



HAL
open science

Da literatura ao cinema: a necessidade de um sentimento íntimo

Eduardo Melo França

► **To cite this version:**

Eduardo Melo França. Da literatura ao cinema: a necessidade de um sentimento íntimo. Écriture cinématographique et genres littéraires dans les pays lusophones, Oct 2010, Clermont-Ferrand, France. halshs-00828251

HAL Id: halshs-00828251

<https://shs.hal.science/halshs-00828251>

Submitted on 30 May 2013

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Avertissement

Cet article peut être consulté et reproduit sur un support papier ou numérique sous réserve qu'il soit strictement réservé à un usage soit personnel, soit scientifique ou pédagogique, excluant toute exploitation commerciale. La reproduction devra mentionner obligatoirement le nom de l'auteur, du laboratoire, du séminaire de recherche, ainsi que l'adresse du site. Toute autre reproduction est interdite sauf accord préalable.

Da literatura ao cinema: a necessidade de um *sentimento íntimo*.

Eduardo Melo França

Resumo: A partir da problematização do conceito de fidelidade, tal como exposto por André Bazin, e do alargamento da ideia de *sentimento íntimo*, proposta por Machado de Assis no ensaio *Instinto de Nacionalidade*, analisaremos *Memórias Póstumas*, adaptação cinematográfica realizada por André Klotzel do romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, e destacaremos como acreditamos que uma adaptação deve se relacionar com o romance que o originou.

Palavras-chave: literatura; cinema; *Memórias Póstumas*; sentimento íntimo; fidelidade.

Eduardo Melo França*

A adaptação cinematográfica de um romance deve mais do que traduzir em imagens o conteúdo ou a narrativa da obra literária em questão. O processo de adaptação deve ser concebido, antes de tudo, como um exercício crítico, a partir do qual podemos compreender qual é a contextualização, compreensão e interpretação que o cineasta faz do romance adaptado. A ausência desse ponto de vista crítico, isto é, a impossibilidade de visualizarmos o que o cineasta acredita ser mais importante e fundamental na obra adaptada, caracterizaria esse processo como simplesmente uma reprodução inóqua; uma mera transposição das palavras do autor literário em imagens.

Boa parte da teorização acerca das relações entre cinema e literatura gira em torno de conceitos como o de transposição, adaptação, reprodução, reconfiguração, equivalência e, principalmente, fidelidade. Verdade seja dita, todos esses conceitos podem facilmente ser agrupados sob a imensa amplitude que a

*Doutor em Teoria da Literatura pelo Programa de Pós-graduação em Letras da UFPE. E-mail para contato: eduardomelofranca@hotmail.com

Équipe « Écritures et Interactions Sociales »

Séminaire *Écriture cinématographique et genres littéraires dans les pays lusophones*

<http://www.univ-bpclermont.fr/celis/spip.php?article313>

concepção de fidelidade adquiriu ao longo de diversas contribuições teóricas. Por isso, antes de analisarmos as possibilidades de relacionamento entre literatura e cinema, faz-se necessário passarmos por alguns aspectos que merecem destaque no debate sobre esse conceito.

Como em qualquer área do conhecimento, diante da problematização e consequente necessidade de revisão e reformulação de um conceito, duas possibilidades são imediatas: sua extinção ou alargamento. Como exemplo, basta termos em mente o conceito de romance. Após décadas anunciando a sua morte, críticos e teóricos se deram conta de que mais eficaz, do ponto de vista epistemológico e crítico, seria alargá-lo. Por isso, admite-se hoje que a ideia de romance, após modificações radicais, incorpora e se presta a formas e funções que anteriormente não caberiam em seu bojo. André Bazin segue esse mesmo raciocínio quando se refere à concepção de fidelidade.

Em *Por um cinema impuro* (1991), Bazin, na medida em que amplia e atrela o conceito de fidelidade à busca por equivalências, o admite como o elo fundamental que une o filme ao livro. Para o teórico, fidelidade seria a busca de equivalências audiovisuais capazes de transmitir, através da inventividade do cineasta, as ideias, formas e narrativas do mundo literário. Bazin diz que as traduções fiéis não são as de palavra a palavra, mas aquelas que sendo fruto da criatividade do cineasta são capazes de filmar “segundo um novo equilíbrio, de modo algum idêntico, mas equivalente ao antigo [o do livro]” (1991, p. 96).

Respeitando o fato de que o cinema tem como especificidade a imagem e a literatura a palavra, o cineasta através de formas inerentes ao cinema procura meios de captar e transcodificar o que é oferecido pelo livro. O romance adaptado, na visão de Bazin, e isto fazemos questão de enfatizar e concordar, continua como o parâmetro a ser seguido. Sua história, narrativa, tom e construção de personagens permanecem como ideais a serem alcançados, mas pela busca por equivalências e não através da tentativa de reprodução da técnica literária. A fidelidade, desta forma, relaciona o filme ao romance na medida em que criativamente se propõe a colocar na tela o que está no romance, mas também oferecendo ao cinema a independência de assumir sua autonomia, especificidade, linguagem e técnica.

Apesar de não nomear a busca por equivalências, Joy Boyum (1985) segue na esteira de Bazin ao ampliar o entendimento conceitual de fidelidade. Sublinhemos alguns acréscimos importantes que ele destaca em relação à fidelidade. O primeiro deles é que o exercício de transcodificação (o que seria a busca por equivalências para Bazin) deve ser compreendido como um processo no qual a emergência de

Équipe « Écritures et Interactions Sociales »

Séminaire *Écriture cinématographique et genres littéraires dans les pays lusophones*

<http://www.univ-bpclermont.fr/celis/spip.php?article313>

modalidades comunicativas é inerente e indispensável (BOYUM, 1985, p. 18). A noção de fidelidade adquire um caráter interpretativo e irreversivelmente condicionado pela leitura que o cineasta faz do romance em questão. Sendo a literatura um objeto essencialmente aberto e plural, a fidelidade entre o filme e o livro passa a ser tomada como a atualização de uma interpretação individual – influenciada, evidentemente, por aspectos sociais, comerciais, culturais, históricos, téóricos e econômicos.

A concepção de Boyum sobre fidelidade é ampla toca em ideias como as de Neil Sinyard (1986), que muito adequadamente admite o processo de transposição fílmica como uma espécie de crítica literária. Assim sendo, se o filme não apenas deve ser tomado como a adaptação de um romance, mas também como a atualização de uma interpretação individual do romance, uma questão inevitavelmente se impõe: quais seriam os critérios legitimadores da leitura que a adaptação realiza do livro que transpõe?

São dois, basicamente, os critérios apresentados por Boyum. O primeiro e mais amplo, demanda que a interpretação que o filme realiza sobre romance reflita:

[...] a recognition of this quality, that was somehow nuanced itself. [...] we expect a responsible reading to deal with the work as a totally, to account for most (if not all) of it's various elements – it's plot, its charters, its images, its tone, as well as its genre and format aspect – and to unify them in a way consistent with the text's own logic. In fact, a valid reading will generally tend to be one that itself has a coherence and inner consistency (1985, 73).

O segundo, que ele toma emprestado de Stanley Fisch e já explicitamente apoiado na teoria literária é o de “comunidade literária”. Trata-se de verificar se o filme, enquanto interpretação do livro, encontra conformidade em leituras já legitimadas.

Tanto Bazin quanto Boyum dilatam o conceito de fidelidade, mas sobriamente permanecem com a ideia de que é preciso manter um vínculo com certas marcas formais e semânticas estruturais e significativas do texto, a fim de se evitar um excessivo subjetivismo relativista. De fato, essa preocupação faz todo sentido, uma vez que interpretações e adaptações distorcidas podem descaracterizar a relação, mesmo que mínima, de parentesco entre filme e livro. Da mesma forma que ocorre na relação entre o leitor e o texto, entre o cinema e a literatura é necessário que se reconheçam no romance adaptado as marcas de intencionalidade do autor, ou como diz Wolfgang Iser (1996), as marcas de pré-orientações que ao mesmo tempo e na mesma medida guiam o leitor tanto nas suas possibilidades quanto nos seus limites

Équipe « Écritures et Interactions Sociales »

Séminaire *Écriture cinématographique et genres littéraires dans les pays lusophones*

<http://www.univ-bpclermont.fr/celis/spip.php?article313>

interpretativos. Tais marcas, quando distorcidas ou simplesmente renegadas, oferecem o risco do filme não mais levar à tela o que o romance apresenta como mais característico ou ao menos inegável e presente nas suas mais diferentes interpretações.

Teóricos como André Bazin, Joy Boyum, Alain Garcia, Neil Sinyard, Henry Bacon, George Bluestone, Jeanne-Marie Clerc, Monique Carcaud-Macaire e Patrick Cattrysse se esforçam, na maioria das vezes de forma bem sucedida, para categorizar esquematicamente as diferentes possibilidades de relação entre a literatura e o cinema. É unânime a pregação de todos para exaltar a autonomia das adaptações frente à obra literária. Contudo, é necessário também admitirmos que apesar das diferentes terminologias e esquematismos, todas as relações apontadas por esses e outros tantos teóricos, quando se trata de adaptar cinematograficamente um romance, no final das contas, podem ser resumidas em apenas três possibilidades.

Na primeira delas, o cinema, buscando uma fidelidade menos criativa e mais obediente, simplesmente reproduz na tela o livro adaptado. O compromisso do cineasta é com a tentativa de realizar uma transposição supostamente objetiva, límpida e imparcial. O conteúdo, a narrativa, o tom e tudo o que o cineasta for capaz de captar da obra literária deve ser transposto para a tela com a mínima interferência. Tratar-se-ia, neste caso, do filme tentar se aproximar ao máximo da linguagem literária. Independentemente das ideias de fidelidade, de busca por equivalências e transfiguração ou adaptação, o que costumeiramente observamos neste primeiro caso é uma adaptação pouco inventiva. Não há por parte do cineasta a preocupação em acrescentar qualquer camada de significação ao romance adaptado. Experiências desse tipo normalmente apenas vulgarizam o romance, simplificando-o, destituindo-o das ambiguidades e possibilitando que mais pessoas, pouco familiarizadas com a literatura, tenham acesso de uma forma ou de outra ao (resumo ou simplificação do) romance adaptado.

A segunda possibilidade que igualmente aparece em todas as tentativas de teorização, apesar das especificidades de argumentação de cada autor, é aquela que defende o filme como uma recriação ou reconfiguração potencializadora de significações do romance. Nesse caso, o filme reafirmaria seu parentesco com a literatura não a partir da tentativa de uma tradução exata de sua forma e mensagem, mas de uma interpretação criativa que ressalta e multiplica os potenciais significados do romance. É importante frisarmos que diferentemente da primeira perspectiva, nesta segunda possibilidade o filme não apenas pode como deve ser tomado como um objeto artístico autônomo e o cineasta não somente como tradutor ou adaptador, mas

Équipe « Écritures et Interactions Sociales »

Séminaire *Écriture cinématographique et genres littéraires dans les pays lusophones*

<http://www.univ-bpclermont.fr/celis/spip.php?article313>

como *autor* de cinema. O filme seria uma releitura, uma interpretação do livro e dos seus potenciais significados. Neil Sinyard definiu esse processo de adaptação como uma reelaboração crítica do texto (1986, p. 117). O responsável pela adaptação deve se portar como um crítico, um leitor ativo e criativo, capaz de preencher as lacunas do texto, reconfigurá-lo, atribuir-lhe significações e expressar sua experiência individual como leitor através da linguagem cinematográfica. A adaptação, nesse sentido, não seria apenas a transposição do romance para as telas, mas, e senão principalmente, também da visão crítica e individual do cineasta acerca da obra literária.

Ao tratarmos o filme como a projeção de uma interpretação individual que busca encontrar no texto o que o define ou que lhe parece mais marcante, não admitimos a hipótese de que haveria uma interpretação essencialista ou um sentido único que deve ser resgatado ou descoberto na obra literária. Pelo contrário. O imaginado selo de garantia obtido pelo entendimento da intenção textual literária é rechaçado. Acreditamos que realizar uma adaptação neste viés é uma forma de crítica literária. O cineasta, assim como o expectador, deve compreender que a adaptação de um romance é sempre mais uma entre as várias formas de se interpretar o mesmo romance. A busca por equivalências realizada pelo cineasta, tal como colocada por Bazin, no final das contas, já resulta inevitavelmente em um processo de seleção e combinação. O fundamental é que o filme além de ser uma peça crítica que transperece e evidencia uma nova ou determinada leitura do romance, também possibilita ao espectador descobrir ou construir suas próprias novas significações e interpretações.

Na terceira possibilidade, o romance em questão serviria apenas de motivo, inspiração ou estímulo inicial para a produção de um filme. O cineasta não assume qualquer compromisso de parentesco com a literatura adaptada. Em muitos desses casos nem mesmo entre o título do romance e do filme há semelhanças. Essa forma de relação se aproxima, em certa medida, da noção de hipertextualidade de Genette (2006). O que relacionaria o livro ao filme seria apenas o fato de que a existência prévia do primeiro faz parte de uma gama de elementos co-responsáveis pela existência e formato final do segundo. Nesse caso, o filme não precisa necessariamente ter o livro como principal referência. Este seria apenas uma inspiração, mesmo que remota, para a construção do filme.

É indispensável que um realizador interprete ao adaptar. Tal processo de interpretação implica na figura do leitor ativo que se sente autorizado e estimulado a desmontar e rearticular determinadas estruturas semântico-formais do texto. Contudo, se a estrutura plural do livro apresenta um espaço de liberdade no qual

Équipe « Écritures et Interactions Sociales »

Séminaire *Écriture cinématographique et genres littéraires dans les pays lusophones*

<http://www.univ-bpclermont.fr/celis/spip.php?article313>

o leitor se sente capaz e autorizado a reinventar significações e a estabelecer novas lógicas narrativas e dedutivas, também sugere um perímetro que estabelece limites, nem sempre muito claros, que não apenas desautorizam excessos subjetivistas e relativistas, mas ressaltam e destacam marcas inegáveis de pré-orientações do texto. São essas marcas que quando desrespeitadas pelo cineasta ou pelo leitor produzem interpretações que não mais encontram no texto relação referencial.

Quem assiste à adaptação de Klotzel (re)conhece o romance de Machado de Assis, mas não o compreende. O realizador destituiu de sua versão o que historicamente é reconhecido como o que há de mais fundamental na legitimação da qualidade formal, psicológica e filosófica das *Memórias Póstumas de Brás Cubas*: a ironia, o humor satírico, a qualidade dos diálogos e a verticalidade psicológica. Alguns críticos podem alegar que a crítica social é o centro nervoso das *Memórias Póstumas*. Pois bem, se for o caso, também essa temática está ausente na adaptação.

Ao transpor um romance para o cinema, inegavelmente o realizador estabelece com a obra mais do que uma relação de compromisso e fidelidade, mas de admiração. Ele admite que há algo estética ou tematicamente no romance que lhe desperta e lhe motiva a adaptá-lo. O movimento de fidelidade ao texto adaptado, mesmo levando-se em conta sua perspectiva mais inventiva, respeita e mantém os aspectos centrais do romance não por um *dever ser*, mas por um caminho inevitável que necessariamente se assenta no propósito do cineasta levar ao cinema algo do romance que ele admira e lhe toca.

Tudo isso nos leva a um ponto já abordado: o da pluralidade e limites da interpretação. Apesar dos espaços interpretativos oferecidos pelo texto, das diferentes leituras individuais e das contradições e mudanças de curso inerentes às interpretações legitimadas pelas “comunidades interpretativas”, possivelmente, por conta das inegáveis marcas de pré-orientações formais apresentadas pelo texto, nos deparamos com atribuições interpretativas sobre um romance que ao longo dos anos são constantemente rechaçadas ou revalidadas. Desta forma, portanto, uma questão torna-se inevitável: qual seria o propósito de levar as *Memórias Póstumas de Brás Cubas* às telas de cinema se não também as suas principais e mais incontestáveis características?

Não se trata de negar ao realizador a oportunidade de uma leitura original ou de uma recriação do romance em formato cinematográfico, mesmo porque essas possibilidades não se excluem. Quando falamos de principais características formais e temáticas, nos referimos aquelas que não apenas seduziram o cineasta

Équipe « Écritures et Interactions Sociales »

Séminaire *Écriture cinématographique et genres littéraires dans les pays lusophones*

<http://www.univ-bpclermont.fr/celis/spip.php?article313>

e o levaram a realizar a adaptação, mas também as que são reconhecidas como denominador comum em toda a fortuna crítica do romance.

Apesar de considerarmos já superada a necessidade de enfatizar as especificidades da literatura e do cinema, assim como a autonomia do filme diante do romance, Randal Johnson permanece preocupado com essa questão e diz que:

A insistência na 'fidelidade' – que deriva das expectativas que o espectador traz ao filme, baseadas na sua própria leitura do original – é um falso problema porque ignora diferenças essenciais entre os dois meios, porque geralmente ignora a dinâmica dos campos de produção cultural nos quais os dois meios estão inseridos (2003, p. 42)

Fidelidade e criatividade não são posições opostas. A grande questão é encontrarmos o ponto certo e paradoxal a partir do qual a originalidade do cineasta ressalta a relação de parentesco com o livro. Em outras palavras, admitir, sim, que a diferença pode aproximar o filme do romance. Pois bem, para descortinármos esse ponto onde filme e romance se tocam, se relacionam e se reconhecem mutuamente na diferença e não na tradução, tomaremos emprestada a ideia de *sentimento íntimo* cunhada pelo próprio Machado de Assis e exposta no seu ensaio *Instinto de Nacionalidade*.

O *sentimento íntimo* de uma obra, tal como o estamos concebendo, seria aquele traço, pensamento ou característica do livro que perpassa as mais divergentes perspectivas de leitura e mesmo quando em meio a um fogo cruzado interpretativo se mantêm como o objeto nunca negado, mas apreciado e abordado por todas as posições críticas e teóricas. O *sentimento íntimo* de um romance é aquilo, ou aquele espírito, que nos permite reconhecer um determinado autor mesmo quando lançamos vista sobre suas mais diferentes e contrastantes interpretações, sejam elas psicológicas, filosóficas, formais ou historicistas.

Inegavelmente, a partir do momento em que o realizador é capaz de introduzir na filigrana do filme esse *sentimento íntimo* captado do romance qualquer busca por equivalências, distorções, fidelidade, atribuições de significados e reelaborações passam a flutuar de forma livre e mesmo distante das imagens oferecidas pelo livro, mas sem que com elas percam o parentesco, uma vez que transmitem o que não necessariamente pode ser dito ou visualizado, mas simplesmente da forma mais profunda sentido. A transfiguração do *sentimento íntimo* do romance para a linguagem cinematográfica estabelece uma inegável

Équipe « Écritures et Interactions Sociales »

Séminaire *Écriture cinématographique et genres littéraires dans les pays lusophones*

<http://www.univ-bpclermont.fr/celis/spip.php?article313>

relação de parentesco entre o livro e o filme, ao mesmo tempo em que proporciona ao cineasta a maior de todas as liberdades criativas.

Parafraseando Machado de Assis e o uso que faz da idéia de *sentimento íntimo*, podemos dizer que o que se deve exigir de um filme frente ao seu original antes de tudo é a captação de um certo *sentimento íntimo*, mas ao mesmo tempo uma leitura criativa que o permita simultaneamente preservar e manter reconhecíveis seus laços de intertextualidade e intersemiose, mesmo quando realiza novas interpretações da estória contada, seja com reconfigurações espaço-temporais, formais ou de narrativas.

No caso da adaptação das *Memórias Póstumas de Brás Cubas* realizada por André Klotzel, se esperava que o filme trouxesse consigo não apenas a assinatura do cineasta, mas também e na mesma intensidade conseguisse ser um filme machadiano. Talvez usando uma terminologia um pouco antiquada, o filme deveria conjugar as ideias do seu realizador com o *espírito* do romance machadiano. Para Bazin, “pelas mesmas razões que a tradução literal não valha nada, com que a tradução livre demais nos pareça condenável, a boa adaptação deve conseguir restituir o essencial do texto e do espírito” (1991, p. 95). A assinatura do realizador é inevitável. Ela é óbvia a partir da primeira tomada do filme. Seja pela obediência cega ou pela total reconfiguração em relação ao original. Toda adaptação, independentemente de seu relativo sucesso ou fracasso, originalidade ou subserviência frente ao romance, é o resultado do processo de escolha do realizador.

Nossa ideia de que uma adaptação precisa e pode fazer uso da liberdade e segurança oferecidas pela preservação do *sentimento íntimo* do romance parece não estar isolada. Bazin, em tom elogioso, diz que um dos aspectos que legitima a qualidade da adaptação de *Madame Bovary*, feita por Jean Renoir, é que ela é “muito mais fiel ao espírito do que ao texto da obra”. E, quando fala sobre o processo de adaptação de Renoir, o apresenta sob a mesma ambiguidade por nós sugerida: “O que nos toca nela [na adaptação de *Madame Bovary*] é que seja paradoxalmente compatível com uma independência soberana” (1991, p. 94).

Nossa proposta de captação e manutenção do *sentimento íntimo* no processo de adaptação cinematográfica não traz consigo qualquer concepção essencialista, uma vez que não somente admite como tem como objetivo possibilitar o diálogo e o reconhecimento mútuo entre diferentes e divergentes interpretações acerca de uma mesma obra literária.

Équipe « Écritures et Interactions Sociales »

Séminaire *Écriture cinématographique et genres littéraires dans les pays lusophones*

<http://www.univ-bpclermont.fr/celis/spip.php?article313>

O que, então, faria um filme ser *machadiano* ou captar o *sentimento íntimo* de um romance de Machado de Assis? Todo romance fala sobre algo, apresenta uma visão de mundo e uma perspectiva individual sobre a vida. Como ilustra Walter Benjamin (1985), o romance é a travessia solitária de um homem oceano adentro. Diferentemente da poesia épica que é o oceano, um grande romance é uma voz solitária que ecoa e necessariamente diz algo sobre o mundo. Não é diferente o que acontece com as *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Seja uma leitura historicista, como faz Roberto Schwartz e John Gledson, ou mais formal e psicológica, como as de Sérgio Paulo Rouanet e Augusto Meyer, quem lê as *Memórias Póstumas de Brás Cubas* inevitavelmente entra em contato com uma *visão machadiana* de mundo, literatura, psicologia, sociedade, Brasil, humor, ironia e etc. Não é o mesmo o que acontece quando assistimos a *Memórias Póstumas* de Klotzel.

Sua adaptação não oferece qualquer nova contribuição interpretativa ou ressignificadora para a compreensão do romance de Machado de Assis. Isto porque, fundamentalmente, o cineasta não expõe sua interpretação do romance. Chegamos ao final do filme e não sabemos, em qualquer medida, a partir de qual perspectiva crítica ele leu as *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Muito menos fica claro qual aspecto do romance ele mais quis destacar: formal, psicológico, sociológico, filosófico ou histórico. O filme de Klotzel é um ótimo exemplo de que captar o *sentimento íntimo* de um romance não necessariamente implica na realização de uma adaptação fiel. A versão de Klotzel é fiel, mas não machadiana.

Machado de Assis também era um homem de teatro, apesar de ainda hoje pouco reconhecermos e estudarmos essa parcela de sua produção. Sobre esse teatro machadiano, Quintino Bocaiúva, seu amigo, em correspondência, fez o seguinte comentário:

Debaixo deste ponto de vista, e respondendo a uma interrogação direta que me diriges, devo dizer-te que havia mais perigo em apresentá-las ao público sobre a rampa da cena do que há em oferecê-las à leitura calma e refletida. O que no teatro podia servir de obstáculo à apreciação da tua obra, favorece-a no gabinete. As tuas comédias são para serem lidas e não representadas. Como elas são um brinco de espírito podem distrair o espírito. Como não têm coração não podem pretender sensibilizar a ninguém. Tu mesmo assim as consideras, e reconhecer isso, é dar prova de bom critério consigo mesmo, qualidade rara de encontrar-se entre os autores (ASSIS, 2003, p. 125)

O autor de *Dom Casmurro* tinha consciência de sua obra e por isso concordou com o amigo. Tanto que fez dessa carta prefácio de sua peça. Seu teatro era psicológico e não de costumes. Bocaiúva estava certo

Équipe « Écritures et Interactions Sociales »

Séminaire *Écriture cinématographique et genres littéraires dans les pays lusophones*

<http://www.univ-bpclermont.fr/celis/spip.php?article313>

e se fizesse essa mesma crítica aos outros gêneros pelos quais Machado passou também não estaria pisando em falso. Nos seus dramas, como nos romances e contos, sobram diálogos irônicos, engraçados, satíricos e cheios de ideias. Faltam-lhes drama, ação, o riso frouxo e o melodramático. Klotzel tomou o romance de Machado, destituiu-lhe dessas principais características e literalmente realizou um filme anti-machadiano.

Algumas das principais e mais inquestionáveis características formais das *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e que são apontadas de uma forma ou de outra pelas diversas linhas de estudos sobre Machado de Assis são: fragmentação, digressão, volubilidade narrativa, ausência de núcleo dramático, distorção espaço-temporal, forte presença de diálogos, hipertrofia subjetiva do narrador, humor satírico e, como diz Sérgio Paulo Rouanet, um misto de “riso e melancolia” (2007). A partir desses aspectos formais, as análises psicológicas, sociológicas e (pseudo)filosóficas emergem entre reflexões digressivas e construções de personagens e situações. Porém, nada disso pode ser encontrado na versão de Klotzel, pois ele gravemente reduz praticamente todo o livro ao relacionamento entre Brás e Virgília.

Diante das inúmeras possibilidades interpretativas e potencializadoras de sentidos que a adaptação poderia atualizar, a opção do cineasta em reduzir a vida de Brás Cubas a uma fracassada estória de amor acaba sendo o principal problema da adaptação. Todo relativismo, estórias paralelas, problematizações filosóficas, análises sociais, psicológicas e possíveis discussões metalinguísticas sobre o próprio fazer do livro ou do filme são desprezados ou descontextualizados. Fragmentação e volubilidade são deixados de lado e em seus lugares assume, como eixo da narrativa, a estória de Brás e Virgília. Na verdade, em alguns momentos o filme parece realmente ter como objetivo principal relatar os amores que Brás vivenciou até conhecer Virgília e quais consequências essa relação deixou para sua vida. Ao estabelecer esse núcleo dramático, inexistente no romance, e adotar um eixo narrativo algo fundamental do livro é perdido: a relação entre a peculiar existência de Brás Cubas e o modo com ela é relatada. A adaptação de Klotzel poderia muito bem se chamar *Os amores de Brás Cubas*.

A ridícula morte de Brás Cubas por conta de um vento encanado justo quando pensava no seu invento que salvaria a humanidade da hipocondria, o *Emplasto Brás Cubas*, é um sorriso diante da possibilidade da humanidade aplacar sua dor e tédio. Em *A Vida e Opiniões do Cavaleiro Tristram Shandy*, de Laurence Sterne, maior influência de Machado, o riso é o remédio para todas as males. Seja na passagem do tempo, na morte e no presente ingrato que é a vida, tudo é melancolia e tédio. O sorriso e o sarcasmo

Équipe « Écritures et Interactions Sociales »

Séminaire *Écriture cinématographique et genres littéraires dans les pays lusophones*

<http://www.univ-bpclermont.fr/celis/spip.php?article313>

sempre que teorizando sobre qualquer um desses temas é a solução que Sterne encontrou para se salvar dessa flor amarela que corrói o espírito. Machado vai mais longe e utiliza o próprio riso para debochar de qualquer tentativa de se salvar desse mal. A melancolia e a tragicidade da vida são inevitáveis e qualquer tentativa de se salvar desta condição deve ser igualmente ridicularizada. Tão ridículo quanto tentar achar uma solução para aplacar o tédio e a melancolia do mundo foi a razão pela qual Brás Cubas morreu.

No filme, o efeito causado pela ideia do emplasto, que no livro está intimamente ligada ao sentimento de melancolia, é minimizado e inexpressivo. O modo como ele é retratado, através do uso de imagens do tipo publicitária, não deixa de ser interessante e criativo. Contudo, diferentemente do modo como é apresentada no livro, no filme a vida do personagem é mais animada, empolgante, linear e permeada de acontecimentos excitantes. Ora, isso é o extremo oposto de uma das características fundamentais do romance. *As Memórias Póstumas de Brás Cubas* foi escrita com a pena da galhofa e a tinta da melancolia. Isto não pode ser visto com um detalhe irrelevante, pois trata-se justamente da perda do *sentimento íntimo* que caracteriza o romance. Brás teve uma existência tediosa, sem sentido e do princípio ao fim tateou cambaleante, assim como a forma do romance. Machado conta a estória do seu personagem da mesma forma livre que Sterne: fragmentada, em zigue-zague, como um ébrio sem direção. As longas e dispersas digressões são tentativas do narrador, já morto, em atribuir ou entender uma existência sem sentido e propósito. Se no romance os acontecimentos da vida de Brás no momento em que o personagem os vive não possuem sentido, adquirindo-o somente na narrativa do defunto autor, no filme esta ordem é invertida e o defunto autor que surge de forma anti-naturalista apenas relata a estória e não necessariamente a ressignifica.

A força inabalável e constante no romance é a presença do próprio Brás Cubas e de sua volubilidade. Todos os outros temas e acontecimentos recebem tratamento condicionado por esse seu traço psicológico. Ao estabelecer um eixo narrativo e eleger como tema central a relação entre Brás e Virgília, vários outros aspectos que são fundamentais, definidores do personagem e inegáveis no romance, desaparecem ou surgem descontextualizados como corpos estranhos que não dizem respeito à nova ideia central adotada pelo filme. A partir da relação entre a volubilidade psicológica de Brás Cubas e a narrativa livre, o anedotário e as digressões aparecem de forma fragmentada e aparentemente soltas. O realizador vulgarizou o romance, facilitando-o para os que não são familiarizados com a linguagem literária, mas insistiu em manter algumas de suas características originais.

Équipe « Écritures et Interactions Sociales »

Séminaire *Écriture cinématographique et genres littéraires dans les pays lusophones*

<http://www.univ-bpclermont.fr/celis/spip.php?article313>

Ele tentou conjugar uma possível facilitação e vulgarização do romance, através de uma narrativa linear, com digressões esparsas, o que resultou numa série de frases soltas e pensamentos que se no livro caracterizam o modo de pensar de Brás Cubas e a própria forma do romance, no filme aparecem simplesmente como piadas dispensáveis e desconectadas de qualquer coisa. Vale salientar que com esse procedimento uma das principais forças inovadoras do romance se perde; a capacidade de expor problemas profundos a partir do riso. O que no livro era apenas superficialmente graça, mas extremamente sério, no filme termina por de fato ser simplesmente engraçado.

Iam Wats, em *A Ascensão do Romance* (1990), problematizando a relação entre o texto ficcional e a realidade histórica, diz que o romance tende a naturalmente introduzir no corpo da narrativa as informações necessárias ao seu entendimento. Igualmente, na relação entre o romance e sua adaptação cinematográfica, este último deve ser concebido de tal forma que o espectador não sinta a menor necessidade de recorrer ao romance original para entender ou melhor apreciá-lo. Não é o caso de afirmarmos que o filme de Klotzel funcione como uma mera ilustração dependente do romance de Machado de Assis, mas que algumas das citações ou digressões que ele reproduz não são introduzidas organicamente, o que faz com que apenas o leitor de Machado consiga não apenas melhor apreciá-las, mas relacioná-las ao caráter de Brás Cubas e à forma de sua existência. Aos que não leram o romance, quase todas as citações e reflexões carecem de sentido e profundidade. Se o realizador pretendia introduzir no filme referências textuais do livro, é imprescindível que as condicionassem e acomodassem a partir da nova forma linear com a qual escolheu recontar a estória de Brás Cubas.

Se o romance nas mãos do realizador já havia sido reduzido a uma estória linear e convencional de amor, por que a insistência em introduzir reflexões e digressões que caracterizam justamente a fragmentação zigue-zageada do romance e a volubilidade de Brás Cubas? Preservar o *sentimento íntimo* de uma obra está além de simplesmente reproduzir citações ou o que a crítica considera como fundamental no romance. As reflexões, digressões e aforismas adquirem o sentido que é percebido no romance, pois estão intrinsecamente relacionados à psicologia do personagem e à forma como a sua estória é contada. Se na adaptação para o cinema o personagem não é abordado verticalmente e muito menos a estória permanece contada de forma livre, conseqüentemente essas digressões perdem seu propósito e função.

Équipe « Écritures et Interactions Sociales »

Séminaire *Écriture cinématographique et genres littéraires dans les pays lusophones*

<http://www.univ-bpclermont.fr/celis/spip.php?article313>

Uma dessas digressões que no romance é representativa de uma forma literária adotada pelo autor e ao mesmo tempo da psicologia do personagem é a reflexão que Brás faz sobre a importância dos narizes. Expressões como “cada homem tem a necessidade e o poder de contemplar o próprio nariz, para o fim de ver a luz celeste” ou “há duas forças capitais: o amor, que multiplica a espécie, e o nariz, que a subordina ao indivíduo”, quando somadas a outras do tipo “o interesse torce o conhecimento”, funcionam no romance porque retratam o egoísmo e cinismo de Brás Cubas e o modo como ele concebe a natureza humana, além de fazerem parte de uma série de outras reflexões, ora mais longas ora mais curtas, que dão forma ao romance. Quando deixam de ter relação com a psicologia do personagem ou com a narrativa da estória, como ocorre no filme, perdem sua força problematizadora, pseudofilosófica e simplesmente soam como disparates do personagem.

As reflexões que o personagem faz sobre a importância das roupas para a manutenção das sociedades, sobre as botas apertadas e as pernas que andam por conta própria sofrem desse mesmo mal de descontextualização. Notem que não exigimos que as reflexões do personagem mantenham no filme o mesmo significado e forma que apresentam no livro, mas apenas que possuam, na própria lógica da adaptação, algum significado e não simplesmente soem como uma falação despropositada.

Em outro momento, o realizador da adaptação também introduz um episódio no qual Brás Cubas se depara com uma borboleta preta enquanto caminha com Eugênia. Definitivamente, apenas quem leu o livro é minimamente capaz de supor que por detrás dessa cena há alguma reflexão. Outra passagem interessante que serve para questionarmos o propósito do realizador em reproduzir passagens do livro é o momento no qual Brás ainda muito triste pela morte da mãe diz: “Que bom é estar triste e não dizer coisa nenhuma”. A frase é uma apropriação de uma fala da peça *As you like it*, de Shakespeare. No romance ela tem uma função intertextual que é a de desautorizar e debochar de uma certa cultura de almanaque muito comum no séc. XIX, que tendia a reproduzir em larga escala frases e citações clássicas de autores estrangeiros. Essa, como outras citações clássicas que Machado introduz em seus romances, quase sempre são dispostas de forma tal a produzirem um efeito paródico. Na adaptação de Klotzel essa citação não produz qualquer efeito e muito menos se compreende sua reprodução, assim como também ocorre com o episódio das borboletas. Apenas quem já é familiarizado com a obra de Machado, e neste caso ainda mais gravemente com os diálogos intertextuais que ela estabelece com outros autores, que poderia lhe sugerir algum significado. Relembrando

Équipe « Écritures et Interactions Sociales »

Séminaire *Écriture cinématographique et genres littéraires dans les pays lusophones*

<http://www.univ-bpclermont.fr/celis/spip.php?article313>

a tese de Iam Wats, todas essas referências deveriam ter sido introduzidas no filme de modo que a sua compreensão e efeitos fossem independentes da leitura prévia do romance.

Mas talvez a parcela do romance que fora transposta de forma mais indevida tenha sido a sobre o Humanismo. Não que a teoria filosófica criada por Quincas Borbas tivesse que ser exaustivamente detalhada, mas da forma como foi apresentada definitivamente é incompreensível tanto para o leitor de Machado que não consegue relacionar o que encontra nas páginas do romance com o que assiste na tela do cinema, quanto principalmente para quem ainda não leu o romance. O modo como o Humanismo foi transposto para o filme é injustificável.

Reparem que não questionamos os possíveis novos significados que essas referências poderiam produzir a partir da forma que tomam no filme. Pelo contrário, pois o caso é mais grave. O modo como foram atualizadas cinematograficamente não gera qualquer significado e muito menos exerce alguma função na narrativa e compreensão do filme. Essas reproduções, tal como inseridas no filme, sugerem uma subordinação do realizador ao texto de Machado de Assis, como se não fosse possível legitimar ou realizar uma adaptação das *Memórias Póstumas de Brás Cubas* sem que citações integrais do texto não fossem reproduzidas.

Alguns ótimos diálogos e capítulos que nos dariam a real dimensão do egoísmo, cinismo e ironia de Brás Cubas foram excluídos do filme. Entre eles, o diálogo travado com sua irmã Sabina quando ridiculamente disputam a prataria da família. O terrível capítulo do almocreve, momento no qual Brás subjuga um pobre coitado que lhe socorre. Quando cinicamente fala de como comprou o perdão e a simpatia de Dona Plácida. Também ao supostamente defender seu cunhado Cotrim acusado de negociar e maltratar escravos, mas que pela ironia de sua defesa acaba por piorar a situação do cunhado. O capítulo “que fugiu a Aristóteles”, que mostra o grau e a forma de sua filosofia. Além de um dos episódios mais significativos e visuais de todo o romance e que nos permite uma leitura tanto psicológica quanto sociológica, o de Prudêncio chicoteando um escravo em praça pública.

A princípio, assim como nenhum episódio é intransponível para o cinema, nenhum é indispensável. No entanto, a ausência de alguns e a inserção e o modo como outros são apresentados nos dá a medida da opção do realizador em reduzir a estória a um caso de amor entre um jovem mimado aristocrata e uma adúltera, deixando de lado a análise psicológica dos personagens e sociológica do contexto.

Équipe « Écritures et Interactions Sociales »

Séminaire *Écriture cinématographique et genres littéraires dans les pays lusophones*

<http://www.univ-bpclermont.fr/celis/spip.php?article313>

Não é o caso, como diz Randal Johnson, de incorrerem em “julgamentos superficiais que frequentemente valorizam a obra literária sobre a adaptação, e o mais das vezes sem uma reflexão mais profunda” (2003, p. 40). Muito menos de estabelecermos como parâmetro uma suposta adaptação ideal, aquela que Machado de Assis faria para o seu próprio romance, como sugere Bazin (1991, p. 91). Mas reconhecemos as limitações interpretativas impostas pela adaptação feita por Klotzel. Seu filme, por si só, mesmo sem o contraponto literário, nada mais é do que uma comédia que em muitos momentos toca a farsa, como sugere as interpretações caricaturais de Lobo Neves e Marcela. “The basic elements of farce are: exaggerated physical action (often) repeated, exaggeration of character and situation (...)”. Além do que, “the object of farce is to provoke mirth of the simplest and most basic kind: roars of laughter rather than smiles” (CUDDON, 1998, 307). Ao contrário do humor quase burlesco, o machadiano é sutil, crítico e ácido, mas não moralista, como o da Sátira Latina. O humor de Machado se insere na tradição da Sátira Menipéia¹. O riso provocado pela sua literatura vem mais do incômodo causado pelo descortinamento da face obscura do ser, como diz Swift (CUDDON, 1998, 780), do que da expressão exagerada.

O filme de Klotzel decepciona não porque frustra a visão que nutrimos dos personagens e que herdamos da experiência como leitor de Machado de Assis. Muito menos porque oferece uma visão que de tão original surpreende pela inovação cinematográfica e desconcerta o leitor machadiano. Pelo contrário. As *Memórias Póstumas de Brás Cubas* são um convite à adaptação inventiva, tamanha suas possibilidades interpretativas e potenciais atualizações. Se a sujeição à fidelidade já não necessariamente deve ser vista como negativa, ser fiel às *Memórias Póstumas de Brás Cubas* significaria empreender um filme relativista e plural, tal como o espírito do livro. O grande problema do filme de Klotzel é que ele não alarga o horizonte interpretativo do espectador e especialmente o do leitor de Machado de Assis. A adaptação não surpreende e frustra na medida em que unidimensiona, planifica e destitui os personagens e o enredo de qualquer complexidade. Tal adaptação das *Memórias* para o cinema através de suas facilitações e reducionismos exemplifica a afirmação de Bazin: “O drama da adaptação é o da vulgarização” (1991, p. 93).

¹ Entre os principais atributos da Sátira menipéia que podem ser encontradas nas *Memórias Póstumas de Brás Cubas* estão: “1) ausência de distanciamento enobecedor do personagens e de suas ações; 2) a mistura do sério e do cômico; 3) a absoluta liberdade do texto em relação aos dítames da verossimilhança; 4) a frequência da representação literária de estados psíquicos aberrantes; e finalmente 5) o uso constante de gêneros intercalados.” (SÁ REGO, 1989, p. 17)

Équipe « Écritures et Interactions Sociales »

Séminaire *Écriture cinématographique et genres littéraires dans les pays lusophones*

<http://www.univ-bpclermont.fr/celis/spip.php?article313>

“Uma obra artística”, diz Randal Johnson, “seja ela romance, conto, poema, filme, escultura ou pintura, tem de ser julgada em relação aos valores do campo no qual se insere, e não em relação aos valores de outro campo.” (2003, p. 44). Ora, se a afirmativa do professor Randal Johnson fosse de todo verdade e a independência do filme diante do livro que o originou fosse total, como justificar todos os ensaios e livros escritos justamente sobre a *relação* entre o romance e sua adaptação? Colocando a questão de forma muito simples, por que não estudar exclusivamente o filme no contexto cinematográfico e desconsiderar completamente o romance que lhe originou? Raramente os filmes-adaptações são analisados sem que contrapostos de uma forma ou de outra, mínima ou exaustivamente, ao romance que lhe deu origem. Procedendo assim, os críticos inevitavelmente destacam a importância fundamental de entendermos a forma como o filme e o romance se relacionam, quais os meios, perdas e ganhos da adaptação.

Estudar essa *relação*, por si só, é admitir que um outro campo artístico, a literatura, exerce um papel imprescindível na análise e julgamento do filme. Se tratamos de uma relação e de um diálogo entre artes distintas, é inevitável que os discursos que subjazem a ambos os campos artísticos ocupem lugares constitutivos na formação do corpo crítico, teórico e julgador dessa discussão. Negar a importância de valores literários como legitimadores de uma adaptação mostrou ser ao longo dos anos o que podemos chamar de *petição de princípio*.

O diálogo entre o cinema e a literatura deve ser posto no mesmo plano que o existente entre a literatura e a realidade. Apesar de considerarmos a ficionalidade e a forma como os aspectos mais determinantes da literatura, não podemos desconsiderar a importância de levarmos em conta como ela se insere e dialoga com seu contexto histórico. A literatura por mais que se apresente abstrata, introspectiva, autônoma e aparentemente desconectada da sua realidade, terá sempre um caráter mimético. A adaptação, por mais que se apresente como reconfiguradora, criativa e autônoma, será sempre uma adaptação de um romance com o qual se relaciona.

Apesar dos posicionamentos teóricos e discursivos, a total independência da adaptação mostrou-se criticamente impraticável. Conceitos como os de transfiguração, tradução, adaptação, recriação e fidelidade são incontestavelmente relacionais e envolvem minimamente duas obras que coexistem, mantêm relação e ocupam diferentes campos artísticos: o livro e o filme, a literatura e o cinema. Na análise de uma adaptação a presença constante do romance que lhe deu origem é inevitável e obrigatória. O filme-adaptação

certamente não deve ter seu valor condicionado unicamente pela fidelidade frente ao livro, mas necessariamente o modo como com ele se relaciona será um de seus principais critérios julgadores.

Referência Bibliográfica

ASSIS, Machado de. **Teatro de Machado de Assis**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

ASSIS, Machado de. Instinto de nacionalidade. In: **Obras completas de Machado de Assis. Volumes 3**. Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar, 1997.

BAZIN, André. Por um cinema impuro. In: **O cinema: ensaios**. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BENJAMIN, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: **magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BOYUM, Joy Gould. **Double exposure: fiction into film**. New York: Universe books, 1985.

CUDDON, J. A. **Dictionary of literary terms & literary theory**. England: Penguin Books, 1998.

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

ISER, Wolfgang . **O ato da leitura: uma teoria do efeito estético**. São Paulo: Editora 34, 1996. v. 1.

JOHNSON, Randal. Literatura e cinema, diálogo e recriação: o caso de *Vidas secas*. In: PELLEGRINI, Tânia et al. **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Editora SENAC, Instituto Itaú Cultural, 2003.

ROUANET, Sérgio Paulo. **Riso e melancolia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SÁ REGO, Enyltom José de. **O calundu e a panacéia: Machado de Assis, a sátira menipéia e a tradição luciânica**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.

SINIARD, Neil. **Filming literature. The art of screen adaptation**. London/Sydney: Croom Helm, 1986.

WATS, Iam. **A ascensão do romance**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.