

DE OLHO NO BRUXO: O CINEMA BRASILEIRO E A OBRA DE MACHADO DE ASSIS

**KEEPING AN EYE OUT FOR THE WIZARD: BRAZILIAN CINEMA AND THE WORK OF
MACHADO DE ASSIS**

OJO EN EL BRUJO: EL CINE BRASILEÑO Y LA OBRA DE MACHADO DE ASSIS

Eugênio Vinci de Moraes

Doutor em Literatura Brasileira pela USP
Professor do Centro Universitário Uninter

RESUMO

Este artigo apresenta um projeto em estágio inicial de pesquisa sobre as versões cinematográficas baseadas na obra de Machado de Assis. Há cerca de 30 filmes produzidos no Brasil, desde 1939 até hoje, que partem dos contos e dos romances do escritor fluminense. O objetivo deste trabalho é identificar, investigar e analisar as contribuições, as modalizações e as recriações que o cinema nacional realizou da obra de Machado de Assis no período anteriormente citado, por meio da análise estrutural e contextual. Para isso, será feito um levantamento inicial dessas obras, uma catalogação de todos os elementos que concernem à produção do filme, para em seguida analisarem-se as leituras que os diretores fizeram da obra de Machado. Aqui serão discutidas as premissas que fundamentarão essas análises. Entre elas, as ideias de adaptação, fidelidade e leitura e outras. As análises serão feitas com base em categorias narrativas, discutidas a partir de obras de Ismail Xavier, Robert Stam, Juracy A. Saraiva, entre outros.

Palavras-chave: Machado de Assis. Cinema brasileiro. Narrativa. Adaptação.

ABSTRACT

This article presents a project in its early stage of research on the cinematographic versions based on the work of Machado de Assis. There have been approximately 30 films produced in Brazil since 1939 until today, based on the tales and novels written by the author. The objective of this work is to identify, investigate and analyze the contributions, the modalizations and the recreations that the Brazilian cinema has done in relation to the work of Machado de Assis in the period previously cited, by means of structural and contextual analysis. For this reason, it will be made an initial survey of these works, a cataloguing of all elements concerning the film production. Then, it will be examined the interpretation by the film directors on the work of Machado de Assis. In this paper, the assumptions that sustain these analyzes will be discussed. Among them, the ideas of adaptation, fidelity and interpretation, and others. The analyzes will be made on the basis of narrative categories, discussed from works of Ismail Xavier, Robert Stam, Juracy A. Saraiva, among others.

Key words: Machado de Assis. Brazilian cinema. Narrative. Adaptation.

RESUMEN

Este artículo presenta un proyecto en la etapa inicial de la investigación sobre las versiones cinematográficas basadas en el trabajo de Machado de Assis. Hay aproximadamente 30 películas producidas en Brasil, desde 1939 hasta el día de hoy, a partir de los cuentos y novelas del escritor fluminense. El objetivo de este trabajo es identificar, investigar y analizar las contribuciones y las recreaciones que el cine nacional realizó de la obra de Machado de Assis en el período anteriormente mencionado, por medio de análisis estructural y contextual. Por esta razón, se hará un estudio inicial de estas obras, la catalogación de todos los elementos que se refieren a la producción de la película, luego a examinar si las lecturas que los directores hicieron de la obra de Machado. Aquí se analizarán las hipótesis que van a fundamentar estos análisis. Entre ellos, las ideas de la adaptación, la fidelidad, la lectura y otros. El análisis deberá hacerse sobre la base de las categorías narrativas, discutidas desde las obras de Ismail Xavier, Robert Stam, Juracy A. Saraiva, entre otros.

Palabras-clave: Machado de Assis. Cine brasileño. Narrativa. Adaptación.

INTRODUÇÃO

Um crânio de esqueleto no primeiro plano. Aos poucos a câmera, de baixo para cima, mostra num quadro fosco um operador de som. Este empunha um microfone amarrado ao um longo cabo, que ele abaixa em direção ao esqueleto. O microfone penetra, perscruta o crânio, entra na cavidade orbital do olho. Logo se ouve uma voz cavernosa dizendo ao fundo “necrofone”, a câmara mostra tudo de baixo para cima. No fim da sequência a câmara dá um giro de 360° graus e então o esqueleto vai para o alto do quadro, invertendo o ângulo de visão do espectador. O espectador reconhece esta descrição, decerto. É o começo do filme “Brás Cubas” (1985), de Júlio Bressane. Essa foi a forma que o diretor encontrou para representar cinematograficamente a posição do narrador machadiano do romance “Memórias póstumas de Brás Cubas”, o defunto autor. A conhecida inversão que o escritor faz no início do romance, de autor defunto para defunto autor, é passada pela tela de forma inventiva, metalinguística e autorreferencial como ocorre na obra machadiana. Há muito de cinema nesta criação, muito de Bressane, que tem relação com sua visada autoral e da sua escola, do cinema brasileiro dos anos 1960 (ver BERNARDET, 2008). Outra solução foi a que André Klotzel deu ao seu “Memórias póstumas de Brás Cubas” (2001), distinguindo o Brás morto do Brás vivo, permitindo que o morto pudesse “falar” sobre o Brás vivo, observá-lo. Segundo Robert

Stam, o diretor paulistano viria “o romance por aquilo que ele é – um artefato linguístico/estilístico autoconsciente” (2008, p. 177).

Mas estas são “apenas” duas formas que o cinema criou para ler a obra do autor de “Dom casmurro”. Há 29 filmes que partem da obra machadiana produzidos pela cinematografia nacional, segundo um primeiro levantamento.¹ Destes, dez são curtas e 29 são longas. Dos nove romances escritos por Machado, quatro foram levados ao cinema: “Iaiá Garcia” (1878), “Memórias póstumas de Brás Cubas” (1880), e “Quincas Borba” (1891) e “Dom Casmurro” (1899). Com quatro filmes, “Memórias”, dentre os romances machadianos, é o que recebeu mais versões para cinema até esta data. Outros dados como este estão entre os aqueles que se pretende levantar nesta pesquisa, além, claro, de uma interpretação mais ampla das leituras que a filmografia nacional propõe para a obra de Machado.

Este artigo apresenta, então, este projeto. Projeto que buscará identificar, investigar e analisar as contribuições, as modalizações, as recriações que o cinema nacional realizou da obra de Machado de Assis, desde 1939 até hoje, por meio da análise estrutural e contextual. O arco é grande, por isso deve tomar pelo menos dois anos de trabalho. Dentre as questões que o nortearão, estão as de saber **quando** e **em que** contexto se produziram os filmes, **quem** os realizou e, sobretudo, **como** se deu essa leitura da obra machadiana, procurando ao mesmo tempo formar uma visão de conjunto dessas interpretações, sem deixar de ressaltar os contrastes e as singularidades que certamente despontarão dos exames desses filmes.

Antes de tudo se fará aqui, neste artigo, uma discussão sobre os aspectos comunicacionais desta pesquisa, a fim de deixar clara a área em que ela se insere, além de apresentar sua relevância para essa área; em seguida será delineada uma breve revisão da literatura acerca da discussão da passagem da obra literária para a cinematográfica, em particular a que se faz no Brasil. Depois, serão tratados os aspectos metodológicos do projeto, além de uma breve amostragem de dados quantitativos acerca dessa relação entre o cinema e o texto do escritor fluminense.

¹ Fontes usadas neste levantamento inicial: Cinemateca Brasileira, MIS-SP, e a página Memórias Cinematográficas de Machado de Assis (Disponível em: www.imagemtempo.com/machadodeassis).

Uma visão do campo: literatura, cinema e comunicação

Recentemente um ciclo de conferências em comemoração aos 50 anos das Ciências da Comunicação no Brasil, organizado pela Intercom com apoio da Fapesp, realizado em agosto de 2013, abriu seus trabalhos com este tema “Precursores da Comunicação no Brasil”. Entre os precursores, estava Antonio Candido, cuja obra “Literatura e sociedade” foi analisada pelo jornalista e professor da ESPM Carlos Eduardo Lins e Silva. Segundo ele

Antonio Candido [...] faz magistralmente uma síntese de autor, obra e público que, em geral, não são vistos como uma coisa só. Ele, ao contrário, explica como esses três elementos compõem o ato da comunicação. Não se pode separar um do outro; não se pode estudar uma separadamente da outra. (SILVA apud ALISSON, 2013)

A inclusão da obra de Candido entre as pioneiras do pensamento sobre Comunicação no Brasil se explica pela abordagem sociológica que ele faz, neste livro, da literatura. Para Candido, “a arte é um sistema simbólico de comunicação inter-humana, ela pressupõe o jogo permanente de relações entre os três, que formam uma tríade indissolúvel” (CANDIDO, 2006, p. 47-48). Esses três elementos desse sistema seriam o autor – o *comunicante*; a obra – o *comunicado*; e o *comunicando* – o público (CANDIDO, p. 31 – grifos nossos). Com este esquema, Candido entende que a recepção da obra não pode ser separada de sua criação. Embora o crítico não diminua o fato de a obra dever muito ao aspecto expressivo e intuitivo agenciado pelo autor – da sua individualidade, portanto – segundo ele, “é impossível deixar de incluir na sua explicação todos os elementos do processo comunicativo, que é integrador e bitransitivo por excelência”. (CANDIDO, 2006, p. 32)

Assim, Candido alarga o campo da análise da literatura por meio da perspectiva sociológica e dá às ciências da comunicação um primeiro aporte teórico para este novo

campo científico lidar com seu objeto. Cria-se assim uma ponte entre os estudos literários e os da Comunicação por meio de uma ciência comum, a sociologia ou ciências sociais.

Candido menciona, por exemplo, a influência das técnicas de comunicação na obra literária. Menciona a importância do jornal na criação de novos gêneros literários como a crônica e o folhetim. O mesmo pode-se dizer em relação ao intercâmbio estético e comunicacional entre literatura e cinema hoje – para falar como Candido – dessas “duas técnicas de comunicação”. Não só técnicas, diga-se, mas linguagens. Para usar a metalinguagem da área da comunicação, o estudo aqui implicará a análise e a comparação entre a transmissão de uma “mesma” mensagem em códigos, canais e contextos diferentes. (JAKOBSON, 1975, p. 123).

Assim, ao tratar da transposição de obra literária para a linguagem cinematográfica é preciso ter em vista tanto a dimensão contextual ou social quanto à estrutural ou pertinente à linguagem. Em termos mais simples, tanto entre os fatores “externos” à obra quanto “internos”. Os primeiros dizem respeito às circunstâncias em que as obras são produzidas, são inseridas no mercado e são lidas; os segundos concernem aos recursos da linguagem ficcional, que estruturam a obra do ponto de vista estético e expressivo. Nesse sentido a passagem de uma obra literária para uma cinematográfica possibilita enxergar as propriedades imanentes a dois sistemas de comunicação, suas proximidades e diferenças, suas correlações; permite analisar como um sistema lê o outro, amplia-o ou o reduz, entre outros aspectos. Nesse sentido um estudo desse porte pode trazer contribuições para o entendimento das injunções sociais que presidem a produção, a circulação e a recepção da obra de arte; e também das relações estruturais concernentes à linguagem de ambas.

Como neste caso, o hipotexto (STAM, 2006, p. 33) escolhido foi a obra de Machado de Assis, será possível pesquisar a sua recepção por meio do contexto filmográfico (hipertexto) em que ela se insere, desde seus aspectos sócio-históricos até os elementos de leitura implícitos na estrutura narrativa do filme. Assim sendo, a contribuição teórica desta pesquisa se dará em dois planos: um sócio-histórico e outro estrutural.

Como se sabe não é modesta a rede intertextual entre cinema e televisão, literatura e tevê, propaganda e cinema, etc.; tampouco a apropriação de técnicas narrativas entre essas diferentes mídias. O estudo de formas narrativas de mídias tão diversas é relevante também, pois se insere nas práticas profissionais das áreas de comunicação, que se utilizam de técnicas ficcionais em diversos gêneros não-ficcionais (notícias, reportagens, games etc.) e comerciais. Como diz Robert Stam: “A narrativa é proteica, assumindo uma variedade de formas, das narrativas pessoais da vida quotidiana até as miríades de formas de narrativa pública – quadrinhos, histórias, comerciais de TV, as notícias da noite e, claro, o cinema” (2006, p. 24). Nesse sentido um estudo desse gênero insere-se em estudos mais amplos que têm como objeto a mídia de entretenimento ou comercial. Como observa Rafael de Luna Freire,

a própria mídia comercial atualmente mistura as mais diferentes formas e estruturas de linguagem possíveis, numa época de uso, sem precedente, dos recursos de comunicação e de total interação entre as mídias, e vivendo, desde já, o tal ‘reino da adaptação’ preconizado por Bazin. (FREIRE, 2008)

Assim, esse diálogo entre técnicas de comunicação que expressam conteúdos artísticos – o livro/literatura; cinema/obra cinematografia – também é atravessado pelos processos imanentes ao polo midiático (processamento industrial da informação, adequação da narrativa a meios de massa etc.). Por exemplo, quando um filme baseado na obra de Machado recebe investimentos substantivos a sua produção interfere em sua linguagem e, mais, o torna diferente de outra produção que recebeu poucos recursos. O fato de talvez ter de responder a demanda de patrocinadores torne a narrativa mais hollywoodiana, como alguns debates propõem?

No caso desta pesquisa, a compreensão da obra de Machado por meio da **leitura** que o cinema fez da sua obra pode deve, além de revelar aspectos recepção da ficção deste autor pela obra de diretores de diferentes escolas da cinematografia nacional, mostrar procedimentos narrativos próprios dessa dinâmica inter-relacional entre duas técnicas de comunicação.

Tais possibilidades revelam uma perspectiva mais horizontal na análise dessas obras, ou seja, se despe de juízos de valor acerca da superioridade de um suporte ou de uma linguagem em relação a outro suporte, à outra linguagem. Como defende Robert Stam, a adaptação da literatura pelo cinema não é um rebaixamento daquela arte por esta:

Ao adotar uma abordagem intertextual em oposição a uma abordagem que faz julgamentos baseados em suposições sobre a putativa superioridade da literatura, nós não abandonamos todas as noções de julgamento e avaliação. Mas nossa discussão será menos moralista, menos comprometida com hierarquias não admitidas. Nós ainda podemos falar em adaptações bem feitas ou mal feitas, mas desta vez orientados não por noções rudimentares de “fidelidade” mas sim, pela atenção à “transferência de energia criativa”, ou às respostas dialógicas específicas, a “leituras” e “críticas” e “interpretações” e “re-elaboração” do romance original, em análises que sempre levam em consideração a lacuna entre meios e materiais de expressão bem diferentes. (2006, p. 50-51)

Um estudo de adaptações na verdade deixa de ser um tribunal no qual uma das obras é julgada por sua maior ou menor fidelidade ao texto, para ser um estudo em dois campos – estrutural e sociocomunicativo – que procura compreender os intercâmbios produzidos por duas técnicas comunicativas. Trocas que se dão tanto no nível estrutural, ligado propriamente às obras e seu campo estético – quanto no nível social, em que se podem avaliar os valores envolvidos no processo de releitura de uma obra por outra. Nesse aspecto este estudo pode trazer novos aportes de conhecimento para os campos da narratologia, dos estudos literários, estudos cinematográficos e, sobretudo, para a inter-relação entre mídias, seja do ponto vista sociocomunicativo, simbólico ou comercial. Como afirmam Maciel Vieira Barreto Silva e Rafael de Luna Freire, a adaptação não se restringe à literatura e ao cinema, pois ela

participa da constituição de diversos produtos culturais, que tanto corrobora uma perspectiva mercadológica (a de insistir e recriar o que já fez sucesso), quanto indica aspectos para se entender a realidade cultural e social dos diversos povos e de suas produções simbólicas”. (SILVA; FREIRE, 2007, p. 5)

De olho na teoria: estudo analítico-comparativo de texto e cinema

No que concerne à adaptação de obra literária para o cinema a tradição costuma trabalhar com conceito de fidelidade à obra, convergindo em geral para uma visão predominante de que a literatura desenvolveu uma linguagem superior à cinematográfica. Nesse sentido, pouco se estudam as correlações contextuais, estruturais e semânticas entre a obra literária adaptada e a obra cinematográfica. No caso da obra de Machado de Assis há trabalhos pontuais a esse respeito, como os de Robert Stam, Ismail Xavier, entre outros. Assim, pergunta-se que leitura a tradição cinematográfica nacional fez da obra machadiana? Quais foram as formas de transposição da obra do escritor carioca para o cinema? Que obras foram selecionadas e o que essa seleção evoca sobre a recepção de seus textos?

Este estudo então se dividirá inicialmente em dois planos: estrutural e sociocomunicativo. No primeiro, as bases conceituais virão sobretudo dos estudos sobre narrativa, em particular ao trabalho de Gerard Genette, Juracy A. Saraiva e Robert Stam, além de outros autores como Linda Hutcheon e Ismail Xavier. Estes autores conduzirão os estudos no que toca aos processos referentes a **diegese**. Os estudos sociocomunicativos abrem dois caminhos, um que tratará da obra de Machado de Assis; e outro, dos cinematográficos. Em relação aos estudos sobre Machado, Roberto Schwarz, John Gledson, Hélio Guimarães, além de Raymundo Faoro e Alfredo Bosi, darão a perspectiva literária e sócio-histórica do autor. Nos termos desta pesquisa serão pensados no que concerne aos aspectos miméticos concernentes a este trabalho. Assim como as obras de Ismail Xavier e Paulo Emílio Salles Gomes nortearão os aspectos cinematográficos.

Do ponto de vista da adaptação, Robert Stam, Rafael de Luna Freire, Ismail Xavier, Tânia Pelegrini e outros serão os autores que redimensionarão a teoria para a análise das relações entre a obra cinematográfica e a obra literária, além de autores como André Bazin, cujo ensaio “Cinema impuro” há uma defesa da inter-relação entre a literatura e o cinema.

Do fim da concepção de fidelidade

O conceito de adaptação vem sendo descartado por outras concepções que, como dissemos, colocam no mesmo patamar a obra literária e a filmográfica. Com isso, a ideia de fidelidade também vem perdendo sua força para as de tradução, leitura e intertextualidade. Isso significa que o filme baseado em texto literário deixa de ser avaliado por sua capacidade de repor a obra escrita em linguagem fílmica.

Um ensaio que marca essa discussão é “Por um cinema impuro, em defesa da adaptação”, de André Bazin, escrito na década de 1950. Neste ensaio, o crítico francês defende os empréstimos de linguagem e conteúdo entre cinema e literatura, argumentando contra aqueles que pregavam a distância entre essas duas linguagens, ou seja, preconizavam um cinema puro. Bazin acabará defendendo as adaptações e discutindo a questão da fidelidade. Ele chama a atenção primeiro para a diferença entre os estatutos funcionais e materiais da literatura e o cinema. Ele nota a diferença, por exemplo, entre o leitor e o espectador:

Entretanto, isso não é tudo, e é errôneo apresentar a fidelidade como uma sujeição, necessariamente negativa, a leis estéticas alheias. O romance tem sem dúvida seus próprios meios, sua matéria e a linguagem, não a imagem, sua ação confidencial sobre o leitor isolado não é a mesma que a do filme sobre a multidão das salas escuras. [1991, p. 94]

Distinguindo os campos, fidelidade para ele seria a “criação cinematográfica”, ou seja, ela seria a reinvenção – como numa tradução – da linguagem fonte por meio da linguagem alvo. (1991, p. 95). E como para Bazin o cinema já era senhor de seu estatuto estético, ele já seria capaz de

se opor eficazmente ao domínio romanesco e teatral, [...] porque, em princípio, ele está bastante seguro de si é senhor de seus meios para desaparecer diante de seu objeto. É porque pode, enfim, almejar a fidelidade – não uma fidelidade ilusória de decalcomania – pela inteligência íntima de suas próprias estruturas estéticas, condição prévia e necessária para o respeito das obras que ele investe. (1991 p. 98)

Assim, a adaptação mais fiel da obra literária é aquela que opera com mais inteligência e criatividade os meios da linguagem cinematográfica para traduzir a linguagem da obra literária. Bazin diz: “a boa adaptação deve conseguir restituir o essencial do texto e do espírito [da obra literária]” (1991, p. 96).

Bazin, então, em momento algum diz sobre a superioridade de uma linguagem em relação à outra, pelo contrário, toda sua argumentação busca defender o empréstimo, a mistura entre elas (até por considerá-las híbrida em princípio). Mas na contramão de seu pensamento existe uma tendência nos campos da crítica jornalística de pensar de forma hierarquizante essas duas instâncias estéticas, valorizando a literatura em detrimento do cinema. Talvez isso se deva no caso brasileiro da tendência beletrista nacional de sobrevalorizar tudo que seja do campo literário.

No entanto, brasileiros como Ismail Xavier, Hélio Guimarães, Tânia Pelegrini (ver PELEGRINI et al, 2003) e o norte-americano radicado no Brasil, Robert Stam veem a adaptação de outra forma.

Ismail Xavier nota que a tônica para pensar essa relação passou a ser a do “diálogo” e a do direito do cineasta em interpretar livremente o romance. Este passa a poder inverter os efeitos da obra original, “alterar a hierarquia dos valores e redefinir o sentido da experiência das personagens”. (2003, p. 61). Não há sentido, segundo ele, para manter o critério de fidelidade ao original, já que muitas vezes escritores e diretores estão separados por distâncias temporais e geográficas imensas, por pontos de vistas bastante diversos, além de atuarem em boa parte das situações em contextos bastante diferentes (2003, p. 62). Para ele, “O lema deve ser ‘ao cineasta o que é do cineasta, ao escritor o que é do escritor’, valendo mais as comparações entre livro e filme mais como um esforço para tornar mais claras as escolhas de quem leu o texto e o assume como ponto de partida, não de chegada” (2003, p. 62).

Robert Stam também segue esta linha, em que se descarta a relação de superioridade da obra literária em comparação à cinematográfica. Segundo ele, a deposição deste ponto de vista se deve em boa parte aos movimentos estruturalistas que surgiram nos anos 1960 e que passaram a considerar que todo texto merece um tratamento analítico-teórico até então dedicado quase que exclusivamente à obra

literária. Aos poucos iria se consolidar a ideia de intertextualidade, que em vez de tratar o texto de forma vertical e hierárquica passa a tratá-lo de forma mais horizontal, preconizando a original e permanente troca textual em todo gênero escrito.

Assim, segundo Stam (2006, p. 23),

A adaptação [...], desse ponto de vista, pode ser vista como uma orquestração de discursos, talentos e trajetos, uma construção híbrida, mesclando mídia e discursos, um exemplo do que Bazin na década de 1950 já chamava de cinema 'misturado' ou 'impuro'.

Com essa guinada na forma de tratar a relação entre obra literária e obra cinematográfica, surgiu junto com novas formas de pensar esse processo uma nova nomenclatura correspondente:

[...] leitura, re-escrita, crítica, tradução, transmutação, metamorfose, recriação, transvocalização, ressuscitação, transfiguração, efetivação, transmodalização, significação, performance, dialogização, canibalização, reimaginação, encarnação ou ressurreição [...]. (STAM, 2006, p. 27)

Análise e comparação entre literatura e cinema

A questão que se coloca agora é como analisar, de forma horizontal, essas duas técnicas de comunicação, de modo a extrair dados e conhecimentos pertinentes à obra dos autores comparados. Uma das formas é analisar as narrativas.

Ismail Xavier vê na narrativa o denominador comum para se comparar a obra literária e a fílmica. Ambas são, segundo ele, formas de expressão cujo princípio organizador vem do narrador ou do ponto de vista narrativo. Ele diz que a narrativa é uma forma de discurso de tal forma geral que é possível analisá-la em qualquer veículo, sem levar em conta suas especificidades. (2003, p. 61). Tanto em um romance quanto em um conto é possível comparar o tratamento temporal, espacial, tratamento das peripécias, do ponto de vista do narrador, das personagens, entre outros aspectos. E não

só nesses dois campos, mas também em história em quadrinhos, novelas, videogames etc. Seria um princípio geral de toda ficção.

Assim haveria um consenso sobre este aspecto. Para Xavier, “[...] os críticos estarão de acordo que, nesse aspecto, é possível saber com precisão o que se manteve, o que se modificou, bem como o que se suprimiu ou acrescentou”. [2003, p. 67].

Assim, é preciso ver, então, quais são as categorias narrativas com que se pode trabalhar e como trabalhá-las nessas análises. Nesse aspecto Robert Stam e o par Márcio Vieira Barreto Silva e Rafael de Luna Freire propõem alguns esquemas para isso.

Stam tem predileção pelo conceito de intertextualidade, cujas categorias extrai da obra de Gerard Genette como faz no artigo que trata da adaptação (2006). Com elas, ele consegue apresentar um rol de categorias por meio das quais é possível tratar dessa “transação” semiótica entre literatura e cinema. Ele chega ao ponto de transportar para a gramática da imagem, do cinema em particular, os conceitos apresentados por Genette. Um deles, o de hipertextualidade, diz respeito à relação entre uma obra-fonte e outra obra que a modifica, reelabora ou a estende. O primeiro seria o hipotexto, a *Ilíada*, por exemplo, e a “Odisséia” e a “Eneida” seriam as outras, o hipertexto. Assim, para ele, toda “adaptação” será entendida como um hipertexto que selecionou, amplificou, concretizou e efetivou o hipotexto. (2006, p. 33).

Mas Stam vai além e propõe um modelo prático-analítico para os estudos de adaptações. Modelo que ele irá aplicar mais tarde resultando no livro “A literatura através do cinema” (2008), em que analisa várias adaptações de clássicos da literatura universal, incluindo a adaptação do diretor André Klotzel de “Memórias póstumas de Brás Cubas”, de Machado de Assis.

Ele propõe tratar esse processo em seus aspectos narrativos, temáticos e estilísticos, incluindo nesse rol um exame comparativo entre os autores.

As modificações e trocas havidas na história do hipotexto, segundo ele, tocam à mecânica da narrativa. Stam detalha como os narratologistas do cinema – sobre os quais pouco fala – operam as categorias de Genette. Ele cita três: ordem, duração e frequência.

A ordem, para Stam, diz respeito ao tratamento da sequência, sobre sua linearidade ou não-linearidade, ou seja, se a história é contada respeitando os passos de

início meio e fim, ou se ela a subverte. Ele não cita mas trata-se da diferença entre *fábula* e *enredo* que Umberto Eco faz em “Lector in Fabula”, em que a primeira “é o esquema fundamental da narração, a lógica das ações e a sintaxe das personagens, o curso de eventos ordenado temporalmente.” (ECO, p. 85); ao passo que o enredo é a forma como a história é contada na “superfície” do texto. As alterações na fábula, para usar os termos de Umberto Eco, acontecem, segundo Stam, pela *analepse* e *prolepse*. A *analepse*, que é a volta ao passado via *flashbacks*, por exemplo, divide-se para Stam em *analepse externa* e *interna*. A primeira, por meio de *flashbacks*, faz a história retornar para um tempo anterior ao começo da narrativa principal (2006, p.33); e a segunda, recomeça de um ponto interno da narrativa principal. Já a *prolepse* adianta a sequência narrativa mediante *flashwards* ou premonições.

A duração concentra-se na relação entre o tempo do discurso sobre o evento e o tempo “real” do evento. Com a duração, analisa-se o ritmo da narração. Os eventos podem ser condensados ou estendidos (dois anos podem virar dois dias ou ao contrário dois dias podem virar dois anos e assim por diante); a velocidade da narrativa é marcada por meio de processos da gramática cinematográfica, como saltos, movimentação rápida da tomada, diálogos acelerados, aproximação do tempo do discurso ao tempo da *diegese* etc.

A frequência conta quantas vezes um evento é mencionado na obra. Genette propõe três formas: a. *singulativa*; *repetitiva*; e *iterativa*. Na primeira o evento ocorre apenas uma vez; na segunda, é retomado várias vezes; e na última, um evento ocorrido várias vezes é mencionado apenas uma vez. Stam propõe mais uma forma, a *homóloga*, em que um evento ocorrido várias vezes é relato várias vezes.

Terminada a descrição das categorias de Genette aplicadas à obra cinematográfica, Stam propõe elementos de narratologia comparada. Ele sugere então o exame dos eventos e das personagens que foram eliminados, adicionados ou modificados do romance no filme, e que se pergunte a razão dessas escolhas. Além disso, o diretor pode ampliar na tela passagens secundárias do romance. Uma menção à caça no romance pode virar uma encenação detalhada deste evento no filme (STAM, 2006, p. 40).

A outra proposta de análise encontra-se no artigo “Sobre uma sociologia da adaptação”, de Márcio Vieira Barreto Silva e Rafael de Luna Freire. Trabalhando com uma consistente e importante bibliografia sobre o tema, eles apresentam formas de abordagem do tema e categorias de análise estrutural. Eles destacam três tipos de abordagens (SILVA; FREIRE, 2007, p. 4): 1. **Adaptação como tradução**, concepção baseada em estudos lingüísticos e literários, que toca em conceitos de fidelidade e transcrição e tende a valorizar mais a obra literária; 2. **Adaptação por apropriação**, estaria ligada ao processo de recriação e reelaboração artísticas da obra fonte, mas de uma forma muito ampla e ainda atada a idéias de autenticidade ou simulacro dadas pelo texto fonte; 3. e **adaptação por dialogismo**, que compreende a adaptação

[...] como um discurso historicamente situado, que se define pela canibalização de fontes anteriores, essa última abordagem (que Robert Stam por fim chama de dialogismo multicultural) abrange por excelência categorias interdisciplinares e transculturais (2007, p. 5).

Essa última abordagem permite a convergência de estudos contextuais e narratológicos.

Quanto aos aspectos narratológicos o artigo segue um caminho semelhante ao de Stam, apresentando sete categorias, propostas por Timothy Corrigan, do campo narratológico, como recursos para comparem-se as obras literária e fílmica (2007, p. 7). São eles: 1. Temas e motivos; 2. Personagens; 3. Ponto de vista; 4. História/plot/narrativa; 5. Mise-em-scène; 6. Outros elementos de estilo e estrutura (montagem, fotografia, velocidade etc.); 7. Gênero.

Como se pode perceber, essas categorias lembram bastante as propostas por Stam, o que por si só mostra uma certa linha de análise que vai se firmando nesses estudos da adaptação. Semelhança que ocorre também quando os autores propõem uma análise dos contextos de produção e adaptação:

Contextos de produção e recepção, bem como questões de expressão estilística e representação da realidade são aspectos que a teoria da adaptação pouco

abordou e que, dessa maneira, constituem olhares de interesse essenciais para uma sociologia da adaptação (SILVA;FREIRE, 2007, p. 4).

Assim, não há como fugir a questões que dizem respeito ao contexto das duas técnicas, das filiações e sensibilidades estéticas de escritores e cineastas, entre outros aspectos. O que passamos a discutir na seção abaixo.

O contexto

André Bazin no ensaio “Por um cinema impuro” já assinalava diferenças capitais entre cinema e literatura. Ele diz que o contexto do surgimento do cinema está muito mais próximo ao do *be-pop* por exemplo do que ao das artes tradicionais, como a pintura e a literatura. Para o cinema, segundo ele, a existência precede a essência. Ou seja, as questões voltadas a sua funcionalidade, a sua reprodutibilidade (para inserir ou autor não mencionado aqui, Walter Benjamin e não citado por Bazin) são fundamentais para entender sua linguagem e expressividade. Bazin (1991, p. 100) diz, então, que

O cinema também é uma arte funcional. Segundo outro sistema de referência, se deveria dizer do cinema que sua existência precede sua essência. É dessa existência que a crítica deve partir, até mesmo em suas extrapolações mais aventurosas.

Se Bazin discute o que poderíamos chamar de estatuto “ontológico” do cinema, discussão que vai muito longe, tendo que passar por autores fundamentais como Walter Benjamin, por exemplo, Stam (STAM, 2008) já parte para aspectos mais prático-analíticos avaliando as questões que envolvem a análise contextual. Um deles diz respeito ao contexto temporal. Esse contexto dimensiona a época em que livro e filme foram produzidos, o que implica numa variação grande de situações, como a de modificar, por exemplo, o período em que se passa a história, como ocorre, por exemplo, no filme “A cartomante” de Marcos Farias, de 1974, onde parte da ação se passa no século XX. Ou então, a adaptação sofrer as injunções da época, como censura, por exemplo, ou mesmo

das correntes culturais predominantes da época, como experimentalismo, liberação sexual, etc.

Stam fala também das questões de ideologia e discurso social, em que uma obra pode ser adaptada segundo a posição ideológica do diretor, de esquerda ou de direita por exemplo. Ilustra essa categoria com o que ocorre com boa parte dos filmes de Hollywood, em que as adaptações “corrigem” suas fontes ao extrair delas o que é controverso” (2006, p. 44). Quanto à Hollywood ele anota outro fenômeno, o da uniformização no modo de contar a história, veiculada por manuais de como se escrever roteiros, nos quais se execram quaisquer formas de modernismo ou vanguardismo. Assim segundo Stam, “O romance, em nome da legibilidade para a audiência das massas, é ‘purificado’ das ambiguidades morais, interrupções narrativas e meditações reflexivas”. (2006, p. 45).

Assim a discussão sobre o contexto, acerca do qual não se alongará aqui, em primeiro lugar está condicionada à situação comunicativa das obras em relação. Cada uma produzida por um autor com sensibilidades e pontos de vistas diferentes, produzindo seus filmes em condições materiais e ideológicas distintas, com finalidades convergentes ou divergentes e, sobretudo, voltados para públicos de perfis por vezes muito dessemelhantes. Essa assimetria produzida pelos contextos pode muitas vezes criar relações entre gêneros diferentes para uma mesma obra. Para Stam:

A adaptação cinematográfica de um romance faz essas transformações de acordo com os protocolos de um meio distinto, absorvendo e alterando os gêneros disponíveis e intertextos através do prisma dos discursos e ideologias em voga, e pela mediação de uma série de filtros: estilo de estúdio, moda ideológica, restrições políticas e econômicas, predileções autorais, estrelas carismáticas, valores culturais e assim por diante. (2006, p. 50)

De olho no caminho: a metodologia

Dada a abrangência desta pesquisa, ela tem inicialmente um caráter exploratório, por causa do levantamento e da catalogação das adaptações da obra de Machado em meio cinematográfico. Além disso, terá um caráter descritivo ao procurar mostrar

quando, por quem e como a obra foi adaptada. Assim, o cunho desta pesquisa básica é exploratório-descritivo.

Para coletar dados será usada, primeiramente, a pesquisa bibliográfica, necessária para o escrutínio das categorias narrativas ficcionais a serem adotadas na análise das obras cinematográficas e literárias. Essa pesquisa também será aplicada para o levantamento das adaptações existentes da obra de Machado no Brasil.

Em seguida, serão feitas uma análise descritivo-comparativa da obra literária e uma leitura e análise de imagem de acordo com os pressupostos indicados por Coutinho (2012, p. 330-344), Xavier (2012) das obras cinematográficas, com base nas categorias levantadas na discussão teórica acima.

Em relação às atividades, em primeiro lugar, foi feito um primeiro levantamento, a partir de outubro de 2013, dos filmes produzidos a partir da obra de Machado. Levantamento que deverá ser aprofundado e detalhado, discriminando ano, diretor, roteirista, atores e produtora envolvidos na sua criação. Para cada obra adaptada poderão ser recolhidos documentos acerca delas, como entrevistas, resenhas, e críticas, formas relevantes de escrutinar a sua recepção do ponto de vista documental e quantitativo (numa segunda etapa do trabalho esses textos poderão ser analisados do ponto de vista discursivo e da crítica cinematográfica).

Paralelamente serão levantadas as categorias e conceitos pertinentes à ficção narrativa e cinematográfica que serão usados para a análise descritivo-comparativa.

Compiladas as obras que foram adaptadas para o cinema, elas serão lidas por uma ordem estabelecida *a posteriori*, que considerará as obras mais adaptadas, os gêneros adaptados (conto, romance), a época da filmagem entre outros critérios.

Nesse meio tempo também assistir-se-ão os filmes obedecendo à mesma ordem de leitura e à mesma ação de pesquisa descritivo-exploratória.

Finalizada esta etapa, começará o processo de levantamento, organização de dados, culminando na análise comparativa. Lembrando que a análise se dará em dois campos: o externo e o interno, contextual e estrutural.

Para finalizar, será feita a síntese geral, que além de descritiva poderá conter aportes explicativos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como se viu no começo deste artigo, a obra de Machado de Assis propõe dificuldades para quem pretende levá-las ao cinema. O narrador de “Memórias póstumas de Brás Cubas” é uma delas. Por ser um narrador defunto, ele usa e abusa do seu poder em reverter, interromper, reescrever a história, além de volta e meia desrespeitar o leitor, deixando no ar certo mal-estar entre estes dois agentes do ato literário e comunicativo. Nesse sentido, é um narrador que está entre aqueles que não mostram (*showing*) a história ou o real, mas que a narram (*telling*), no sentido de intervir ou chamar para si – o narrador e para a forma de narrar –, a atenção do leitor (SARAIVA, 1993, p. 29). Na classificação de Gerard Genette, utilizada tanto por Stam e quanto por Saraiva, a primeira forma é a do narrador heterodiegético (que está ausente da narrativa) e a segunda é do homodiegético (narrador participa como personagem da história), caso de Brás Cubas. Xavier descreve esses dois narradores como aquele que se “esconde” (e, portanto, mostra a história) e aquele que se “intromete” na história (mostra que está contando a história). Para ele o cinema clássico privilegiou a primeira forma, segundo a qual o filme deve correr “naturalmente” sem interferências de qualquer espécie. (2003, p. 70). Assim, quando se adaptam as “Memórias” privilegiando-se a apresentação da história, está-se tomando uma posição em que se inverte aquela escolhida por Machado de Assis, revelando assim uma leitura (ou uma falta de leitura, conforme o caso) da obra deste escritor.

Há outros aspectos ainda a serem pensados em cada filme. Dizem respeito à fortuna crítica da obra machadiana. Uma visão mais intertextual de Machado de Assis, como um autor filiado à literatura menipeia, por exemplo, pode levar a leituras fílmicas de sua obra para um lado, como, a meu ver, faz o “Brás Cubas”, de Júlio Bressane, que buscou como diz Xavier, analogias formais entre cinema e literatura, de modo a traduzir os métodos de Machado de Assis, e não o conteúdo de “Memórias Póstumas” (2003, p. 68). A obra de Bressane tem outras propriedades e qualidades do que essa,

principalmente em relação a sua posição na cinematografia nacional. O exemplo aqui é restrito e nem de longe expressa uma interpretação mais abrangente de sua obra.

Por outro lado e sendo mais sucinto, há outra vertente da crítica, que chamarei aqui de mimética, cujo crítico mais importante é Roberto Schwarz, segundo a qual o procedimento narrativo, portanto literário, de “Brás Cubas” consegue imitar a lógica social da sociedade escravagista brasileira do século XIX. Nesse aspecto Cubas é um narrador que afronta o leitor, já que ele é um típico representante das nossas classes patriarcais do Oitocentos, mimado, beletista, volúvel e embusteiro. Stam, embora elogie o filme de Klotzel, vê este aspecto, mais ligado à interpretação mimética da obra machadiana deixado à margem nesse longa do diretor paulistano. Mariutti (2008), por sua vez, vê o narrador de Klotzel estabelecendo uma relação de cumplicidade com o espectador e não de afronta.

Assim, o detalhamento desses aspectos por meio da análise descrita neste artigo pretende ampliar essa pequena discussão, que precisa ser feita de forma mais ampla, da forma pela qual a obra machadiana foi lida, interpretada pela cinematografia nacional.

REFERÊNCIAS

ALISSON, Elton. ‘Pesquisa em comunicação precisa ser mais ambiciosa’. **Agência Fapesp**, 12/08/2013. Disponível em: <<http://agencia.fapesp.br/17690>>. Acesso em: 16 nov. 2013.

ARANTES, Paulo E. Providências de um crítico literário na periferia do capitalismo. In: ARANTES, Otília B. F.; ARANTES, Paulo E. **Sentido da formação. Três estudos sobre Antonio Candido, Gilda de Mello e Souza e Lúcio Costa.** São Paulo: Paz e Terra, 1997. (pp. 7-66).

BAZIN, André. Por um cinema impuro – Defesa da adaptação. In: _____. Trad. Eloísa A. Ribeiro. Introd. Ismail Xavier. **O cinema. Ensaios.** São Paulo: Brasiliense, 1991. (pp. 82-104).

BERNARDET, Jean-Claude. Brás Cubas: reflexões sobre dois planos. In: ADES, Eduardo (curador). **Memórias Cinematográficas de Machado de Assis** – 10-22 de junho de 2008. Rio de Janeiro: Realização Imagem e Tempo Produções, 2008. Disponível em <www.imagemtempo.com/machadodeassis/longa_03_viagem.htm>. Acesso em: 13 dez. 2013.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade.** 9ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.

COUTINHO, Iluska. Leitura e análise da imagem. In: DUARTE, Jorge; BARROS, Antonio. **Métodos e técnicas de pesquisa em comunicação.** 2ª ed. São Paulo: Atlas, 2012. (pp. 330-344).

FREIRE, Rafael de L. Machado de Assis no Reino das Adaptações. In: ADES, Eduardo (curador). **Memórias Cinematográficas de Machado de Assis** – 10-22 de junho de 2008. Rio de Janeiro: Realização Imagem e Tempo Produções, 2008. Disponível em: <www.imagemtempo.com/machadodeassis/artigo_rafael.htm>. Acesso em: 26 set. 2013.

JAKOBSON, Roma. Linguística e poética. In: _____. **Linguística e comunicação.** São Paulo: Cultrix, 1975, p. 118-162.

MARIUTTI, Francisco Roberto Papaterra Limongi. Duas vias de acesso a machado, e um desvio. In: In: ADES, Eduardo (curador). **Memórias Cinematográficas de Machado de Assis** – 10-22 de junho de 2008. Rio de Janeiro: Realização Imagem e Tempo Produções, 2008. Disponível em <www.imagemtempo.com/machadodeassis/longa_03_viagem.htm>. Acesso em 13/10/2013.

SARAIVA, Juracy Assmann. **O circuito das memórias em Machado de Assis**. São Paulo; São Leopoldo: Edusp; Ed. Unisinos, 1993.

SILVA, Marcel Vieira Barreto; FREIRE, Rafael de Luna. Sobre uma sociologia da adaptação fílmica: um ensaio de método. **Crítica cultural**, v. 2, n.2, jul/dez. 2007.

STAM, Robert. O romance autoconsciente. De Henry Fielding a David Eggers. In: _____. **A literatura através do cinema. Realismo, magia e a arte da adaptação**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2008. (pp. 143-192).

_____. Teoria e prática da adaptação: Da fidelidade à intertextualidade. **Ilha do Desterro**, Florianópolis, n. 51, p. 19-53, jul./dez. 2006.

XAVIER, Ismail. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In: PELEGRINI, Tânia et al. **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Senac/Itaú Cultural, 2003. (pp. 61-90)

_____. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. 3ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.