sons: música; ventania.

Não há falas.

Plano 19 (3")

Câmera: fixa; plano próximo

Imagem: Brás observa a figura, espantado.

Sons: música (segundo plano); ventania crescendo.

Falas: Brás (*in*) – Como se chama a senhora?

Plano 20 (3")

Câmera: *contra-plongée* com *travelling* vertical; ponto de vista subjetivo (visão de Brás).

Imagem: A imagem da mulher cresce de tamanho e ela olha para baixo, para Brás.

Sons: música crescendo; ventania crescendo.

Não há falas.

Plano 21 (4")

Câmera: *plongée* com *travelling* vertical; ponto de vista subjetivo (visão da

Natureza).

Imagem: Brás parece diminuir de tamanho, enquanto observa a natureza crescer.

Sons: música crescendo; ventania forte; trovoadas.

Não há falas.

Plano 22 (2")

Câmera: fixa; plano americano; *contra-plongée*.

Imagem: Natureza olha para baixo, para Brás.

Sons: música (segundo plano).

Falas: Natureza (*in*) – Podes me chamar de Natureza.

Plano 23 (3")

Câmera: fixa; plano médio; *plongée*.

Imagem: Brás olhando assustado para cima.

Sons: música (segundo plano).

Falas: Brás (*in*) – Natureza? A senhora?

Plano 24 (2")

Câmera: fixa; plano americano; *contra-plongée*.

Imagem: Natureza olha para Brás.

Sons: música cresce; som como o estalar de um chicote.

Não há falas.

Plano 25 (2")

Câmera: fixa; plano de detalhe.

Imagem: close da mão da Natureza que se movimenta para baixo.

Sons: música alta.

Não há falas.

Plano 26 (2")

Câmera: fixa; *plongée*; plano médio.

Imagem: Brás tenta fugir da enorme mão da natureza.

Sons: música alta; gemidos de Brás.

Não há falas.

Plano 27 (4")

Câmera: *travelling* vertical; primeiríssimo plano.

Imagem: Natureza ergue Brás à altura de seu rosto. Vê-se Brás pendurado entre seus dedos e seu rosto.

Sons: música alta.

Não há falas.

Plano 28 (3")

Câmera: fixa; plano médio.

Imagem: Brás pendurado encara a natureza.

Sons: música (segundo plano).

Falas: Brás (*in*) – A senhora é absurda, uma fábula.

Plano 29 (1")

Câmera: fixa; plano de detalhe.

Imagem: rosto da Natureza muito de perto, olhando para Brás.

Sons: música (*fade-out*).

Falas: Natureza (*in*) – Tremes.

Plano 30 (6")

Câmera: fixa; plano médio.

Imagem: Brás pendurado, dirige-se à Natureza.

Sons: trovoadas altas.

Falas: Brás (*in*) – Dona Natureza, me dá mais alguns anos.

Natureza (*fora de campo*) – Não preciso

Plano 31 (7")

Câmera: fixa; primeiríssimo plano (Natureza); visão por trás de Brás.

Imagem: Brás pendurado nos dedos da Natureza, diante de seu rosto.

Sons: trovoadas (segundo plano).

Falas: Natureza (*in*) – mais de ti. Para o tempo não importa o minuto que passa, mas o minuto que vem.

Plano 32 (2")

Câmera: curto *travelling* vertical; plano próximo.

Imagem: A mão vai baixando Brás.

Falas: Natureza (*fora de campo*) – Desce e olha.

Plano 33 (5")

Câmera: fixa; plano médio; visão por trás de Brás.

Imagem: Brás pendurado observa, ao fundo, uma seqüência de imagens que aparecem projetadas nas montanhas. As imagens constituem-se de cenas misturadas de diversos filmes e/ ou programas de TV antigos.

Sons: música recomeça; ruído de máquina projetora (segundo plano).

Falas: Narrador (*off*) – Então eu vi uma coisa única: a condensação

Plano 34 (2")

Câmera: fixa; primeiríssimo plano.

Imagem: Brás fazendo expressões de espanto ao assistir as cenas.

Sons: música.

Falas: Narrador (*off*) – viva de todos os tempos.

Plano 35 (11")

Câmera: fixa; plano próximo.

Imagem: focalização das imagens a que Brás assiste.

Sons: música; sons provenientes das cenas projetadas.

Falas: Narrador (*off*) – Vi o tumulto dos império, a guerra dos apetites, a destruição recíproca dos seres e das coisas.

Plano 36 (3")

Câmera: fixa; plano médio; vista por trás de Brás.

Imagem: Brás pendurado, assistindo.

Sons: música.

Falas: Narrador (*off*) – Ambição, vaidade,

Plano 37 (5")

Câmera: fixa; primeiríssimo plano.

Imagem: Brás espantado, assistindo.

Sons: música.

Falas: Narrador (*off*) – cobiça e inveja agitavam o homem como um chocalho.

Plano 38 (13")

Câmera: fixa; plano próximo.

Imagem: focalização das imagens a que Brás assiste.

Sons: música (prossegue por alguns segundos e depois some); sons provenientes das imagens.

Falas: Narrador (*off*) – E entrando nos séculos futuros, tudo começou a passar com maior rapidez e igual monotonia.

Plano 39 (6")

Câmera: fixa; plano próximo.

Imagem: Brás deitado em sua cama desperta de seu delírio e olha Virgília.

Sons: ruído de pássaros; tosse.

Falas: Narrador (*fora de campo*) – Quando voltei a mim, lá estava ela.

Plano 40 (4")

Câmera: fixa; plano próximo.

Imagem: Virgília olhando Brás.

Sons: tosse.

Falas: Narrador (*fora de campo*) – Vou contar a história de Virgília,

Plano 41 (15")

Câmera: *travelling* lateral; plano próximo.

Imagem: O narrador em primeiro plano, vem caminhando da esquerda para a direita e dirigindo-se aos espectadores. Em segundo plano, vê-se o cenário dos momentos finais de Brás.

Sons: tosse

Falas: Narrador (*in*) – mas tenham calma. Cada coisa a seu tempo. Agora ajeitem-se em suas poltronas que vou começar pelo começo. E vejam com que agilidade faço eu a grande passagem de tempo dessa história. Vejam, meu delírio começou na presença de Virgília.

Plano 42 (4")

Câmera: fixa; plano próximo.

Imagem: Virgília observa Brás moribundo.

Sons: tosse.

Falas: Narrador (*fora de campo*) – Ela foi o meu grande pecado da juventude.

Plano 43 (5")

Câmera: fixa; plano próximo.

Imagem: Brás moribundo, suado e tossindo.

Falas: Narrador (*fora de campo*) – E como não existe juventude sem infância, com infância se imagina nascimento.

Escurecimento.

2.2. Sobre a focalização em *Memórias póstumas*

Logo na abertura de *Memórias póstumas*, o espectador está exposto a uma voz narradora em primeira pessoa – justa-diegética – em *off*, que descobrimos, a 1 minuto e 58 segundos do início da projeção, pertencer a uma figura, representada pelo ator Reginaldo Faria – o mesmo ator que representa o morto dentro do caixão na cena inicial da seqüência. Este narrador, já bastante incomum por estar em cena enquanto narra, apresenta-se como "defunto autor", ou seja, revela ser o defunto ou fantasma do protagonista da história que vai contar. Sua caracterização, com uma maquiagem excessivamente esbranquiçada, é o que o diferencia visualmente de Brás-vivo, em sua maturidade.

Outra peculiaridade sua é que, quando está fisicamente presente em cena, o narrador-defunto fala dirigindo-se ao espectador de forma direta, estabelecendo, com ele um diálogo. Na subseqüência do delírio, descrita anteriormente, logo em seu primeiro plano, o narrador endereça sua fala explicitamente ao público, chamando quem o escuta de "Você, *espectador* que já se remexe [...]". Essa postura sua é relevante dado que se forma, assim, um vínculo entre narrador e espectador, que, como veremos adiante, influirá na construção de significado do texto.

Na seqüência escolhida, é possível observar também que, embora em alguns momentos a narração seja redundante, sobretudo quando o narrador põe-se a descrever – visto que aquilo que descreve está expresso já pela linguagem visual –, há outros em que o visual está positivamente ilustrando o que se narra, chegando, em certos casos a uma dependência da narração para adquirir significado. Um caso de narração redundante é, por exemplo, o da subseqüência da visita de Virgília, nos planos de 3 a 7, em que o narrador descreve a cor de sua roupa; o momento em que se imobiliza, deixando de se aproximar da cama; suas expressões faciais ("[...] os

olhos inconformados, a boca entreaberta."). Tudo o que fala ali é dispensável, uma vez que já está expresso visualmente. O espectador não necessita de suas palavras para perceber tais aspectos. Gera-se, pois, a redundância.

Há, como se afirmou, porém, momentos em que o visual aproxima-se mais de uma ilustração das palavras do narrador delegado. O episódio da agonia é aberto com uma tomada de Brás, doente em seu leito, seguida por uma outra em movimento que nos mostra quatro pessoas e termina focalizando Virgília e que dá lugar a uma tomada de conjunto em que se vêem as cinco personagens juntas em cena. Enquanto tudo isso acontece, a voz *off* do narrador conta: "Assistiram à minha partida umas poucas pessoas, entre elas uma senhora.", terminando sua fala exatamente no momento em que Virgília está em foco, em plano próximo. E continua: "Estavam lá o médico da família, o amigo que vocês viram falando ao meu enterro, uma piedosa vizinha e a tal senhora.".

É certo que, sem a explicação do narrador, o espectador não saberia quem são aquelas personagens – com exceção do amigo que falava ao enterro e que já havia sido introduzido. Por outro lado, não há, naquele último plano mencionado, ação nenhuma. As figuras estão todas quase paradas, como se aquilo fosse uma pintura que serve não mais do que como uma confirmação visual para aquilo que diz o narrador.

Só ao final da subsequência que estamos comentando é que o narrador delegado abre espaço para que a ação flua sem sua interferência, momento em que sua voz some, prevalecendo a cena. Não há ali a mediação entre a narrativa e o espectador. Brás-moribundo morre, o espectador o vê morrer, sem que ninguém conte isso, e Virgília fala "Morto, morto", sem que sua voz seja mediada pela de um narrador.

Além disso, em certos trechos, como na subsequência da idéia fixa, as imagens dependem da narração para fazer sentido em relação à fábula, uma vez que a seqüência de planos ali não tem uma lógica clara, aparecendo como uma colagem de pequenas cenas dispersas que retratam Brás em sua maturidade, lendo e mexendo em papéis. Só a partir da combinação entre o que se vê e o relato do narrador em *off* sobre a idéia do emplasto é que as imagens ganham sentido para o espectador. Fosse a cena representada de outra maneira – talvez com diálogos e com um desenrolar mais fluente – a narração se tornaria dispensável.

Mas, então, por que razão, afinal, se é possível ver os acontecimentos e situações, descrevê-los com palavras? Por que submeter tanto o filme à voz desse narrador delegado?

Claramente isso não é em vão. Esses recursos valorizam a figura do narrador-defunto. Dão-lhe destaque e o tornam vital para a significação do texto. Muito está em suas mãos.

Pode-se dizer, então, que, pelo modo como é estruturado o filme, o papel do narrador-defunto é essencial. É sua voz que vai dar significado a grande parte das imagens, conferindo uma unidade narrativa à diegese. Esta chega, portanto, ao espectador filtrada pela figura narradora. O que significa que chega impregnada de seu ponto de vista ideológico, alterando ou ampliando os significados das ações mostradas pelo aspecto visual.

Mas, embora essa voz narradora predomine durante todo o texto fílmico, ela não é constante. Como já foi ilustrado, há momentos – alguns bastante breves e outros nem tanto –, em que a voz do narrador delegado se retrai e a ação flui. É o que acontece, durante o delírio de Brás, nos instantes de interação entre ele e a Natureza.

Pode-se perceber que a instância narradora fundamental desse texto delega voz a Brás-defunto que assume a função, além de contar os acontecimentos, também de explicá-los, comentá-los e contextualizá-los.

Além disso, embora se apresente ao espectador como defunto do protagonista, o distanciamento da morte permite que sejam – narrador e protagonista – compreendidos como entidades diversas dentro da diegese.

Brás-defunto e Brás-vivo diferem entre si mais do que em relação às suas funções na narrativa. São duas entidades com visões muito diferentes da vida e da sociedade. Brás-defunto ganha, com seu afastamento temporal, em objetividade.

É claro que tal objetividade é meramente relativa, uma vez que a objetividade absoluta não passa de ilusão, mesmo para narradores em terceira pessoa e até para textos sem narrador explícito. Mas o fato é que em *Memórias póstumas* o posicionamento do narrador delegado em relação àquilo que conta confere-lhe o poder de analisar, avaliar e julgar o valor moral e ético dos fatos.

Vê-se, por outro lado, que tais avaliações são transmitidas de modo sutil e, em muitos momentos, através de falas irônicas, exigindo, pois, um público ativo e atento, capaz de ler as ironias – sob o risco de tais valorações não atingirem seu objetivo que é o da crítica.

Assim, quando, no sexto plano da subsequência do enterro, no momento em que o narrador diz "[...] essa é uma diferença radical entre minha história e a bíblia", referindo-se à ordem em que os acontecimentos são contados em ambas as narrativas, está sendo irônico, pois as diferenças entre as histórias de Moisés e a de Brás Cubas estão muito além da disposição em que os fatos são narrados. Aliás, são tão diferentes quanto à sua fábula, linguagem, etc., que chega a ser absurdo compará-las. E se o narrador o faz é exatamente com intenção de lançar à sua

própria narrativa uma veia crítica que, todavia, depende da capacidade do espectador de inferir essa postura irônica para funcionar.

O freqüente direcionamento das falas do narrador ao espectador funciona como uma maneira de chamar a atenção deste último constantemente, convidando-o a examinar de modo minucioso os fatos narrados. Exige-se, assim, do espectador, uma visão crítica, ficando a seu cargo – muito mais do que é comum à maioria dos filmes – a construção dos significados. E isso só ocorre pelo modo como é construída a focalização, ou seja, pela presença e constante interferência do narrador-defunto e por seu modo de se posicionar tanto em relação ao que narra como em relação ao espectador.

Em resumo, o afastamento de Brás-defunto confere-lhe uma visão crítica dos acontecimentos narrados. Visão que ele transmite ao espectador e da qual o convida a participar de modo ativo e consciente, através de sua postura interventora e da freqüência com que sua voz e sua imagem mediam a diegese. Vale notar, porém, que embora o conteúdo de seu discurso leve a uma visão crítica, seu tom de voz, expressões faciais e comportamento diante da câmera é sempre leve e bem humorado, criando uma empatia com o espectador que contribui com o objetivo do narrador de chamar-lhe a atenção.

Pode-se perceber, a partir do que foi dito, portanto, que esse narrador apresenta-se de forma complexa e sua voz aparece ora *off*, ora *fora de campo*, ora *in*, sendo que em outros momentos ainda cede espaço à ação, retraindo sua voz.

Antes de passar à comparação dos textos analisados, é necessário que se apontem ainda alguns pormenores acerca da focalização de *Memórias póstumas*:

Em primeiro lugar, deve-se notar a ausência de outros narradores delegados, que não Brás-defunto, reforçando a importância de seu papel.

Além disso, há predominância do ponto de vista objetivo e ausência de incursões mentais – à parte do momento do delírio e de outro aos 53 minutos e 40 segundos do filme em que Brás imagina estrangular o Lobo Neves, sendo que ambos restringem-se à mente do próprio protagonista. Tal aspecto reitera o tom objetivo-crítico, além de demonstrar uma onisciência parcial por parte do narrador, restrito à sua própria interioridade, ou melhor, à de seu eu-vivo.

É certo que ele é onisciente, pois conhece o que se passou após o falecimento de seu eu-protagonista, ao passo que, em geral, um narrador em primeira pessoa não é capaz sequer de relatar sua própria morte. O distanciamento temporal e ideológico, torna o narrador capaz de contar todas essas coisas. Aí está sua singularidade.

Por outro lado, Brás-defunto não expõe – seja por não conhecer ou pela opção de não fazê-lo – a interioridade de outras personagens, deixando, assim, a fábula muito bem focada na personagem central e nos acontecimentos relativos ao desenrolar de sua vida. É apenas a sua história que é contada, afinal, tudo o que se diz a respeito de outras personagens não serve a outro propósito, senão mostrar o valor e o significado disso para a vida de Brás-protagonista.

Estamos, pois, diante de um narrador complexo que é e ao mesmo tempo não é o protagonista de suas memórias. O desdobramento de Brás em duas entidades distanciadas – a pretexto da morte – em mentalidade e tempo e o relacionamento que Brás-narrador estabelece com o espectador, levam a uma visão crítica da matéria narrada. Aspecto essencial da significação desta obra.

3. A relação livro-filme a partir da focalização das obras

A sensação que temos, após assistir ao filme de Klotzel e ler o romance de

Machado é de que os dois em muito se parecem. Para este comentário sobre a relação entre as obras, antes de observar mais detidamente as semelhanças e diferenças especificamente do foco narrativo, a partir dos trechos selecionados e já analisados de cada uma, procurou-se traçar um breve quadro geral, em busca de compreender que tipo de adaptação temos em mãos.

3.1. A organização das obras

O primeiro aspecto a se comentar diz respeito às semelhanças e diferenças de uma obra para a outra em termos organizacionais. Comparando o título das duas, percebemos a opção do cineasta em manter parcialmente o título da obra que escolheu adaptar.

Este fato pode ser considerado, talvez, como um primeiro indício da intenção de se manter um posicionamento de reverência ao romance de Machado de Assis. Além do título, que automaticamente liga um texto ao outro, pode-se comentar que a adaptação assume-se como tal, uma vez que tanto nos créditos colocados ao início da projeção quanto na capa do DVD, são mencionados a obra literária e o nome de seu autor.

É possível observar ainda que, enquanto o livro divide-se em cento e sessenta capítulos, de extensão variável, mas, em sua maioria, bastante curtos, o filme, por sua vez, está organizado em 18 capítulos, cada um abrangendo uma quantidade variável de seqüências, essas, também, geralmente curtas. O primeiro e décimo oitavo capítulos fílmicos são constituídos dos créditos iniciais e finais da obra, sendo que no primeiro, a exatos 59 segundos de sua projeção, surge na tela o seguinte texto:

Ao verme

que

primeiro roeu as frias carnes

do meu cadáver

dedico

com saudosa lembrança

estas

Memórias Póstumas

Esta legenda precede a cena inicial do filme que faz parte da seqüência discutida neste trabalho. As mesmas palavras também podem ser encontradas no romance, à guisa de dedicatória, antes do início da narrativa propriamente dita e, pode-se observar que elas aparecem, no filme, na mesma disposição em que se encontram no livro, embora neste venham todas em caixa alta e sendo as duas últimas um pouco maiores do que o resto do texto. (ASSIS, 1995, p. 15) Além da pequena diferença que ocorre na sexta linha, em que a palavra "como", utilizada no texto literário, é substituída, no fílmico por "com".

Um outro aspecto aproximador entre as obras, ainda no que diz respeito à sua organização e que nos levam, desde já, a uma reafirmação de nossa impressão inicial de que estamos diante de uma adaptação com intenção de manter-se fiel ao texto que lhe inspirou, está na semelhança entre a duração dos capítulos literários em relação à das seqüências e subseqüências fílmicas.

Assim, podemos comparar, por exemplo, dentro dos trechos já comentados, a duração entre a subseqüência da agonia, que corresponde a um pequeno fragmento do primeiro capítulo de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, em contraste com a comparação entre a subseqüência do delírio e o sétimo capítulo do romance.

Enquanto no livro o momento da agonia da personagem central é descrito em

apenas 13 linhas, iniciando-se na metade do terceiro parágrafo e sendo interrompido ao final da fala de Virgília, no filme, a subsequência correspondente dura exatos 46 segundos. E, assim como no livro, não passa de um momento, como já se viu, descritivo, em que as imagens não parecem fazer mais do que ilustrar aquilo que diz a voz do narrador. O sétimo capítulo do texto literário, entretanto, estende-se por cinco páginas, correspondendo a uma seqüência cinematográfica de 3 minutos e 20 segundos.

As características organizacionais, como vemos, guardadas as diferenças geradas pela especificidade semiótica de cada uma das obras, são mantidas, propiciando uma adaptação que reverencia a obra de origem.

3.2. Linguagem, diegese, personagens, tempo e espaço

Na transposição entre os sistemas semióticos, é importante observar, além dos aspectos estruturais, de que modo se relacionam elementos da narrativa como tempo, espaço, diegese, personagens, linguagem e foco narrativo. Como este último foi o aspecto escolhido para ser examinado mais detalhadamente, deixaremos para comentá-lo mais adiante. Com relação aos outros, traça-se aqui um breve comentário a seu respeito.

O espaço da narrativa em *Memórias póstumas* corresponde exatamente àquele da obra literária. A maior parte da diegese se passa no Rio de Janeiro, sendo os principais espaços: a casa de Brás, a casa de Virgília, a casa de Marcela, a casa da Tijuca e a casa de Dona Plácida. Todos esses são representados no filme de Klotzel. O aspecto espacial não apresenta, assim, nenhuma modificação significativa em relação à sua obra inspiradora.

Quanto à diegese e às personagens, que estão relacionadas, percebem-se

algumas poucas alterações. Como já se mencionou neste trabalho, o processo de adaptação de uma obra, seja ela literária ou não, para o cinema, exige certas transformações.

Os cortes de personagens secundárias, por exemplo, são inevitáveis, dada a característica da narrativa cinematográfica de focar-se numa unidade de ação bastante clara, de modo a constituir-se em um texto de extensão e complexidade controladas para chegar ao público de maneira a ser facilmente inteligível – com exceções, obviamente. Caso se tratasse de uma adaptação para a televisão em formato de minissérie ou telenovela, a abertura da linguagem e a possibilidade de construção de um texto extenso, permitiriam que se mantivessem absolutamente todas as personagens e com menores alterações da diegese.

Tratando-se, nosso objeto de análise, entretanto, como uma obra cinematográfica, ocorrem ali algumas reduções no que diz respeito às personagens e à diegese. Observa-se, logo na segunda subseqüência fílmica descrita, a redução da quantidade de pessoas que presenciaram o falecimento de Brás de "nove ou dez" pessoas (ASSIS, 1995, p.17) para quatro: uma vizinha, um amigo, o médico e Virgília. Estão ausentes, na adaptação, a irmã, o cunhado e a sobrinha do protagonista.

Sabina, Cotrim, Venância e outras personagens, como Prudêncio, o escravo de Brás e "nhonhô", o filho de Virgília, entre outras, são excluídas do texto fílmico e, com elas certos trechos da fábula que correspondiam a seus papéis na narrativa. Desse modo, nada é mostrado no filme sobre o relacionamento de Brás com o cunhado e a irmã, suas discussões sobre a herança de seu pai, ou o momento em que fazem as pazes.

Outras personagens, embora não cheguem a desaparecer completamente no

filme, têm seu papel reduzido ou modificado. Marcela, Eugênia e Dona Plácida são mostradas, porém com algumas alterações. A história de vida de Dona Plácida, todavia, é suprimida, aliás, seu papel é tão reduzido que só chegamos a conhecer seu nome quando Virgília dirige-se a ela num de seus encontros com Brás em que seu marido, Lobo Neves aparece. Quanto a Marcela e Eugênia, os reencontros de Brás com cada uma delas já ao final do romance – os momentos da morte de Marcela e do encontro com Eugênia que vivia em condições miseráveis, correspondentes ao capítulo 158 – também são excluídas.

Outra personagem que aparece alterada na adaptação, provocando certas modificações da diegese, é Quincas Borba. Embora no livro ele seja mostrado com razoável freqüência e com uma boa dose de influência sobre Brás-protagonista, no filme aparece apenas em quatro breves momentos: o do roubo do relógio; o da devolução do relógio, no qual explica sua filosofia do Humanitismo; um pequeno episódio em que conversa com Brás, quando este já está com sessenta anos; e um momento em que aparece alterado, com um comportamento que apenas insinua sua loucura. Diferentemente de seu papel na obra literária, na cinematográfica Quincas Borba aparece como uma personagem quase dispensável, figurando como um amigo excêntrico de Brás e nada mais.

Com relação à diegese, podem-se observar pelo menos duas adições.

A primeira cena adicionada – aos 16 minutos e 54 segundos – corresponde ao momento em que o narrador explica as duas fases de seu relacionamento com Marcela. No livro, comenta apenas que houve a fase "consular", na qual dividia seu amor com Xavier, e a "imperial", na qual era seu único amante. (ASSIS, 1995, p. 41) Já, no filme, o cineasta opta por colocar em dúvida sua exclusividade como amante de Marcela na fase imperial, ali mudada para "ditadura", incluindo uma cena em que

Marcela distrai Brás, enquanto uma escrava acompanha um outro rapaz até a saída.

A segunda cena adicionada passa-se aos 53 minutos e 40 segundos do filme. Trata-se da inserção de um momento em que, estando Brás na casa de Virgília, tentando convencê-la a fugir com ele, vê chegar Lobo Neves e imagina estrangulá-lo. Embora, no livro, no capítulo 63, Brás narrador comente que chegou a desejar estrangular Lobo Neves (ASSIS, 1995, p.94), a cena em si em que o estrangulamento se dá e que depois se revela que era apenas imaginação é um acréscimo do cineasta. Esta e a primeira são elementos que dão identidade à sua obra, embora sem afastá-la do romance de Machado.

Com esses cortes, simplificações, adições e com a eliminação das digressões, muitas vezes extensas, do narrador, fica a fábula reduzida aos momentos essenciais da vida de Brás Cubas: sua infância e juventude, seus relacionamentos amorosos, suas tentativas mal-sucedidas de entrar para a política, a idéia do emplasto, sua doença e sua morte. Foca-se, assim, o texto cinematográfico, num único fio condutor da ação, atendendo a uma necessidade advinda de sua especificidade semiótica, sem que isso, contudo, altere sua relação com a obra literária.

Ainda antes de passarmos ao foco narrativo, devemos comentar brevemente as pequenas alterações que ocorrem na linguagem e no tempo.

Primeiramente, percebe-se uma atualização vocabular. Embora não se modernize propriamente a linguagem, ela sofre uma simplificação, facilitando ao espectador a compreensão do que é dito. Quanto ao tempo, embora o tempo da narrativa permaneça inalterado em relação ao texto literário, passando-se a história no século XIX, o tempo da narração, isto é o momento em que o narrador conta ao público as suas memórias, é trazido para nossa contemporaneidade. Isso se

comprova por sua fala, durante a subsequência de contextualização, em que afirma: "Morri há mais de cem anos".

Essas modificações em nada alteram a significação da obra. Assim, fica claro que *Memórias póstumas* dialoga contratualmente com *Memórias póstumas de Brás Cubas* em todos os seus aspectos, ou seja, não nega a obra de origem em nenhuma instância.

3.3. A focalização das obras em contraste

De fato, verificamos que com o foco narrativo a situação não se altera. Também nesse aspecto percebe-se a aproximação entre as obras.

Primeiramente, como pudemos notar em nossos comentários isolados de cada uma delas, ambas as focalizações são construídas em primeira pessoa. Mais do que repetir o tipo de foco, porém, o texto fílmico incorpora completamente o narrador da obra literária, chegando a ponto de inseri-lo fisicamente em cena, representado por Reginaldo Faria que é quem faz também Brás em sua maturidade, distinguindo-os um do outro visualmente pela maquiagem esbranquiçada de Brás-defunto.

Já no início do filme, este narrador-personagem mostra-se ao espectador e tanto nesse momento como nos outros em que está em cena, fala dirigindo-se diretamente a ele, aproximando-se do modo como se relaciona o narrador literário com seu leitor.

Também se assemelham as duas obras no que diz respeito à constância das vozes de seus narradores.

Como já se comentou, a voz narradora do filme predomina até mesmo em momentos em que seria dispensável, como quando da descrição das pessoas

presentes nos momentos finais do protagonista. Ela abre muito pouco espaço à ação não mediada, retraindo-se durante os diálogos e permitindo que o espectador acompanhe o desenrolar da narrativa nesses momentos apenas pelo olhar da câmera. Os diálogos desse texto cinematográfico, entretanto, são muito menos freqüentes do que o usual na linguagem do cinema, dando destaque e, conseqüentemente, importância ao narrador-defunto.

Do mesmo modo, em *Memórias póstumas de Brás Cubas* viu-se que o narrador assume uma posição de domínio tão forte sobre a matéria narrada que sua voz chega a infiltrar-se até mesmo nos diálogos – que como se debateu são tão pouco freqüentes como os do filme –, que aparecem muitas vezes com trechos de discurso indireto misturados ao discurso direto. Um desses momentos de infiltração da voz do narrador nos diálogos dá-se no vigésimo sexto capítulo, quando o pai de Brás leva-lhe a proposta de um casamento e um cargo político. O trecho em destaque, mostra um comentário do narrador, funcionando como uma indicação das falas das personagens, dando, assim, continuidade ao seu diálogo de maneira indireta:

– Eu?

– Tu; é um homem notável, faz hoje as vezes de Imperador. Demais trago uma idéia, um projeto, ou... sim, digo-te tudo; trago dois projetos, um lugar de deputado e um casamento.

Meu pai disse isto com pausa, e não no mesmo tom, mas dando às palavras um jeito e disposição, cujo fim era cravá-las mais profundamente no meu espírito. A proposta, porém, desdizia tanto das minhas sensações últimas, que *eu cheguei a não entendê-la bem. Meu pai não fraqueou e repetiu-a; encarceu o lugar e a noiva.*

– Aceitas? (Assis, 1995, pp.59-60, grifo nosso)

Com isso, sobrepõe-se, em ambas as obras, narração à ação, ficando esta

sob inteiro comando do narrador-defunto.

Além disso, repetem-se, na adaptação, a proximidade que esse narrador estabelece com seu público, seu posicionamento crítico ante os acontecimentos e situações narrados e sua liberdade de expressão, vantagem que lhe é conferida pela morte e da qual faz uso conscientemente. Embora não faça parte do trecho selecionado para as análises individuais das obras, há uma fala do narrador da obra literária que demonstra bem a consciência de sua liberdade – que corresponde a uma muito semelhante aos 26 minutos e 11 segundos do texto fílmico –, a qual transcrevemos aqui:

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. Na vida, o olhar da opinião, o contraste dos interesses, a luta das cobiças obrigam a gente a calar os trapos velhos, a disfarçar os rasgões e os remendos, a não estender ao mundo as revelações que faz à consciência; e o melhor da obrigação é quando, à força de embaçar os outros, embaça-se um homem a si mesmo, porque em tal caso poupa-se o vexame, que é uma sensação penosa, e a hipocrisia, que é um vício hediondo. Mas na morte, que diferença! que desabafo! que liberdade! (Assis, 1995, p. 55)

Esse narrador consciente da dissimulação humana vai, por meio de seu papel interventor, desnudando-a ao público e convidando-o a adotar, também, uma postura crítica face àquilo que está sendo narrado.

Assemelham-se também os dois narradores em sua onisciência, embora quanto a isso se possa afirmar que o narrador literário leva vantagem sobre o fílmico, pois enquanto este último parece bastante restrito à interioridade de Brás Cubas, vimos que o do texto verbal estende os limites de sua onisciência a outras personagens.

Filtrando-se toda a ação pela voz do narrador, quando este assume uma postura analítica da matéria narrada, constrói-se uma significação de crítica ao

comportamento humano em ambas as obras. Tal significação parte do papel interventor e dominador do narrador, mas depende muito de que o leitor/ espectador esteja preparado para adotar uma postura ativa na decifração das dissimulações humanas, muitas delas transmitidas pelo narrador de maneira irônica, como já se comentou.

De qualquer maneira, a semelhança entre a focalização das obras é grande. André Klotzel constrói, como se vê, o seu texto o mais fielmente possível à obra de Machado de Assis, tomando a atitude corajosa de inserir a figura física freqüente do narrador-defunto e de garantir que sua voz prevaleça mesmo em momentos puramente descritivos, o que confere ao filme um ritmo lento que não é comum ao cinema de uma maneira geral, mas que se assemelha ao ritmo da narrativa no romance. Com isso reverencia a obra machadiana em todos os seus aspectos, inclusive neste – o foco narrativo – que, até por ser incomum, constitui-se como um fator de vital importância para a significação da obra.

Vê-se, pois, que o filme procura manter o universo de significação do romance machadiano, gerando uma relação entre sistemas semióticos que é elogiosa e harmônica, podendo, o texto filmico, ser considerado uma adaptação fiel do romance.

As diferenças existem, conferindo à obra cinematográfica identidade e garantindo sua independência do texto literário, porém sem afastar-se dele no que diz respeito ao seu aspecto discursivo.

Considerações finais

Embora se compreenda que no processo adaptativo a fidelidade não seja fator essencial, isto é, que a obra adaptada pode dialogar com sua obra fonte de modo muito mais livre e até mesmo negando certos efeitos de sentido, fica bastante claro, mesmo à primeira vista, ao se assistir a *Memórias póstumas* que esta é uma obra cinematográfica que se pretende fiel ao romance de Machado de Assis.

A opção do cineasta por manter os aspectos mais relevantes à significação da obra original atesta uma reverência deste para com o texto que o inspirou. De maneira que o texto cinematográfico vem confirmar-lhe a significação, mantendo-se, assim, entre os textos dos dois sistemas semióticos uma relação contratual.

Ressalte-se, todavia, que não é por se ter pretendido fiel que o filme possa ser considerado devedor ao livro ou dependente dele em algum aspecto. Não é necessário que se tenha lido *Memórias póstumas de Brás Cubas* para que se compreenda ou se usufrua a obra fílmica. Isso não significa, porém que assistir ao filme possa substituir a leitura do livro. São, os dois, textos muito diferentes embora evidentemente relacionados, proporcionando ao leitor ou espectador experiências estéticas diversas.

O texto de André Klotzel organiza-se de modo a assemelhar-se ao de Machado no que diz respeito à diegese e aos demais aspectos da narrativa, como foco narrativo, tempo e espaço. Há, contudo, para além das semelhanças, elementos que os diferenciam.

O cineasta manteve aquilo que considerou importante ou essencial em busca do resultado que esperava obter: uma adaptação elogiosa ao texto literário. No

entanto, inseriu também modificações, fez cortes, acrescentou cenas – não apenas pela necessidade, devido às diferenças entre as linguagens, mas também pelas características de sua personalidade artística. Constrói-se, assim, o texto fílmico de maneira criativa, com uma identidade própria e distinta do romance – o que lhe confere independência.

O recurso – bastante ousado em linguagem cinematográfica – de se inserir o narrador como um elemento visual freqüente e garantir-lhe voz constante é atitude que poucos cineastas arriscariam adotar, uma vez que torna o filme lento, exigindo um tipo de assistência mais consciente do que é o normal para o cinema de um modo geral.

A adaptação *Brás Cubas* (1985), de Julio Bressane, ainda que se construa também fiel ao romance Machadoiano, não recorre à mesma solução para a figura do narrador. A audácia artística de Klotzel torna seu texto único.

Não significa que a obra de Julio Bressane tenha menos méritos que *Memórias póstumas*, mas isso demonstra que este é um texto com seus próprios valores artísticos e independente tanto da obra fílmica que o precedeu como do romance que o inspirou. Reafirma-se assim a noção de que no processo adaptativo se constrói um novo texto que, por mais fiel que seja ao texto que o originou não pode substituí-lo e nem ser por ele substituído.

Quando à análise da relação que se estabelece entre as obras dos dois sistemas semióticos, seria possível tecer um estudo analítico minucioso, comparando pequenas falas – do narrador ou das personagens – e trechos dos dois textos a fim de se descrever com maior precisão os recursos intertextuais ali

empregados. Do mesmo modo, muito se poderia detalhar em relação aos universos discursivos das obras.

A proposta deste trabalho, todavia, foi discutir a questão da adaptação cinematográfica e apontar as diversas formas que esta pode assumir, ressaltando as especificidades de cada linguagem, bem como a intencionalidade e visão artística por trás dos textos fílmicos adaptados de obras literárias. Assim, nosso estudo comparativo serviu de ilustração a uma das formas que a relação livro-filme pode tomar, isto é, a adaptação contratual e fiel.

Deixamos aqui, pois, a proposta para um outro tipo de análise, mais minuciosa e focada nos aspectos intertextuais e interdiscursivos que podem ser observados entre *Memórias póstumas de Brás Cubas* e *Memórias póstumas* e que certamente renderiam um trabalho interessante tanto para estudiosos da literatura quanto para os do cinema.

Fontes de referência

Corpus

Bibliografia

ASSIS, Machado de. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. 20.ed. São Paulo: Ática.1995.

Filmografia

KLOTZEL, André. *Memórias Póstumas*, 2001. Direção, roteiro, produção e edição por André Klotzel.

Bibliografia geral

ARAÚJO, Inácio. *Cinema - o mundo em movimento*. Col. "História em aberto". São Paulo: Scipione, 1995.

ARISTÓTELES. *Arte retórica e arte poética*. 14. ed. São Paulo: Ediouro, s/d.

ASSIS BRASIL. *Cinema e literatura - choque de linguagens*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967.

AUMONT, Jacques. et al. *A estética do filme*. 3. ed. Campinas: Papirus, 2005.

AVELLAR, José Carlos. *O chão da palavra: cinema e literatura no Brasil*. São Paulo: Câmara Brasileira do livro, 1994.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoievski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.

_____. *Questões de literatura e estética (A teoria do romance)*. 4. ed. São Paulo: Unesp, 1998.

BALOGH, Anna Maria. *Conjunções - disjunções - transmutações da literatura ao cinema e à TV*. São Paulo: ECA-USP; Anna Blume, 1996.

BARROS, Diana Luz Pessoa de e FIORIN, José Luiz (orgs.) *Dialogismo, polifonia, intertextualidade* – em torno de Bakhtin. São Paulo: Edusp, 1994.

BLUESTONE, George. *Novels into film*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2003.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1987.

_____. (et. al.). *Machado de Assis*. São Paulo: Ática, 1982.

BRAIT, Beth. *Ironia em perspectiva polifônica*. Campinas: Unicamp, 1996.

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

CÂNDIDO, Antônio et. al. *A personagem de ficção*. 9.ed. São Paulo: Perspectiva, 1995.

COMPARATO, Doc. *Roteiro - arte e técnica de escrever para cinema e televisão*. Rio de Janeiro: Nórdica, 1983.

COSTA, Cristina. *Questões de arte: a natureza do belo, da percepção e do prazer estético*. São Paulo: Moderna, 1999.

DONDIS, Donis. *A sintaxe da linguagem visual*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário da língua portuguesa*. 1.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1975.

FIELD, Syd. *Manual do roteiro - os fundamentos do texto cinematográfico*. 5. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995.

HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. São Paulo: Mestre Jou, 1981.

HUTCHEON, Linda. *A theory of adaptation*. New York: Routledge, 2006.

_____. *Teoria e política da ironia*. Belo Horizonte: UFMG, 2000.

_____. *Uma teoria da paródia*. Rio de Janeiro: Edições 70, 1989.

MAINGUENEAU, Dominique. *Elementos de lingüística para o texto literário*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 2003.

McFARLANE, Brian. *Novel to film – an introduction to the theory of adaptation*. Oxford: Oxford University Press, 1996.

METZ, Christian. *A significação no cinema*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004. (Debates, 54)

MOISÉS, Massaud. *A análise literária*. 5. ed. São Paulo: Cultrix, 1977.

_____. *História da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1987.

MUECKE, D. C. *Ironia e o irônico*. São Paulo: Perspectiva, 1995. (Debates, 250)

NAPOLITANO, Marcos. *Como usar o cinema na sala de aula*. São Paulo: Contexto, 2003.

NAREMORE, James (org.) *Film adaptation*. New Jersey: Rutgers University Press.

NORIEGA, José L. S. *De la literatura al cine - teoría de la adaptación*. Buenos Aires: Paidós, 2000.

NITRINI, Sandra. *Literatura comparada: história, teoria e crítica*. São Paulo: Edusp, 1997.

PELLEGRINI, Tania. et. al. *Literatura, cinema, televisão*. São Paulo: Senac; Instituto Itaú Cultural, 2003.

SILVA, Vitor Manuel Aguiar e. *Teoria da literatura*. 8. ed. Coimbra: Almedina, 1988.

STAM, Robert. *Bakhtin - da teoria literária à cultura de massa*. São Paulo: Ática, 1992.

_____. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas: Papyrus, 2003.

TRUFFAUT, François. *Hitchcock/ Truffaut: entrevistas, edição definitiva*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

_____. *Hitchcock – diálogo com Truffaut*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1987.

VANOYE, Francis e GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. 3. ed. Campinas: Papyrus, 2005.

Referências eletrônicas

André Klotzel. [<http://www.imdb.com/name/nm460127/>] – capturado em 20/10/2007 às 12h.

Brás Cubas (1985). [<http://www.imdb.com/title/tt0145685/>] – capturado em 20/10/2007 às 12h.

Julio Bressane. [<http://www.imdb.com/name/nm0107788/>] – capturado em 20/10/2007 às 12h.

Memórias póstumas (2001). [<http://www.imdb.com/title/tt0166709/>] – capturado em 20/10/2007 às 12h

Glossário

Faz-se aqui um levantamento e breve explicação dos principais termos da linguagem cinematográfica com os quais nos deparamos durante esse estudo. Este glossário foi elaborado com base nas obras de Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété (2005) de Marcel Martin (2003).

Ângulo de filmagem – posicionamento da câmera em relação à matéria filmada. Pode ser de vários tipos, dentre os quais os dois principais são:

a) *Contra-plongée* – matéria fotografada de baixo para cima. Faz crescer o ser ou objeto focalizado;

b) *Plongée* – matéria fotografada de cima para baixo e com efeito inverso ao da *contra-plongée*: o ser ou objeto focalizado parece diminuir.

Ligações e Transições – elementos que unem um plano a outro, uma seqüência a outra. É o que assegura a fluidez da narrativa. Os tipos mais comuns são:

a) Corte – substituição de uma imagem por outra;

b) Escurecimento ou *fade-out* – geralmente corresponde a uma mudança de capítulo e constitui-se no escurecimento da tela por alguns instantes;

c) Fusão – sobreposição temporária de duas imagens.

Movimentos de câmera – em cada plano, a câmera pode estar fixa ou mover-se. Distinguem-se três tipos de movimento de câmera:

a) *Travelling* – deslocamento em que permanece inalterado o ângulo.

Pode ser vertical, para trás, para frente ou lateral;

b) Panorâmica – rotação do eixo vertical ou horizontal da câmera, porém sem deslocamento;

c) Trajetória – mistura de *travelling* e panorâmica feita com a ajuda de uma grua.

Plano – trecho do filme que dura do início ao fim de uma tomada. Pode ser classificado quanto à sua escala em:

a) Plano geral ou de grande conjunto – visão de paisagem, valoriza o espaço físico;

b) Plano de conjunto;

c) Plano de meio conjunto;

d) Plano médio – aquele que enquadra um homem em pé;

e) Plano americano – que mostra uma pessoa enquadrada do joelho para cima;

f) Plano próximo – em que se focaliza a personagem a partir da cintura;

g) Primeiríssimo plano – enquadramento do rosto da personagem;

h) Plano de detalhe – em que são mostrados pormenores da imagem, como uma visão apenas dos olhos de alguém.

Profundidade de campo – diz respeito à variação da importância da porção nítida de um plano, dependendo de sua escala, ângulo, etc.

Seqüência – conjunto de planos com unidade narrativa clara.

Som e imagem – de acordo com Michel Chion, podem se relacionar de três

formas:

a) som *in* – quando a fonte do som é visível na tela;

b) som *fora de campo* – quando a fonte não é visível mas faz parte da situação representada na tela;

c) som *off* – quando a fonte do som não é visível e nem faz parte daquele espaço-tempo representado. Pode ser extradiegético ou heterodiegético.

Anexo

Ficha Técnica¹⁰

Título original: Memórias Póstumas

Gênero: Drama/ Comédia

Duração: 101 minutos

Ano de Lançamento: 2001

Direção: André Klotzel

Roteiro: André Klotzel, baseado na obra 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

¹⁰ Informações retiradas do website Imdb.

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](#)