



Intertextos no Fluxo das Mídias: a história de um defunto autor¹

Gedy Brum Weis ALVES²

Márcia GOMES Marques³

Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, UFMS

Resumo

Este artigo tem como objetivo discutir a relação entre literatura e cinema a partir das adaptações de histórias advindas do campo literário que migram para o cinema. Abandonando o conceito de fidelidade ao texto literário como elemento norteador da análise, expõe-se a relação entre as obras na perspectiva da intertextualidade e da hipertextualidade, em que um texto se relaciona com outro texto por um processo de derivação, no qual a adaptação constitui um novo texto. O foco recai na tradução intersemiótica da obra literária *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881) para o filme *Memórias Póstumas* (2001). São abordados os aproveitamentos, os empréstimos e as adequações feitas na transposição do romance para o filme, e destacados os elementos que se mantêm, os que se renovam e os que não se concretizam na obra adaptada.

Palavras-chave

Adaptação; Tradução Intersemiótica; Hipertextualidade; Aproveitamentos

Introdução

Os meios de comunicação multiplicaram-se de forma substancial no século XX e passaram a ser uma presença importante no cotidiano da sociedade contemporânea. Diariamente, as pessoas são postas em contato com um número expressivo de textos produzidos pela mídia, textos que se repercutem nas concepções dos indivíduos e interferem no modo como as pessoas agem e interpretam o mundo que as cerca. Percebem-se tais mudanças, por exemplo, ao observar a forma como os seres humanos têm produzido suas narrativas: primeiramente utilizando-se da linguagem oral, depois da linguagem escrita e, na atualidade, também dos meios e da linguagem audiovisual.

Dentre os meios audiovisuais que contam histórias está o cinema, que desde seu aparecimento tem reafirmado sua capacidade de narrar, utilizando-se de recursos próprios para produzir seus textos. A consolidação do cinema como meio narrativo é

¹ Trabalho apresentado no DT 4 – Comunicação Audiovisual do XVIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste, realizado de 3 a 5 de julho de 2013.

² Mestre em Estudos de Linguagens e formada em Letras pela UFMS, é professora de literatura da Rede Estadual de Ensino de MS. E-mail: gedyweis@yahoo.com.br

³ Doutora em Ciências Sociais pela Pontifícia Università Gregoriana, Roma, é professora do Departamento de Comunicação Social e do Mestrado de Estudos e Linguagens da UFMS. Socióloga, formada pela PUC do Rio de Janeiro, e mestre em Comunicación Social pela Pontifícia Universidad Javeriana – Bogotá, tem trabalhos publicados nas áreas de Audiovisual e Estudos de Recepção. E-mail: marciagm@yahoo.com



concomitante a perene apropriação de textos literários como obra de partida para a construção das obras fílmicas. Essa relação, chamada de forma ampla de adaptação, é uma prática arraigada na produção cinematográfica.

A escolha de produzir um filme tendo como ponto inicial um texto literário pode ter variados motivos, que vão desde questões mercadológicas, devido a suposta segurança de que uma obra renomada possa garantir o sucesso do filme, até a iniciativa de prestar homenagem a um escritor, ou ainda o intuito de refutar, questionar ou atualizar um texto anterior.

O cinema se desenvolve como um meio de entretenimento de massa, visando atingir públicos variados, ou a várias imagens de público ao mesmo tempo (GANS, 1973), ao contrário da literatura, que sempre se dirigiu a públicos específicos. Assim, adaptar um texto literário para o cinema pode levar a que se amplie o número de conhecedores da obra de partida; por outro lado, o reconhecimento prévio do texto literário auxilia, de certa forma, no sucesso da obra de chegada. Repercussões à parte, o fato é que parte significativa da imensa produção cinematográfica existente é constituída de textos derivados, isto é, por aqueles que se declaram como obras “palimpsestuosas”, anunciando sua relação com uma obra anterior.

Na discussão do processo de adaptação de obras literárias para o cinema, há abordagens divergentes no entendimento da prática adaptativa. A princípio a transposição da obra literária para obra fílmica era vista desde uma única direção, tendo por critério a fidelidade da obra fílmica à obra da qual se deriva, priorizando o texto-fonte em detrimento do de chegada. Nessa perspectiva, o estudo da adaptação tendia a concentrar-se na comparação entre os dois textos, na avaliação do sucesso alcançado na transferência de um para o outro, conforme aponta Diniz (2005, p.13). Posteriormente, outros aspectos foram levantados por pesquisadores do tema, visando uma compreensão mais ampla do processo de adaptação.

Os estudos recentes sobre o assunto mostram que existem diversas maneiras de entender a relação do processo de adaptação de obras literárias para os meios audiovisuais. Nessa concepção, a obra literária é vista como um texto polissêmico que permite várias leituras, e, portanto, permite várias leituras também ao adaptador, que pode optar por realizar aproximações, supressões e atualizações no texto de partida. Entre as correntes teóricas que estudam os processos adaptativos, destaca-se aqui a que aborda a transposição da obra literária para os meios audiovisuais sob a perspectiva



intertextual, na qual os textos se relacionam entre si e são vistos como textos independentes.

Dentro do universo de produtos audiovisuais adaptados de textos literários, este estudo aborda a relação entre a obra literária *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881), de Machado de Assis, e sua adaptação para o cinema em *Memórias Póstumas* (2001), de André Klotzel. Faz-se uma análise comparativa dessas obras desde uma perspectiva intertextual, especificamente pelo viés da hipertextualidade, em que a obra fílmica deriva da obra literária passando por um processo de tradução intersemiótica, pois implica duas linguagens – a verbal e a cinematográfica, com seus respectivos signos –, que se realiza intermediada pelas escolhas do adaptador.

Ao efetuar este estudo, compreende-se que essas obras não possuem o mesmo reconhecimento de público e de crítica, e aqui não se pretende medir ou avaliar se houve êxito na transferência do teor artístico do romance para o filme. A finalidade é a de analisar a maneira como a obra literária é traduzida para um filme, veiculado em meios de comunicação de massa, verificando de que forma ela é reproposta e atualizada, e quais revitalizações foram postas em prática (guiadas, inclusive, pelas leituras e intencionalidades da equipe envolvida nessa realização) na obra traduzida.

A adaptação fora da visão da fidelidade

Com o surgimento das mídias audiovisuais, a sociedade se viu diante de outras formas de comunicação por meio das quais é possível também narrar histórias. Com isso, a relação entre cinema e literatura passa a constituir-se numa prática recorrente na contemporaneidade, e tais laços se dão, principalmente, por meio das adaptações de textos literários para os meios audiovisuais. Sobre essa prática, Gomes afirma que:

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

A abordagem dada a essa relação deixa pra trás o acento posto na fidelidade a partir do momento em que se passa a considerar a obra fílmica como obra independente, que pode lançar mão de outra linguagem e suporte, e ser também produzida, muitas vezes, em contexto histórico diferente. Assim, com relação ao cinema, por exemplo, o enfoque dos estudos passou a verificar como o código fílmico, composto de luz, som, movimentos de câmera e outras peculiaridades, transforma o código linguístico da obra-



fonte, além de considerar o suporte e as condições de produção e de recepção de cada obra.

Hutcheon afirma que uma adaptação não é uma cópia, ou uma simples decodificação (embora, muitas vezes implique uma), mas sim uma obra na qual se conjugam repetição e diferença (2011, p. 40). Nesta perspectiva, a discussão sobre a qualidade da adaptação em comparação ao texto-fonte é deixada de lado, pois

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

Assim sendo, passam a ser pontos de interesse o questionamento dos procedimentos utilizados e das escolhas feitas pela equipe envolvida na produção, se houve deslocamentos, supressões, acréscimos, entre outros pontos. Principalmente, esse tipo de abordagem está voltada a investigar acerca das consequências dos traços identificados para o que a obra adaptada vem a ser ou a constituir-se, em sua relação com o público e com o contexto histórico-cultural de produção.

Embora pautados em obras literárias, cada diretor imprime no produto audiovisual suas crenças, seu estilo, as marcas contextuais do momento em que o produz. A transposição dos textos literários não se restringe apenas à transferência de meio, mas também aos aspectos culturais, geográficos, sociais e temporais em que cada obra se insere. Assim, pode-se inferir que há diferentes abordagens no estudo de adaptação de romances ou de contos para a linguagem audiovisual, sendo que tanto se pode preservar, em partes, a integridade do original, ou optar por criar uma nova concepção, um olhar diferenciado sobre a obra adaptada. Nesse sentido, sobre a prática da adaptação Nagamini afirma que:

[...] o conceito de adaptação sofreu modificações, pois, se na década de 70 havia uma preocupação muito maior com a fidelidade, hoje se verifica uma grande liberdade quanto ao redimensionamento da obra literária, podendo, inclusive, resultar em um produto completamente diferente do texto original. O que chamamos de adaptação pode ser, portanto, uma versão, uma inspiração, uma recriação, uma reatualização, um aproveitamento temático, uma referência à obra. (2004, p. 35-36)



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

Aguiar (2003, p.119) afirma que há um grande número de produções cinematográficas do século XX que “seguiu ou perseguiu enredos e personagens consolidados primeiro na literatura”. Este é o caso da obra aqui analisada, visto que, no início do século XXI, André Klotzel realiza a adaptação do romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas* para o cinema, com o filme intitulado *Memórias Póstumas*.

A obra *Memórias Póstumas de Brás Cubas* é permeada por um tom pessimista e um teor crítico, rompe com a narrativa linear e apresenta uma visão irônica dos homens e de suas relações em sociedade. A grande inovação da obra em questão está em seu narrador, um defunto autor que, contrariando todas as convenções, inicia sua história pela sua morte e pelos preparativos de seu funeral. Assim, dizendo-se livre de todas as convenções sociais, o narrador, em outra vida, conta em tom irônico e satírico os acontecimentos que marcaram sua vida terrena. Brás conta seu nascimento e sua infância de menino rico e mimado, para em seguida contar sua juventude, seus amores, sempre frustrados, seus planos políticos, que não se realizam, a ideia fixa da invenção de um emplastro para curar as dores da humanidade e que lhe proporcionaria à glória. Morre sem a glória do emplastro, sem ser ministro, sem se casar e sem ter filhos.

A personagem Brás Cubas chega ao cinema pela adaptação feita pelo filme *Memórias Póstumas*. Assim como no livro, a focalização da obra é feita por intermédio da visão de Brás morto. No entanto, cada obra constrói a sua narrativa utilizando-se de recursos próprios: enquanto a literatura tem como suporte o livro e usa a linguagem verbal escrita para narrar as memórias do defunto-autor; o suporte do cinema é o filme e a linguagem utilizada é a cinematográfica, constituída por imagem e também pela linguagem verbal.

Embora possamos perceber uma proximidade entre as obras fílmica e literária, o próprio Klotzel⁴ comenta: “Fomos sinceros a nossa vontade cinematográfica suscitada

⁴ Disponível no site: <http://epoca.globo.com>. Acesso em: 16 jan 2013.



pela leitura, mas em nenhum momento colocamos a obrigação da fidelidade à obra literária, acima das particularidades do filme”. Aqui já há a indicação de que o cineasta não teve como objetivo realizar uma obra que fosse necessariamente fiel ao texto de partida, visto que ele mesmo considera que sua leitura da obra é particular e será transposta para o filme, respeitando as particularidades do novo suporte.

A relação hipertextual entre literatura e cinema

O termo intertextualidade remete às relações estabelecidas entre textos. Conforme propõe Kristeva (1974, p. 54), a partir de Bakhtin, “todo o texto se constrói como um mosaico de citações, todo o texto é absorção e transformação de um outro texto”. Já Samoyault (2008, p.13) aponta que a noção de intertextualidade foi envolvida em certa imprecisão teórica, devido à “bipartição” de seu sentido em duas direções distintas: uma que a toma como um instrumento estilístico que designa o *mosaico* de sentidos e discursos anteriores no interior de um texto; outra que a toma como uma noção poética, ligada à retomada de enunciados literários, por meio de citação, de alusão, do desvio dentro de uma obra. Para a autora, *Palimpsestos*, de Genette, com a *literatura de segunda mão*, é “um trabalho decisivo para a compreensão e a descrição da noção (de intertextualidade), inscrevendo-a numa tipologia textual de todas as relações que os textos entretêm com outros textos.” (SAMOYAULT, 2008, p. 28).

Em *Palimpsestos*, Genette propõe o termo transtextualidade ou transcendência textual, que define, *grosso modo*, como “tudo que o coloca em relação, manifesta ou secreta com outro texto” (2006, p.8). A transtextualidade é dividida pelo autor em cinco tipos de relações transtextuais: intertextualidade, paratextualidade, metatextualidade, hipertextualidade e arquitextualidade. Genette entende por intertextualidade não mais toda a relação de um texto com outro como se fosse “um mosaico”, mas somente a relação de “copresença” entre dois ou mais textos.

A hipertextualidade, por sua vez, é definida pelo autor como uma relação de derivação: um texto é derivado de outro anterior por meio de uma transformação simples, direta, que ele denomina de transformação; ou de forma indireta, nesse caso se constitui na imitação. Genette define a hipertextualidade como a relação de um texto denominado B, no caso o hipertexto, e um texto anteriormente concebido, denominado



A, chamado de hipotexto, do qual ele “brota” de forma diferenciada do “comentário” (2006, p.11).

Retomando a discussão sobre a prática de adaptação/tradução, alguns autores (STAM, 2008; DINIZ, 2005) têm proposto que ela possa ser vista pelo viés da hipertextualidade, visto que quando um texto literário, no caso o hipotexto, é transportado para o audiovisual, ele passa por um processo de tradução, no qual sofre alteração de sentido; assim, já não é mais o texto de partida, mas um novo texto chamado, segundo Genette, hipertexto.

Aplicando esses conceitos ao estudo das adaptações, Diniz afirma que a hipertextualidade não enfatiza as similaridades entre os textos, “mas as operações transformadoras realizadas nos hipotextos. Algumas delas desvalorizam e trivializam os textos pré-existentes, outras os reescrevem em outro estilo; outras reelaboram certos hipotextos [...]” (2005, p. 44).

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

O processo de adaptação, portanto, não se esgota na transposição do texto literário para um outro veículo. Ele pode gerar uma cadeia quase infinita de referências a outros textos constituindo um fenômeno cultural que envolve processos dinâmicos de transferência, tradução e interpretação de significados e valores histórico-culturais. (2003, p. 91)

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

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



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

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

Duas linguagens, uma história

A obra literária que é transportada para o cinema passa por um processo de transformação para outro sistema de signos, ou seja, passa por uma tradução intersemiótica (JAKOBSON, 1991) que resultará em um produto midiático, o filme. Os signos verbais são traduzidos em outros signos: o sonoro, o imagético e o próprio verbal. No momento dessa tradução, há inovações, supressões e condensações, que advém da prática tradutória. Por isso, segundo Plaza, “numa Tradução Intersemiótica, os signos empregados têm tendência de formar novos objetos imediatos, novos sentidos e novas estruturas que, pela sua própria característica diferencial, tendem a se desvincular do original” (2003, p. 30).

Para Eco (2007, p.11), a tradução intersemiótica ocorre quando não se traduz de uma língua natural para outra, mas entre sistemas semióticos diversos entre si, como quando se “traduz” um romance para um filme, um poema épico para uma obra de quadrinho, ou se extrai um quadro de uma poesia. O autor afirma, também, que podemos contar a mesma fábula contida na *Odisséia*, de Homero, com o mesmo enredo, não somente por meio de uma paráfrase linguística, mas também por meio de um filme ou de uma versão para quadrinhos. No entanto, as particularidades de cada meio devem ser consideradas, visto que

[...] na manifestação cinematográfica contam certamente as imagens, mas também o ritmo ou a velocidade do movimento, a palavra, o barulho e os outros tipos de som, muitas vezes escritos (sejam eles diálogos nos filmes mudos, as legendas ou elementos gráficos mostrados pela tomada que se desenrola em um ambiente em que aparecem cartazes publicitários ou numa livraria), para não falar na gramática do enquadramento e a sintaxe da montagem. (ECO, 2007, p.60)

A literatura e o cinema constituem dois campos de produção de signos distintos, cada um com suas características peculiares, com sua própria linguagem, que, segundo



Johnson (2003, p. 42), deve “ser apreciada de acordo com os valores do campo no qual está inserido e não em relação aos valores do outro campo”. Desta forma, ao tratar-se da adaptação da literatura para um meio audiovisual, nesse caso o cinema, destacam-se as especificidades de linguagem das duas obras, tanto da obra de partida quanto da obra de chegada. Quando o cineasta realiza essa transposição, traduz palavras em imagens, visto que o cinema tem uma linguagem própria.

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

A linguagem cinematográfica é constituída pela imagem em movimento, como forma de materializar a construção de um universo. Quando o leitor lê o romance, produz uma imagem mental; quando o espectador assiste ao filme, ele está diante de uma imagem audiovisual.

Na relação entre textos: a história de um defunto autor

Na análise comparativa feita das obras em estudo, foram destacadas as operações transformadoras realizadas no texto de partida (hipotexto) para a construção do texto de chegada (hipertexto). A transposição do livro para o audiovisual implica, via de regra, em recortes, em supressões, em acréscimos, em condensações, em atualizações, entre outras escolhas inerentes ao processo tradutório. A seguir, são indicadas algumas divergências e convergências das obras, e analisado o que as escolhas operadas pelo cineasta representam nesse processo de tradução.

Ao remeter-se aos principais fatos que compõem a narrativa das duas obras, os quais Mcfarlane (2004) denomina de funções distribucionais ou próprias, observa-se que tanto o livro quanto o filme possuem como pontos principais do enredo a mesma história. Embora mantendo um enredo análogo ao do livro, Klotzel dá maior destaque à vida amorosa de Brás e Virgília. O próprio narrador fílmico avisa ao espectador que “logo, logo, vai começar o romance”. A presença de Virgília nas primeiras sequências, no enterro e no leito de morte, repete-se na sequência final, num movimento circular que abre e fecha a história de amor.



No livro, Virgília também é uma personagem de destaque; no entanto, sua presença se dissolve nas fragmentações da narrativa e nas constantes digressões feitas pelo narrador. O narrador literário possui um interesse mais acentuado nele mesmo, tentando transformar sua vida inócua em memórias que mereçam atenção do leitor.

A história dos amantes como fio condutor da narrativa pode ser atribuída à intenção de chamar a atenção de certo segmento de público, ou imagem de público, para a obra. Assim, à diferença do livro, Klotzel opta por seguir uma estrutura convencional no filme, aproximando-se das narrativas clássicas do cinema *hollywoodiano*, uma trama que gira em torno de uma história de amor, dentro de determinadas convenções já estabelecidas previamente e reconhecidas pelo público, conforme aponta Turner (1997, p. 86). Em detrimento dessa escolha, observa-se que vários aspectos do espírito irônico, digressivo e satírico do livro não aparecem no audiovisual com a mesma intensidade.

A supressão constitui-se numa prática bastante utilizada pelos cineastas quando adaptam um romance para um filme, e se deve, principalmente, à extensão de cada obra e à diferença de suporte. A escolha feita em focalizar na relação amorosa de Brás e Virgília leva à supressão de personagens e acontecimentos que estão, ou numa perspectiva mais periférica no livro, ou que pouco relacionados com os relacionamentos amorosos de Brás.

Em *Memórias Póstumas*, algumas personagens e tramas presentes na obra literária desaparecem. Sabina, a irmã de Brás, seu marido Cotrim e a filha do casal são eliminados da narrativa fílmica, o que implica em adequações de alguns fatos no enredo. A diminuição do elenco de personagens acontece em um filme não só pela diferença de duração de tempo da narrativa cinematográfica, mas também pela importância que a aparição da imagem de qualquer pessoa na tela traz para narrativa, o efeito da encarnação, conforme aponta Subouraud (2010, p. 48).

A narrativa fílmica necessita de um ritmo próprio inerente ao suporte em que está inserida e à linguagem em que é produzida, diferentemente do livro, que possui suas especificidades, podendo ser mais longo, mais digressivo. As supressões garantem ao hipertexto a objetividade e a economia ligadas à linguagem e ao suporte, e consolidam as escolhas feitas pelo cineasta. Por outro lado, esses e outros episódios condensados ou suprimidos da obra machadiana fazem com que aspectos importantes do livro não cheguem ao espectador do cinema: neste caso, o que tange à gama de ironia e sagacidade com que Brás discute as relações familiares dentro de uma sociedade



preocupada excessivamente com os bens materiais e com a satisfação individual, em detrimento do outro e das relações afetivas.

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

Em outros momentos da obra fílmica fazem-se presentes os recursos da antecipação e da condensação de capítulos do livro, o que imprime dinamicidade a essa obra; isso ocorre, por exemplo, nas sequências 69, 70 e 71, quando Brás aluga uma casinha para os encontros com Virgília. No filme verifica-se uma ordem linear para os acontecimentos: o aluguel da casinha, as primeiras visitas de Virgília ao local e um encontro de amor, episódios que são retratados no romance respectivamente nos capítulos LXVII – **A casinha** -, LXXXVII – **A entrevista** – e LXV – **O velho diálogo de Adão e Eva**. Os três capítulos traduzidos nessas sequências são condensados, somente parte deles está presente na obra audiovisual: a casinha, a visita e a relação amorosa, mostrando de forma sequencial três momentos que na obra são intercalados por outras histórias e digressões do narrador.

A opção pela linearidade da história simplifica o arco da narrativa, aumenta a inteligibilidade, limpa os detalhes e facilita a compreensão da obra, embora isso



implique que passagens importantes do livro são suprimidas no audiovisual. Se, por um lado, as supressões e as condensações podem ser vistas como perdas, por outro, ratificam a posição daqueles que compreendem a obra adaptada como uma nova obra, fruto de uma tradução e de opções (relativas ao processo de leitura e de recriação, às interpretações e intencionalidades) na concepção da obra fílmica.

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

No decorrer do filme, verifica-se também o acréscimo de diálogos e de falas do narrador, cuja função pode ser atribuída a de resumir uma ação que no livro é mais extenso, de ligar de forma sucinta dois acontecimentos que no romance são intermediados por outros episódios, ou serviriam para ironizar uma ação do narrador, entre outras funções. Essas adições reacentuam a unidade da obra fílmica, deixa de fora as quebras da narrativa presentes na obra-fonte, evitam (por exclusão) a tradução de capítulos do livro que não “cabem” nessa obra audiovisual.

Considerações finais

Este artigo aborda a relação entre a adaptação de obras literárias para o cinema pelo viés do conceito de hipertextualidade, proposto por Genette (2006), a partir da tradução intersemiótica realizada da obra *Memórias Póstumas de Brás Cubas* para o filme *Memórias Póstumas*. Nas operações tradutórias identificadas com maior



frequência nesse caso são: a seleção, a concretização e atualização, retomando as terminologias de Stam (2008).

O tratamento dado ao processo de adaptação não se ateu ao conceito de fidelidade como elemento balizador, tendo em vista o reconhecimento do ato tradutório como um processo de recriação. Considera-se a tradução feita por Klotzel como intersemiótica (JAKOBSON, 1991), pois se dá entre duas linguagens distintas – verbal e cinematográfica – que possuem códigos e convenções diferenciados, ou seja, é uma tradução entre sistemas semióticos diferentes.

Considera-se, como Stam (2008), as adaptações fílmicas como hipertextos nascidos de hipotextos preexistentes, que se transformam principalmente por operações de seleção, ampliação concretização e atualização. No produto audiovisual analisado prevalece a operação de seleção, visto que se verifica um recorte da obra-fonte, uma seleção de aspectos considerados apropriados para contar a vida de Brás de Cubas, sem, no entanto, deixar completamente de lado o espírito digressivo, reflexivo e satírico da obra de partida.

Dentre as operações tradutórias identificadas, destacam-se com maior ênfase as supressões, as condensações e os deslocamentos, que são usados frequentemente, e os acréscimos, que aparecem em menor quantidade. As supressões são aqui atribuídas às diferenças de extensão das obras, às escolhas operadas pelo tradutor e às especificidades de suporte e de linguagem, visando atingir economia e objetividade na obra fílmica. Dá-se um recorte no hipotexto, cujo resultado dá maior ênfase à vida amorosa de Brás e Virgília, que passa a ser o fio condutor da narrativa, eliminando outras linhas de enredo presentes no livro.

As supressões resultam em uma dinamicidade que é convenção em certo tipo de narrativa audiovisual, dando-lhe uma sequência linear, sem o caráter profundamente digressivo presente no romance machadiano. Se, por um lado, a redução das digressões confere concretização/objetividade à obra derivada, por outro, muitas discussões que ironizam e comentam o comportamento de Brás, da sociedade e do ser humano em geral, ficam de fora da narrativa fílmica. Isso faz com que parte do peso irônico e mesquinho presente na obra-fonte se perca. No entanto, mesmo com as supressões e condensações do hipotexto, o espírito sarcástico, melancólico e risível da obra machadiana é, em parte, resgatado no filme pela figura de Brás morto que interfere na narrativa, realizando digressões, conversando com o espectador, desmascarando o processo de produção da obra.



Identifica-se no filme a opção por seguir uma estrutura convencional, aproximando-se das narrativas clássicas do cinema *hollywoodiano*, com uma trama que gira em torno de uma história de amor, dentro de determinadas convenções já estabelecidas previamente. Em detrimento dessa escolha, observa-se que elementos como o a ironia, a digressão, a avareza de Brás Cubas não são discutidos com a profundidade em que aparecem na obra fonte.

Nessa tradução literária para o cinema observa-se que vários aspectos do livro não foram traduzidos, o que pode levar a concluir que o filme seja menos rico que o romance, no que tange aos temas que aborda. No entanto, o objeto desse estudo não é o de comparar o valor artístico das duas obras, nem o de avaliar se a obra derivada consegue manter-se no mesmo patamar da obra anterior em quanto ao teor artístico. À diferença disso, o objetivo desse trabalho é o de compreender o aproveitamento feito da obra de partida, que resultou em uma nova obra, o filme. Adaptar um romance de Machado Assis, e um dos romances mais conhecido do conjunto da obra do autor, traz para a adaptação um reconhecimento prévio, e demandas ligadas ao prestígio alcançado pela obra-fonte. A realização da obra fílmica, por sua vez, acentua a importância da obra literária, ressalta a sua vigência e relevância artística, ao tempo que a leva ao conhecimento de um público potencialmente maior, o do cinema.

Referências

DINIZ, Thaís. **Literatura e cinema:** tradução, hipertextualidade, reciclagem. Belo horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2005.

ECO, Umberto. **Quase a mesma coisa:** experiências de tradução. Trad: Eliana Aguiar. São Paulo: Record, 2007.

GANS, Herbert. A relação entre o criador e o público nos meios de comunicação de massa. *In:* ROSEMBERG, B ; WHITE, D. (org). **Cultura de Massa**. São Paulo: Cultrix, 1973, p. 366-376.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestos:** a literatura de segunda mão. Extratos traduzidos do francês por Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. Belo Horizonte, Faculdade de Letras, 2006.

GUIMARÃES, Hélio. O romance do século XIX na televisão; observações sobre a adaptação de Os Maias. *In:* PELLEGRINI, Tânia (org). **Literatura, cinema, televisão**. São Paulo: SENAC – Instituto Itaú cultural, 2003, p. 91-113.

GOMES, Márcia. O intertexto midiático: ficção seriada e adaptação de obras literárias: as ideias no fluxo das mídias. **Conexão – Comunicação e Cultura**. UCS, Caxias do Sul, v.8, n. 15, jan./jun. 2009.

HUTCHEON, Linda. **Uma Teoria da Adaptação**. Santa Catarina: UFSC, 2011.



JAKOBSON, Romam. Aspectos Lingüísticos da Tradução. *In: **Lingüística e Comunicação***. Trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Editora Cultrix, 1991.

JOHNSON, Randal. Literatura e cinema, diálogo e recriação: o caso de Vidas Secas. *In: PELEGRINI, Tânia (org). **Literatura, cinema e televisão***. São Paulo: Editora Senac/São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003, p. 37-60.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à semianálise**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

MACHADO DE ASSIS, Joaquim Manuel. **Memórias Póstumas de Brás Cubas**. São Paulo: Globo, 1997. – (Obras completas de Machado de Assis).

McFARLANE, Brian. **Novel to Film**: an introduction to the theory of adaptation. Oxford: Clarendon Press, 2004.

METZ, Christian. **A significação no cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1972.

NAGAMINI, Eliana. **Literatura, televisão, escola**: estratégias para leitura de adaptações. São Paulo: Cortez, 2004.

PLAZA, Julio. **Tradução Intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

SAMOYAUULT, Thiphaine. **A Intertextualidade**. Trad. Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

STAM, Robert. **A literatura através do cinema**: realismo, magia e a arte da adaptação. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

SUBOURAUD, Frédéric. **La adaptación**: el cine necesita historias. Barcelona: Paidós, 2010.

TURNER, Graeme. **Cinema como prática social**. São Paulo: Summus, 1997.

XAVIER, Ismail. *Do texto ao filme: a trama, a cena e construção do olhar no cinema*. *In: PELEGRINI, Tânia (org). **Literatura, cinema, televisão***. São Paulo: SENAC – Instituto Itaú cultural, 2003, p.61-90.

FILMOGRAFIA

KLOTZEL, André. **Memórias Póstumas**. São Paulo: Superfilmes, 2001. DVD (101 min.).