

## **Cinema e literatura:**

### **Transposição intermediática da história de um defunto autor**

## **Film and literature:**

### **Transmedia transposition of the story of a deceased author**

***Por Márcia Gomes Marques e Gedy Brum Weis Alves***

#### **Introdução**

Os meios de comunicação multiplicaram-se de forma substancial no século XX e passaram a ser uma presença marcante na sociedade contemporânea. Diariamente, as pessoas têm contato com um número expressivo de textos midiáticos, e esse contato influi em suas concepções e no modo como elas agem e interpretam o mundo que as cerca. Percebem-se manifestações dessa repercussão, por exemplo, ao observar o predomínio, em diferentes momentos, de formas de produzir, fixar e divulgar narrativas: primeiramente, utilizando-se da linguagem oral, depois da linguagem escrita e, na atualidade, também das mídias e da linguagem audiovisual.

Dentre os meios audiovisuais que contam histórias, está o cinema, que desde as primeiras décadas do século XX, com a passagem da estética da atração para a estética da narração (GAUDREULT, 1988 apud AMIEL, 2007), tem reafirmado sua capacidade de narrar, gerando convenções e recursos próprios para fazer seus textos. A consolidação do cinema como meio narrativo ocorre em paralelo com a contínua apropriação que faz de textos literários como fonte ou ponto de partida para a construção de suas obras. Essa relação, chamada de forma ampla de adaptação, é uma prática arraigada na produção cinematográfica.

Ao contrário da literatura, que frequentemente se dirige a públicos específicos, o cinema, no século XX, desenvolve principalmente o perfil de produções focadas no entretenimento dirigidas a um espectro de público mais amplo, combinando, em suas propostas, várias imagens de público

(GANS, 1973) ao mesmo tempo. Assim, adaptar um texto literário para o cinema leva, muitas vezes, a que se amplie o número de conhecedores da obra de partida, e o prestígio do texto literário é usado como recurso e referência de qualidade na divulgação da obra adaptada.

A escolha de produzir um filme tendo como ponto inicial um texto literário pode ter variados motivos, que vão desde questões mercadológicas, devido à suposta segurança de que uma obra renomada auxilie na divulgação e possa aumentar as chances de sucesso do filme, até a iniciativa de prestar homenagem a um escritor, ou ainda o intuito de refutar, atualizar ou problematizar aspectos de um texto anterior. Motivações à parte, o fato é que a parceria entre literatura e cinema é de longa data, e parte significativa da produção cinematográfica existente é constituída de textos derivados (HUTCHEON, 2011), que se declaram como obras palimpsestuosas (GENETTE, 2006), anunciando sua relação com obras anteriores.

Na discussão do processo de adaptação de obras literárias para o cinema, há abordagens divergentes quanto ao entendimento dessa prática. A princípio, a transposição da obra literária para a fílmica era vista desde uma única direção, tendo por critério o grau de fidelidade do filme à obra “de partida”, priorizando o texto-fonte em detrimento do derivado. Nessa perspectiva, o estudo da adaptação tendia a concentrar-se na comparação entre os dois textos, e na avaliação do sucesso alcançado na transferência de um para o outro (DINIZ, 2005).

Em contrapartida, estudos sobre o tema têm explorado outras formas de entender o processo de adaptação, acentuando seus aspectos de transcrição (CAMPOS, 2013) e de tradução (CLÜVER, 2006), o que necessariamente implica a tomada de decisões sobre o que preservar ou deixar de lado na elaboração da obra derivada. Nessas concepções, a obra literária é entendida como um texto polissêmico que possibilita várias leituras e percursos interpretativos, inclusive por parte de seus adaptadores. Ao interpretar e recriar a obra a partir da leitura que fez, ao adaptador pode ocorrer de realizar ampliações e supressões, e realizará necessariamente atualizações no texto de partida, guiado por seu entendimento das especificidades das mídias e das linguagens envolvidas na transposição (MCFARLANE, 2004), ou movido por suas finalidades, intencionalidades, percepções ou perspectivas de abordagem do texto-fonte (KELLNER, 2001).

Dentre 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 considerados textos independentes. Do universo de produtos audiovisuais adaptados de textos literários, este estudo atém-se à relação entre a obra *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 da relação entre as obras desde uma perspectiva intertextual, pelo viés da hipertextualidade, no qual a obra fílmica se deriva por transposição da obra literária, processo que implica duas linguagens – a verbal e a cinematográfica – e se realiza intermediado 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 como a obra, concebida inicialmente em romance, é refeita em filme, ou seja, produzida e veiculada em uma mídia diversa do livro, verificando como é reproposta e atualizada. A partir dessa passagem de uma obra à outra, e sendo a segunda projetada e realizada dentro de outra lógica de produção cultural e técnicas (MARTÍN BARBERO, 2003), que repercutem na própria concepção do fazer artístico-cultural, identificam-se quais revitalizações foram postas em prática na obra transposta (guiadas, inclusive, pelas leituras e intencionalidades da equipe envolvida nessa realização), e exploram-se quais elementos se destacam nesse processo de recriação.

Um fato a ser ressaltado com relação às obras no fluxo das mídias (GOMES, 2009) é que o cenário atual de distribuição e acesso à produção artístico-cultural não impõe uma ordem cronológica de contato com os textos, dos mais antigos ou dos textos-fonte aos atuais ou derivados. Enquanto, tradicionalmente, os estudos de adaptação se ativeram principalmente às chamadas obras de autor derivadas de outras obras de autor, do teatro e da literatura para o cinema ou a ópera, por exemplo, a produção cultural contemporânea está marcada pelo aproveitamento de obras de uma variedade de tipos, ligadas à cultura erudita ou não, para produtos midiáticos que têm como escopo chegar ao grande público.

É característica da lógica de produção cultural atual a combinação de formatos industriais (MARTÍN BARBERO, 2003) com variados tipos de textos, realizados desde lógicas distintas e pensados para outros perfis de público. É importante que os estudos acadêmicos se debrucem sobre essas lógicas de produção e consumo cultural hodiernas, que contam com a mistura de temporalidades e espacialidades, e com a hibridação de técnicas que implicam formas diversas

de sensorialidade e percepção (MARTÍN BARBERO, 2010). Há, nesse caso, a associação de textos concebidos desde outras lógicas e de variados tipos e origens com os formatos industriais, em que os “anteriores” são aproveitados como inspiração, interlocução ou fonte, ou adaptados como analogia, comentário ou transposição (CARTMELL; WHELEHAN, 1999, p. 24 apud SANDERS, 2008, p. 20). Pode-se dizer que o espectro de público previsto por essas obras, aliado às mediações comunicativas da cultura, marca a oferta artístico-cultural do momento, e é necessário que os estudos acadêmicos procurem entender mais e melhor acerca de como esses elementos articulados orientam a produção e o consumo nessa nova configuração cultural (JENSEN, 2014).

### **Adaptação e atualização**

Com o advento das mídias audiovisuais, os sujeitos sociais entram a lidar com outras lógicas de produção e de fixação de conteúdo, deparam-se com outros procedimentos de organização de saberes e com novos suportes por meio dos quais divulgar ideias e contar histórias. Nesse contexto, a relação entre cinema e literatura passa a constituir uma prática corrente que se perpetua no tempo, principalmente com as adaptações de textos literários para obras televisivas e cinematográficas. Tais vínculos se consolidam de muitos modos, entre os quais se podem ressaltar os empréstimos, a reciclagem e o aproveitamento recíproco de temáticas, recursos estilísticos e histórias, efetuados tanto da parte da produção literária quanto das mídias audiovisuais. Embora a forma mais recorrente, nesses casos, seja a da transposição de fábula (TOMASEVSKIJ, 2003), personagens e situações, observam-se também outros modos de reforço da inter-relação entre as partes. Entre eles, destaca-se o perene recapitular que o cinema faz de tópicos e abordagens propostas pela literatura, que tem uma lógica composicional e produtiva distinta, ou quando o cinema desdobra temas ou situações propostas em obras literárias de renome, dando continuidade a estas, ou revitalizando e desenvolvendo algum de seus aspectos dentre outras perspectivas de abordagem. Essa tomada de elementos, portanto, nem sempre é guiada pelo propósito de permanecer dentro dos limites conteudísticos do texto-fonte; pelo contrário, as obras cinematográficas exploram desdobramentos e antecedentes das histórias narradas pela literatura, assim como, por vezes, combinam personagens e situações de duas ou mais obras para a composição de uma terceira.

Mesmo quando declara seu vínculo com o texto literário – pois é frequente, na indústria do audiovisual, que esses vínculos não sejam indicados explicitamente –, a adaptação fílmica é uma obra independente que lança mão de outra linguagem e canal de comunicação, e é realizada, no mais das vezes, em contexto histórico diverso ao que deu vida à obra de partida. Sendo assim, é tópico de interesse verificar como a linguagem cinematográfica, que articula luz, som, movimento de câmera e outras peculiaridades, transpõe o código linguístico da obra-fonte, assim como é tópico de interesse contrapor as especificidades dos canais de comunicação e as distintas condições de criação e recepção desses tipos de obras. Mesmo derivada, a adaptação cinematográfica não é uma cópia ou uma decodificação, mas sim uma obra na qual se conjugam repetição e diferença (HUTCHEON, 2011). Nessa perspectiva, o grau de cercania deixa de ser critério de juízo, pois há o reconhecimento de que, ademais,

[...] 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, passam a ser pontos de interesse o questionamento dos procedimentos utilizados e das escolhas feitas pela equipe envolvida na produção, a verificação dos deslocamentos, supressões ou acréscimos, entre outros movimentos composicionais que foram feitos. Questiona-se, em outras palavras, como se transpõe e os porquês que guiam a produção artística, em seus vínculos com a produção social de conhecimento e de sentido sobre a vida social. Esse tipo de abordagem está voltado a investigar acerca das consequências dos traços identificados para o que a obra adaptada vem a ser, em sua relação com o público e com o contexto histórico-cultural de produção.

Quando o espectador se vê diante da adaptação de uma obra conhecida por ele, embora possa ter expectativas de encontrar ali o reconhecível, a concretização das imagens que construiu 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. Ainda quando pautado em alguma obra, cada diretor, inevitavelmente, imprime no produto recriado suas percepções, seu estilo e as marcas contextuais do momento artístico-cultural em que o produz. A transposição dos textos literários não se restringe à transferência de meio de comunicação, mas também manifesta aspectos culturais, geográficos, sociais e temporais de onde e quando a obra

se efetiva (GOMES, 2009). Mesmo porque, como diz Metz (2014, p. 92), “O que chamamos de ‘o cinema’, não é apenas a linguagem cinematográfica em si, são também as mil significações sociais ou humanas forjadas em outros lugares da cultura, mas que aparecem também nos filmes”. Assim, o adaptador pode se propor a preservar o que julga ser algo essencial no texto, ou o assim chamado “espírito” do original (ANDREW, 2000), ou optar por criar uma nova concepção, um olhar diferenciado sobre a obra adaptada, mas nos dois casos não deixa de imprimir modificações substanciais no texto de partida. Acerca das possibilidades de realização,

[...] 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 (NAGAMINI, 2004, p. 35-36)

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, som e também pela linguagem verbal.

Embora seja explícita a proximidade entre as obras fílmica e literária, o próprio Klotzel comenta: “Fomos sinceros a nossa vontade cinematográfica suscitada pela leitura, mas em nenhum momento colocamos a obrigação da fidelidade à obra literária, acima das particularidades do filme”<sup>1</sup>. Aqui há a indicação de que o cineasta não teve como objetivo primeiro realizar uma obra que fosse necessariamente fiel ao texto de partida, visto que ele mesmo considera que sua leitura da obra é particular e se manifestará no filme.

## **As relações textuais e midiáticas entre os textos literário e cinematográfico**

A transposição do texto literário para a obra cinematográfica acena, explicitamente, a duas classes de relação implicadas nessa operação: a primeira, entre textos, o literário e o cinematográfico; a segunda, entre mídias, o livro e o filme. Esse, portanto, é um texto que se

---

<sup>1</sup> Essa passagem foi extraída do depoimento do diretor com título *Uma questão de fidelidade*, publicado no site do filme. Cf: <http://www.brasfilmes.com.br/memoriaspostumas/diretor1.htm>. Acesso em: 30 mar. 2020 A mesma passagem é citada, também, na entrevista realizada por Cléber Eduardo com André Klotzel, *Uma memória cheia de vida*, publicada na Revista Época, Ed. 169, 13/08/2001.

constrói em relação, uma intertextual, outra intermediária. A transposição de um lado para outro, portanto, implica tanto aspectos de reconstrução e reproposição de sentido quanto o lidar com materialidades distintas, que preveem formas diversas de conexão entre texto e leitor: os modos de engajamento do leitor com o texto (HUTCHEON, 2011) relacionados à energética comunicativa de cada mídia (GAUDREAU; MARION, 2012).

Quanto ao que se refere à relação entre textos, deve-se diferenciar a relação entre o texto com o conjunto de textos anteriores e contemporâneos a ele da relação de derivação característica das traduções e transposições. Sobre o nexos entre textos, Kristeva (1974, p. 54) propõe, a partir de Bakhtin, que “todo texto se constrói como um mosaico de citações, todo o texto é absorção e transformação de um outro texto”. Já para Samoyault (2008), a noção de intertextualidade pode ser compreendida de duas formas: a primeira, como um instrumento estilístico que designa *o mosaico* de sentidos e discursos anteriores no interior de um texto; a segunda, como uma noção poética, ligada à retomada de enunciados literários, por meio de citação, de alusão, do desvio dentro de uma obra. Para essa 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” (p. 28).

Em *Palimpsestos*, Genette (2006, p. 8) propõe o termo transtextualidade ou transcendência textual, que define, *grosso modo*, como “tudo que o coloca em relação, manifesta ou secreta com outro texto”. A transtextualidade é dividida pelo autor em cinco tipos de relações transtextuais, entre as quais está a hipertextualidade, que define como a relação de derivação direta de um texto com outro anterior, denominada de transformação; ou de forma indireta, por imitação. A hipertextualidade é, nesse contexto, a relação de um texto denominado B – hipertexto, e um texto anteriormente concebido, denominado A – hipotexto, do qual ele “brota” de forma diferenciada do “comentário”<sup>2</sup> (p. 11).

A relação de derivação oriunda da prática de adaptação pode ser vista pelo viés da hipertextualidade, visto que, quando um texto literário, no caso o hipotexto, é transposto para o audiovisual, ele passa por um processo de releitura, no qual sofre alteração de sentido; assim, já não é mais o texto de partida, mas outro texto, um hipertexto. Aplicando esses conceitos ao estudo

---

<sup>2</sup> Em Genette (2006), o comentário é uma forma de relação metatextual, que une um texto a outro do qual ele fala, sem necessariamente citá-lo; em alguns casos, sem nomeá-lo.

das adaptações, Diniz (2005, p. 44) afirma que a hipertextualidade não enfatiza as similaridades entre os textos, “mas as operações transformadoras realizadas nos hipotextos”. Pelo mesmo viés, Stam (2008, p. 22) observa que “as adaptações fílmicas [...] são hipertextos nascidos de hipotextos pré-existentes, transformados por operações de seleção, ampliação, concretização e atualização”. As escolhas de seleção e combinação (ISER, 2013) operadas em uma adaptação de obra literária para o cinema cabem ao adaptador, à equipe que realiza o produto midiático derivado. Quem adapta pode escolher entre manter a mesma sequência de ações, o mesmo conteúdo temático do hipotexto, ou modificá-lo, acrescentando ou substituindo ações ou caracterizações, bem como propor outra trama para o hipertexto.

Mesmo quando relacionadas, necessariamente, com uma variedade de outros textos, com o mosaico cultural e artístico de sua época e de épocas anteriores, as adaptações acentuam a sua vinculação com um texto específico, anterior. No caso de *Memórias Póstumas* (2001), ademais de seu caráter de hipertexto com a obra literária, a adaptação deixa patente que essa é uma transposição intermediária, na medida em que relaciona livro e filme, e intramidiática (RAJEWSKY, 2012), pois traz para si recursos e convenções do cinema *hollywoodiano*, entre as quais se pode destacar a construção linear do enredo, que encadeia e amarra as relações de causa e efeito das partes, ou a ênfase nas relações amorosas de Brás em detrimento da ironia arguta que caracteriza a obra-fonte. Ainda que autônoma, a obra não deixa de ser “assombrada” (HUTCHEON, 2011, p. 27) por seu hipotexto, pois, como anuncia a derivação, chama para si a busca, por parte do espectador, das reminiscências e concretizações do texto e da mídia de partida no que é recriado pela obra de chegada.

No que tange aos seus aspectos composicionais e à sua materialidade, ou seja, à mídia das obras, há que se considerar que literatura e cinema constituem dois campos de produção distintos, cada um com suas peculiaridades expressivas, cuja realização deve “ser apreciada de acordo com os valores do campo no qual está inserido[a] e não em relação aos valores do outro campo” (JOHNSON, 2003, p. 42), ou seja, desde suas relações intramidiáticas. Quando o cineasta realiza essa transposição, transforma palavras em imagens e sons, visto que o cinema tem uma linguagem própria, a partir da qual se realiza o texto fílmico (METZ, 2014). A linguagem cinematográfica é constituída pela combinação do som/áudio com a imagem em movimento, enquadrada e montada, 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 adaptado, ele está diante de uma imagem audiovisual, atravessada pelos elementos convencionais da linguagem da mídia e pelas intervenções criativas da equipe envolvida na realização.

### **Na relação entre textos: a história de um defunto autor**

A obra *Memórias Póstumas de Brás Cubas* é permeada por um tom pessimista e um teor crítico, apresenta uma visão irônica dos homens e de suas relações em sociedade por meio de uma construção não linear dos eventos e situações. A inovação da obra está em seu narrador, um defunto autor, que, contrariando a convenção, inicia sua história por sua morte e pelos preparativos de seu funeral. Como morto, o narrador diz-se livre das amarras sociais, conta em tom cáustico os acontecimentos que marcaram sua vida terrena: seu nascimento e sua infância de menino mimado, 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, que lhe proporcionaria a glória. Morre sem a glória do emplastro, sem ser ministro, sem se casar e sem ter filhos.

A transposição do livro para o audiovisual implica, via de regra, transformação, que se manifesta nos recortes, supressões, acréscimos, condensações, em atualizações, entre outras escolhas inerentes ao processo adaptativo. 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 seguir, são indicadas algumas divergências e convergências das obras, e é analisado o que as escolhas operadas pelo cineasta representam nessa transposição.

Quanto aos principais fatos que compõem a narrativa das duas obras, as funções distribucionais ou próprias (MCFARLANE, 2004; BARTHES, 2001), observa-se que o filme mantém a mesma fábula do livro. Já com relação ao enredo (TOMASEVSKIJ, 2003), em *Memórias Póstumas* há maior destaque à vida amorosa de Brás e Virgília do que foi dado no livro. 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, em um 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. À diferença do livro, o filme propõe uma estrutura mais concatenada, cujo fio condutor é mais explícito, aproximando-se das narrativas convencionais do cinema *hollywoodiano*: uma trama que gira em torno de uma história de amor heterossexual que lança mão amiúde de convenções estabelecidas e reconhecidas pelo público (TURNER, 1997). Reafirmando essa escolha, observa-se que vários aspectos do espírito irônico, digressivo e satírico do livro não aparecem no audiovisual com a mesma intensidade.

A supressão é prática corrente na adaptação de romances para filmes, e se deve, principalmente, à extensão de cada obra e à diferença de suporte. A escolha feita em focalizar a relação amorosa de Brás e Virgília leva à supressão de personagens e acontecimentos que estão ou em uma perspectiva mais periférica no livro, ou pouco vinculados aos 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 adequações de alguns fatos no enredo. Na narrativa cinematográfica, a diminuição do elenco ocorre tanto pela redução na duração do tempo do relato quanto pelo efeito da encarnação (SUBOURAUD, 2010) que acresce de importância os personagens pela projeção de sua imagem na tela.

A narrativa fílmica tem seu tempo de relato vinculado às convenções dessa mídia, e se diferencia do livro, que possui suas especificidades, podendo ser mais longo e, nesse caso, mais digressivo. As supressões garantem ao hipertexto a objetividade e a economia ligadas à linguagem e à mídia, e consolidam as escolhas feitas pelo cineasta. Por outro lado, a supressão de episódios e a condensação da obra machadiana fazem com que aspectos relevantes do livro não cheguem ao espectador do cinema: com a retirada de sua irmã, exclui-se toda 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.

Em *Memórias Póstumas* também há o uso do recurso de deslocamento, quando elementos comuns às duas obras são recombinaados, e 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 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 expressa a opção por condensar e imprimir uma sequência menos ambígua à narrativa, além de estabelecer outra ordem de causalidade aos fatos.

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 a D. Eusébia e Eugênia transcritas acima ocorrem primeiro. Em seguida, vêm os episódios da visita do pai e a apresentação de Virgília ao espectador. Essa outra combinação de elementos sugere ao espectador que estabeleça relações de causalidade diversas às propostas no livro, qualificando de forma diferente as ações do personagem. Quando Brás decide não voltar para a cidade do Rio de Janeiro com o pai, ao espectador é dado inferir que seja pelo interesse que ele já possui por Eugênia.

Na obra fílmica fazem-se presentes, também, os recursos de antecipação e de condensação de capítulos do livro, o que imprime dinamicidade à 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 adaptados 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 concatenação de acontecimentos da história simplifica o arco narrativo, aumenta a inteligibilidade, limpa os detalhes e facilita certa compreensão da obra, embora isso implique que passagens importantes do livro sejam suprimidas no audiovisual. Se, por um lado, as supressões e as condensações podem ser vistas como perdas, por outro, ratificam a posição de que a obra adaptada constitui uma nova obra, fruto de uma intervenção criativa 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 transposição 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” (*Memórias Póstumas*, 2001). Enquanto a voz *off* do narrador conta esses fatos, aparecem, no canto do quadro, imagens de mulheres. A adição dessa cena resume, com picardia, a vida boêmia que Brás levou na Europa.

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

## Considerações finais

Entendendo a relação entre a adaptação de obras literárias para o cinema pelo viés da hipertextualidade, consideram-se as adaptações fílmicas textos que se transcriam, principalmente, por operações de seleção e combinação, por um lado, e de ampliação, concretização e atualização, por outro. As operações transpositivas identificadas com maior frequência no produto audiovisual analisado foram a seleção, a combinação e a atualização. Dentre essas, prevalece a operação de seleção, visto que se verifica um recorte da obra-fonte, uma seleção de aspectos considerados apropriados para contar *essa outra* vida de Brás de Cubas, sem, no entanto, abandonar por completo o espírito digressivo, reflexivo e satírico da obra de partida.

Dentre as operações de composição, 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 adaptador e às especificidades da mídia e da linguagem, visando enxugar os detalhes e conferir mais leveza à vida de Brás na obra fílmica. Faz-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 contínua entre os acontecimentos, temporal e de causalidade, 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, ainda que de forma atenuada, resgatado no filme pela figura de Brás morto que interfere na narrativa, realizando digressões, conversando com o espectador, desmascarando o processo de feitura da obra.

Identifica-se, no filme, a opção por seguir uma estrutura convencional, aproximando-se das narrativas do cinema *hollywoodiano* voltado para um espectro de público mais amplo, com uma

trama que gira em torno de uma história de amor e que faz uso de convenções consolidadas nesse campo artístico. Com uma abordagem que imprime leveza ao tratamento dos temas, observa-se que elementos como a ironia, a digressão e a avareza de Brás Cubas são discutidos com menos insistência e profundidade do que como aparecem na obra-fonte.

Nessa adaptação para o cinema, nota-se que vários aspectos do livro não foram reaproveitados, e outros, como seu relacionamento com Virgília, foram agrandados, o que repercute no perfil da obra e nas imagens de público às quais ela se dirige. Verifica-se, nesse caso, a transposição entre lógicas de produção e consumo diversas, pois o texto derivado aproveita o anterior e o repropõe desde os formatos industriais da cultura midiática, levando em consideração as expectativas do público na recomposição temática do texto-fonte. Para tanto, enxuga aspectos da história, focalizando na última parte do romance, e recompõe o final, que passa a ser marcado pela superação dos problemas e pelo compromisso perseverante com a felicidade.

Em todo caso, adaptar um romance de Machado Assis, um dos romances mais conhecidos do conjunto da obra do autor, traz para a adaptação um reconhecimento prévio, e expectativas ligadas ao prestígio alcançado pela obra-fonte. A realização da obra fílmica, por sua vez, também 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.

**Márcia Gomes Marques**

*Professora do curso de Jornalismo e do PPGCOM/UFMS  
Doutora em Ciências Sociais pela Pontificia Università Gregoriana - Roma  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6990-648X>  
E-mail: [marcia.gomes@ufms.br](mailto:marcia.gomes@ufms.br)*

**Gedy Brum Weis Alves**

*Doutoranda e Mestre em Letras/UFMS  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0217-6686>  
E-mail: [gedyweis@yahoo.com.br](mailto:gedyweis@yahoo.com.br)*

Recebido em: 30 de maio de 2020.

Aprovado em: 19 de junho de 2020.

## Referências:

- AMIEL, Vincent. **Estética da montagem**. Lisboa: Edições Texto&grafia, 2007.
- ANDREW, Dudley. Adaptation. In: NAREMORE, James (org.). **Film adaptation**. New Jersey, USA: Rutgers University Press, 2000.
- BARTHES, Roland. Introducción al análisis estructural de los relatos. In: BARTHES, Roland [et al.]. **Análisis estructural del relato**. México, D.F: Ediciones Coyoacán, 2001.
- CAMPOS, Haroldo de. Da transcrição. In: TÁPIA, Marcelo; NÓBREGA, Thelma (Org.). **Haroldo de Campos – Transcrição**. São Paulo: Perspectiva: 2013.
- CLÜVER, Claus. Da transposição intersemiótica. In: ARBEX, Márcia (Org.). **Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem**. Belo Horizonte: Programa de Pós-graduação em Letras - FALE/UFMG, 2006. p. 107-166.
- DINIZ, Thaís. **Literatura e cinema: tradução, hipertextualidade, reciclagem**. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2005.
- GANS, Herbert. A relação entre o criador e o público nos meios de comunicação de massa. In: ROSEMBERG, Bernard; WHITE, David (Org.). **Cultura de massa**. São Paulo: Cultrix, 1973. p. 366-376.
- GAUDREAU, André; MARION, Philippe. Transescritura e midiática narrativa: questões de intermedialidade. In: DINIZ, Thaís (Org.). **Intermedialidade e Estudos Interartes**. Desafios da arte contemporânea. Belo Horizonte: Editora UFMS, 2012. p. 107-128.
- 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.
- GOMES, Márcia. O intertexto midiático: ficção seriada e adaptação de obras literárias: as ideias no fluxo das mídias. **Conexão – comunicação e cultura**, Caxias do Sul, v.8, n. 15, p.93-108, jan/jun. 2009.
- HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Santa Catarina: UFSC, 2011.
- ISER, Wolfgang. **O fictício e o imaginário**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.
- JENSEN, Klaus Bruhn. La comunicación en contextos. In: JENSEN, Klaus Bruhn (Org.). **La Comunicación y los medios**. México: Fondo de Cultura Económica, 2014.
- 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.
- KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia: estudos culturais, identidade e política entre o moderno e o pós-moderno**. Bauru, SP: EDUSC, 2001.

- 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)
- MARTÍN BARBERO, Jesús. **De los medios a las mediaciones**: comunicación, cultura y hegemonía. Rubí (Barcelona): Anthropos Editorial; México: Universidad Autónoma Metropolitana – Azcapotzalco, 2010.
- MARTÍN BARBERO, Jesús. **Oficio de cartógrafo**. Santiago, Chile: Fondo de Cultura Económica, 2003.
- 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, 2014.
- NAGAMINI, Eliana. **Literatura, televisão, escola**: estratégias para leitura de adaptações. São Paulo: Cortez, 2004.
- RAJEWSKY, Irina. A fronteira em discussão: o status problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermedialidade. In: DINIZ, Thaís; VIEIRA, André (Org.). **Intermedialidade e Estudos Interartes**: desafios da arte contemporânea. Volume 2. Belo Horizonte: Rona Editora: FALE/UFMG, 2012. p. 51-74.
- SAMOYAUULT, Thiphaine. **A Intertextualidade**. Trad. Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.
- SANDERS, Julie. **Adaptation and appropriation**. New York: Routledge, 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.
- TOMASEVSKIJ, Boris. La costruzione dell'intreccio. In: Todorov, Tzvetan (a cura di). **I formalisti russi**. Torino: Einaudi, 2003.
- 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: PELLEGRINI, Tânia (Org.). **Literatura, cinema, televisão**. São Paulo: SENAC – Instituto Itaú cultural, 2003, p.61-90.

## Referências Audiovisuais

**Memórias Póstumas**, ANDRÉ KLOTZEL, Brasil, 2001.

## Resumo

Neste artigo se discute a adaptação de histórias que migram do campo literário para o cinematográfico. Aborda-se o nexos entre as obras na perspectiva da intertextualidade e da hipertextualidade, em que os textos se relacionam em um processo de derivação. O foco é posto na transposição intermediária de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881) para o filme *Memórias Póstumas* (2001). São analisados os aproveitamentos 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. Verificou-se, nesse caso, a transposição de fábula, de personagens e situações, e a influência dos formatos industriais na composição do enredo, que se manifesta no maior destaque à vida amorosa de Brás e na concatenação das relações de causa e efeito entre as partes do relato.

**Palavras-chave:** Adaptação. Transposição Intermediária. *Memórias Póstumas*.

## Abstract

This article discusses the adaptations of stories that migrate from the literary field to the cinematographic. The relationship between the works in the perspective of intertextuality and hypertextuality, in which the texts are related in a process of derivation, is approached. The focus is the inter-mediatric transposition of *The Posthumous Memoirs of Bras Cubas* (1881) for the film *Posthumous Memoirs* (2001). The changes made in the transposition of the novel for the film are discussed, and the elements that remain, those that renew themselves and those that do not materialize in the adapted work, are highlighted. There is the transposition of fables, characters and situations, and the influence of the industrial formats in the composition of the plot. This manifests itself in the prominence of the love life of Brás and in the concatenation of the cause and effect relations between the parts of the story.

**Keywords:** Adaptation. Medial Transposition. *Posthumous Memoirs*.

## Resumen

En este artículo se discute la adaptación de historias que migran del campo literario a la cinematografía. El nexos entre las obras se aborda desde la perspectiva de la intertextualidad y la hipertextualidad, en la que los textos se relacionan en un proceso de derivación. La atención se centra en la transposición de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881) a la película *Memórias Póstumas* (2001). Se analizan los usos y adaptaciones realizados en la transposición de la novela en la película, y se resaltan los elementos que quedan, los que se renuevan y los que no se materializan en el trabajo adaptado. En este caso, hubo transposición de fábulas, personajes y situaciones, y la influencia de los formatos industriales en la composición de la trama, que se manifiesta en el mayor énfasis en la vida amorosa de Brás y en la concatenación de las relaciones de causa y hecho entre los dos partes de la historia

**Palabras claves:** Adaptación, Transposición Mediática, *Memórias Póstumas*.