

A MATERIALIZAÇÃO DO CONCEITO DE COMENTÁRIO DE FOUCAULT NA ADAPTAÇÃO INTERMIDIÁTICA E NA INTERTEXTUALIDADE EM MEMÓRIAS PÓSTUMAS DE BRÁS CUBAS

Ivânia Campigotto Aquino¹

Gilmar de Azevedo²

Milena Taliza Cazzonato³

Resumo: Ao analisar as obras literária e cinematográfica que formam o *corpora* do estudo neste artigo, respectivamente, *Memórias Póstumas de Brás Cubas* ([1881] 2008), de Machado de Assis (1839-1908) e *Memórias Póstumas* (2001), de André Klotzel (1954-), percebe-se a relação intertextual entre elas e os elementos utilizados na adaptação do texto literário para o audiovisual. Aplica-se o conceito de *comentário* de Michel Foucault (1926-1984). Como aporte teórico, ocupou-se do conceito de *comentário* em Foucault (1996), de intertextualidade em Genette (2006) e Maingueneau (2005), de adaptação em Hutcheon (2013) e de intermedialidade em Clüver (2011) e Ramazzina-Ghirardi (2022). Apontam-se os componentes intertextuais que se relacionam nestas obras e os elementos característicos da adaptação para o cinema utilizados na composição de um novo produto cultural, o filme.

Palavras-chave: Intertextualidade. Adaptação. Comentário. Cinema. Literatura.

Abstract: By analyzing the literary and cinematographic works that form the corpora of the study in this article, respectively, *Memórias Póstumas de Brás Cubas* ([1881] 2008), by Machado de Assis (1839-1908) and *Memórias Póstumas* (2001), by André Klotzel (1954-), the intertextual relationship between them and the elements used in the adaptation of the literary text to the audiovisual is perceived. Michel Foucault's (1926-1984) concept of commentary is applied. As a theoretical contribution, the concept of commentary in Foucault (1996), intertextuality in Genette (2006) and Maingueneau (2005), adaptation in Hutcheon (2013) and intermediality in Clüver (2011) and Ramazzina-Ghirardi (2022) were used. The intertextual components that are related in these works and the characteristic elements of film adaptation used in the composition of a new cultural product, the film, are pointed out.

Keywords: Intertextuality. Adaptation. Commentary. Cinema. Literature.

1 Doutora (2007) e Pós-doutora (2010) em Estudos de Literatura pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. É professora titular III da Universidade de Passo Fundo. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9221-3473>. E-mail: ivania@upf.br.

2 Doutorando no Programa de Pós-graduação da Universidade de Passo Fundo. Leciona no Curso de Licenciatura em Letras da Universidade Estadual do Rio Grande do Sul. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7908-0407>. E-mail: gilmar-azevedo@uers.edu.br.

3 Licenciada em Letras, Português - Inglês pela Universidade de Passo Fundo; Mestre em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras – UPF. E-mail: 167095@upf.br.

Introdução

Joaquim Maria Machado de Assis é um consagrado escritor brasileiro e viveu entre os anos de 1839 e 1908, no Rio de Janeiro. Foi um dos precursores do Realismo no Brasil, introduzindo-o com o livro *Memórias póstumas de Brás Cubas*, publicado pela primeira vez em 1881. A trama da obra é repleta de referências a outras obras, recurso conhecido como *intertextualidade*, o que contribui para o enriquecimento do texto e, também, para apoiar as possibilidades interpretativas que, em sua essência, tratam de uma crítica às relações sociais da época. Assim, esta recriação intertextual é uma ligação entre textos, que se faz necessária para a construção de sentido da obra. Machado faz uso deste recurso em diversas passagens de seu texto. Este método também é aplicado na adaptação nesta obra literária para o audiovisual no filme *Memórias Póstumas*, do diretor e produtor André Klotzel, lançado em 2001.

Além do recurso intertextual, é importante ressaltar que no campo analítico da relação entre literatura e cinema pode-se trabalhar com duas linhas teóricas: a *tradução* e a *adaptação*. A primeira diz respeito à relação direta de tradução entre os signos de uma obra literária para uma obra cinematográfica; a segunda leva em consideração outros elementos como a *intertextualidade*, o *engajamento* e a *reverberação*. Este artigo leva em consideração a linha teórica da adaptação, uma vez ela deixou “de ser vista como uma mera imitação, como entendiam alguns críticos, ou um produto de segunda mão, para ser considerada uma prática enriquecedora da obra fonte”. (Ramazzina-Ghirardi, 2022, p.84). Dessa maneira, a adaptação, além de transpor o conteúdo de uma obra para outra mídia, também tem o papel de enriquecer esse processo.

Assim, a relação de intertextualidade e adaptação entre dois níveis artísticos é o tema deste artigo, porque estes dois recursos podem ser pensados como a exemplificação,

no campo literário, do conceito de *comentário*, introduzido por Michel Foucault (1926-1984) em sua obra *A ordem do discurso* (1970). Este estudo analisa os elementos intertextuais e as características composicionais da adaptação entre a obra literária *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e a adaptação no filme homônimo, a fim de comprovar a relação dos conceitos de intertextualidade, adaptação e comentário. Esta pesquisa é de natureza básica, sendo ela explicativa, de procedimento bibliográfico e de abordagem qualitativa. Aqui, pois, é trabalhado o conceito de *comentário*, de Michel Foucault ([1970] 1996); intertextualidade, Gérald Genette (2006) e Dominique Maingueneau (2005); de adaptação, Linda Hutcheon (2013); de intermedialidade, Claus Clüver (2011) e Ana Luiza Ramazzina-Ghirardi (2022), com, ainda, estudos que contemplam a análise da relação intertextual e da adaptação do livro e do filme *Memórias Póstumas de Brás Cubas*.

Correlação entre a conceituação de intertextualidade e adaptação com o conceito de comentário, presente na obra de Michel Foucault

Em sua obra *A ordem do discurso*, Michel Foucault apresenta as reflexões realizadas em sua aula inaugural no Collège de France, realizada em 2 de dezembro de 1970. Dentre as considerações propostas, o linguista francês salienta que em toda a sociedade “a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que têm por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade.” (Foucault, 1996, p. 8-9). A partir desse posicionamento, o autor apresenta seus estudos, abordando os aspectos de controle, seleção e organização do discurso.

Para fins deste estudo, atenta-se às particularidades do controle do discurso. Conforme Foucault (1996), há três grupos

que permitem esse controle. O primeiro está relacionado aos *procedimentos externos*, que funcionam como sistemas de exclusão e que fazem alusão ao jogo entre poder e desejo no discurso; o segundo faz referência aos *procedimentos internos*, e é alusivo à dimensão do acontecimento e do caso do discurso e funcionam por meio dos princípios de classificação, de ordenação, de distribuição; o terceiro refere-se às *condições de funcionamento do discurso*, em específico, ao conjunto de regras que deve ser seguido para que todos tenham acesso adequado ao discurso.

Nos estudos foucaultianos destaca-se aqui o *comentário*. Segundo Foucault (1996, p. 22), este fenômeno está relacionado a:

uma espécie de desnivelamento entre os discursos: os discursos que ‘se dizem’ no correr dos dias e das trocas, e que passam com o ato mesmo que os pronunciou; e os discursos que estão na origem de certo número de atos novos de fala que os retomam, os transformam ou falam deles, ou seja, os discursos que, indefinidamente, para além de sua formulação, são ditos, permanecem ditos e estão ainda por dizer.

Assim, pode-se entender o *comentário* como algo complexo que, além de retomar algo já criado anteriormente, abarca novas camadas de sentido. Nessa perspectiva, entende-se que tanto o discurso como o comentário são interdependentes, mesmo que haja um desnível entre eles. Esse desnível é proveniente do fato de que o primeiro texto permite construir novos discursos, contudo, o papel exercido por essas novas construções não deixa de ser o de evocar o que já havia sido articulado no discurso primeiro (Foucault, 1996).

Compreende-se, então, que o *comentário* “deve, conforme um paradoxo que ele desloca sempre, mas ao qual não escapa nunca, dizer pela primeira vez aquilo que, entretanto, já havia sido dito e repetir incansavelmente aquilo que, no entanto, não havia jamais sido dito” (Foucault, 1996, p. 25). Assim, esse processo constitutivo

prevê um certo grau de intertextualidade entre as duas formulações, uma vez que ambos, o discurso e o comentário, pretendem rememorar uma temática em comum, porém, abordando-a sob aspectos diferenciados.

Nesse sentido, é importante pensar na conceituação de intertextualidade. Segundo Gérald Genette (1930-2018), “a intertextualidade é como uma relação de co-presença entre dois ou vários textos, isto é, essencialmente, e o mais freqüentemente, como presença efetiva de um texto em um outro” (Genette, 2006, p.8). Dessa maneira, entende-se que em todo e qualquer texto haverá elementos intertextuais, uma vez que a criação de um conteúdo original pressupõe o embasamento ou a inspiração em conhecimentos e estudos anteriormente desenvolvidos.

Ainda, conforme estudos desse crítico literário francês, a intertextualidade pode ser conceituada como:

a prática tradicional da citação (com aspas, com ou sem referência precisa); sob uma forma menos explícita e menos canônica, a do plágio (em Lautréamont, por exemplo), que é um empréstimo não declarado, mas ainda literal; sob uma forma ainda menos explícita e menos literal, a da alusão, isto é, de um enunciado, cuja plena inteligência supõe a percepção de uma relação entre ele e um outro ao qual remete necessariamente uma ou outra de suas inflexões, que, de outro modo, não seria aceitável. (Genette, 2006, p.8).

Percebe-se, então, a presença, a contribuição e a importância da intertextualidade como elemento textual, uma vez que auxilia na interpretação e amplia a riqueza e produção de sentidos dos textos. Ainda nesta esteira, Maingueneau (2005) também formula estudos sobre a intertextualidade. Segundo ele, trata-se dos “tipos de relações intertextuais que a competência discursiva define como legítimas. Todo campo discursivo define uma certa maneira de citar os discursos anteriores do

mesmo campo” (Maingueneau, 2005, p. 81). Os textos, assim, são compreendidos como “encruzilhadas intertextuais”, uma vez que se baseiam na contribuição de outros autores, seja por meio de citações diretas ou indiretas, seja por meio de menções ou alusões.

Já a adaptação, segundo Linda Hutcheon (1947-), em sua obra de 2013, *Uma teoria da adaptação*, pode ser vista como a criação de uma nova obra derivada, que é realizada a partir de um texto primitivo e que, para produzir um engajamento e uma reverberação diferenciados em sua recepção, considera elementos abordados anteriormente em outras obras. A adaptação é considerada como uma “derivação que não é derivativa, uma segunda obra que não é secundária - ela é a sua própria coisa palimpséstica.” (Hutcheon, 2013, p. 30). A partir disso, pode-se afirmar que ao adaptar uma obra-base, está sendo criada uma outra obra original, que mantém as características principais e o sentido do produto primitivo, porém, é reformulado, levando em consideração a interpretação do novo autor e às possibilidades da mídia em que o produto secundário será adaptado.

Entende-se, nesse sentido, que ao adaptar uma obra é necessário levar em consideração as demais obras evocadas por ela. Assim, “se conhecemos esse texto anterior, sentimos constantemente sua presença pairando sobre aquele que estamos experienciando diretamente. Quando dizemos que a obra é uma adaptação, anunciamos abertamente sua relação declarada com outra(s) obra(s).” (Hutcheon, 2013, p. 27). Percebe-se nisso que a adaptação é a norma, uma vez que o próprio texto primitivo é a adaptação de outras obras, referenciadas pelo autor conforme sua intenção e vontade.

Além disso, ao analisar o fenômeno da adaptação, faz-se necessário considerar três perspectivas de definição que, embora distintas, são inter-relacionadas. A primeira delas é vista como um produto final e pode ser definida

como uma transposição declarada de uma ou mais obras reconhecíveis. Logo:

essa ‘transcodificação’ pode envolver uma mudança de mídia (de um poema para um filme) ou gênero (de um épico para um romance), ou uma mudança de foco e, portanto, de contexto: recontar a mesma história de um ponto de vista diferente, por exemplo, pode criar uma interpretação visivelmente distinta. A transposição também pode significar uma mudança, em termos de ontologia, do real para o ficcional, do relato histórico ou biográfico para uma narrativa ou peça ficcionalizada. (Hutcheon, 2013, p. 27).

Dessa maneira, a primeira perspectiva considera a adaptação como a transposição, que pressupõe modificações, de uma primeira obra (primitiva) em um novo produto (derivado). Em contrapartida, a segunda percepção de adaptação, leva em consideração o “ato criativo e interpretativo de apropriação/recuperação.” (Hutcheon, 2013, p. 30). Destaca-se aí a perspectiva interpretativa do autor, que cria ou recria determinada obra, com base em seu ponto de vista. Portanto, “há sempre um recuperador paciente para cada apropriador expulso por um oponente político” (Hutcheon, 2013, p. 29), ou seja, o autor age como recuperador interpretativo de sentidos da obra que será adaptada.

A terceira definição leva em consideração o processo de recepção da obra, como um engajamento intertextual extensivo. Aqui, a adaptação é vista como “uma forma de intertextualidade; nós experienciamos as adaptações (enquanto adaptações) como palimpsestos por meio da lembrança de outras obras que ressoam através da repetição com variação.” (Hutcheon, 2013, p. 30). Tem-se, então, a adaptação como a criação de uma nova obra, que evoca traços pertencentes às obras anteriores a ela. Nota-se que esse processo intertextual também ocorre na mente do receptor, uma vez que este também pode realizar conexões entre o produto cultural

que está sendo consumido no momento e outros já experienciados.

Ana Luiza Ramazzina-Ghirardi, professora associada do departamento de Letras da Universidade Federal de São Paulo (Unifesp) também destaca que “além de viabilizar o conhecimento da obra original por um público expandido, a adaptação realiza, também, um processo de ampliação da irradiação da narrativa adaptada e das expectativas do receptor.” (Ramazzina-Guirardi, 2022, p. 82). Observa-se, por tudo isso, que a capacidade de criar novos sentidos da adaptação auxilia para a criação de uma nova percepção dos receptores quanto ao novo produto gerado pela adaptação. Assim, como a ampliação a expectativa em relação a esse segundo produto, a adaptação também passa a ser vista pelos receptores como o enriquecimento da obra fonte e não apenas como uma imitação. (Ramazzina-Guirardi, 2022).

Pensando a adaptação como a criação de uma nova obra original, a pesquisadora salienta que o processo de adaptação representa “um ato de criação que não prioriza, necessariamente, a manutenção dos elementos narrativos do original, mas que envolve sempre uma reconfiguração, uma interpretação mais ampla, que se apropria, recupera e recria o texto primeiro” (Ramazzina-Guirardi, 2022, p. 85). A utilização de termos sacralizados, como “fidelidade”, ao analisar a adaptação de uma obra literária para outra mídia, como o cinema, por exemplo, não é coerente. Essa incoerência ocorre porque a adaptação intermediária pressupõe modificações que atendam a necessidade da nova mídia utilizada. Logo, a fidelidade completa ao produto original torna-se inviável.

Além disso:

embora essa conexão entre a configuração midiática do produto fonte e do novo produto seja incontornável, importa notar que, para a análise de adaptações desde o ponto de vista da transposição midiática, a nova mídia e seu funcionamento interno são investigados em sua própria dinâmica. Isto é, a relação pode estar

exposta, mas cada mídia possui uma forma individual de funcionar e de se apresentar aos receptores. Por essa razão, importa entender cada adaptação desde a singularidade de sua configuração midiática. (Ramazzina-Guirardi, 2022, p. 87).

Ao considerar esses argumentos, percebe-se que a utilização de cada mídia pressupõe o emprego de estratégias e ferramentas diferenciadas. Portanto, essas mídias devem ser analisadas de forma diferenciada. Além disso, cabe ressaltar que “o conceito de transformação midiática se aplica claramente ao processo que chamamos de adaptação, normalmente para uma mídia plurimidiática (romance para o cinema, peça teatral para a ópera, conto de fadas para o balé, etc.), onde o novo texto retém elementos do texto-fonte.” (Clüver, 2011 p. 18). Por isso, entende-se que as adaptações intermediárias preveem a criação de um novo produto, adaptado para uma mídia diferente, logo, com características distintas.

Percebe-se nisso a correlação entre os conceitos de intertextualidade e adaptação e a conceituação de *comentário*, apresentada por Foucault, uma vez que, ao adaptar uma primeira obra, está-se utilizando o contexto de intertextualidade para conectar ambas, ao mesmo tempo em que se cria uma segunda obra, que acrescenta novas camadas de sentido. Dessa maneira, o processo da adaptação é a tessitura de um *comentário* sobre a obra base, cujo objetivo é realizar uma transposição midiática, mantendo as características originais, mas reformulando a obra a fim de adaptá-la a uma nova mídia e, com isso, adicionar novos pontos de vista sobre o produto primeiro.

Ao adaptar a história de Brás Cubas para o cinema, o diretor Klotzel apropriou-se do conteúdo do livro de Machado de Assis, utilizando-se do recurso da estilização, definido por Affonso Romano de Sant’Anna como uma reforma, isto é, um recurso que “reforma esmaecendo, apagando a forma, mas sem modificação essencial da estrutura” (Sant’Anna, 2007, p. 41). Desse modo, a diferença entre o conteúdo apresentado no livro *Memórias póstumas de Brás Cubas* e o conteúdo adaptado para a obra cinematográfica é o que Sant’Anna apresenta como “desvio tolerável” da versão original, ou seja, o conteúdo original da obra literária se mantém, apenas sendo adaptado para uma mídia diferenciada, utilizando a linguagem cinematográfica. (Sant’Anna, 2007).

Na adaptação de um romance para o cinema (audiovisual), é inevitável a comparação entre a obra literária e a cinematográfica. Uma das abordagens é a percepção das conjunções (o que tem de parecido nas narrativas) e as disjunções (o que tem de diferente nas narrativas). Na sequência das reflexões neste artigo, algumas cenas têm destaque. Para ilustrar, pois, algumas delas, segue Quadro 2, com informações sobre algumas cenas em relação às conjunções e às disjunções.

Quadro 2 – Romance e filme: algumas conjunções e disjunções.

Capítulos do romance	Brás Cubas por Brás Cubas	Filme: conjunções e disjunções
Ao leitor	“Morri às 14h de uma sexta-feira de agosto de 1869. Tinha 64 anos. Deixei no banco 300 contos de réis; após a morte, resolvi escrever este livro com a pena da galhofa e a tinta da melancolia.”	O “fantasma” (Brás Cubas) diz que a morte aconteceu há mais de 100 anos, esclarece o dia da morte.

Óbito do autor	“Torrei-me um defunto autor.”	Afirma que é um defunto autor e que vai narrar a história pelo fim.
O emplasto	“Deslumbrei-me com as plantinhas da medicina caseira para manter o povo feliz e sorridente. Tinha sede de lucros e de glórias. Uma objetivava o público, outra meu próprio ego: uma a filantropia, outra, a notoriedade.”	No final do filme, esclarece os objetivos do emplasto e usa a locução de um rádio para a notoriedade. Não se refere a lucros, somente à glória.
A ideia fixa	“Li um dos volumes da <i>Coleção hipocrática</i> e procurei fazer o emplasto. Era o Virgílio e apareceu novamente Virgília, 50 anos.”	Isso é omitido no filme.
O menino é pai do homem	“Fui um garoto diabo; aos 6 anos, quebrei a cabeça de uma escrava e transformei <i>Prudêncio</i> , garoto escravo, em meu cavalo de todos os dias. À noite, pedia perdão a Deus. Gostava mais do tio João que dizia coisas eróticas para as escravas que diziam: João não é gente. Tia <i>Emerenciana</i> , irmã de minha mãe, era rude, com ela comia fogo.”	Tio João é omitido; nome do escravo Prudêncio também, a cena da escrava também, tia Emerenciana, idem. Apenas esclarece que era um “menino diabo” e que a mãe ensinava-lhe orações.
Do trapézio e outras coisas	“Marcela amou-me durante quinze meses e onze contos de réis. Comprei para ela um pente de marfim com dois diamantes. Queria que viajasse para a Europa comigo. Ela aceitou.”	Apenas o convite é omitido.

Retrato sem retoque	“Virgília, 15 ou 16 anos, era um anjo sem asas. Eugênia tinha 16. Era linda, tinha vontade de repetir com a filha o que Vilaça fez com a mãe. Notei que mancava e ela disse ser coxa de nascença. Rostinho bonito e sensual, a inspirar piedade. Por que bonita se é manca? Por que manca, se é bonita? É a Vênus Manca. Beijamo-nos.”	No filme, Eugênia tem 17 anos. O restante é igual ao livro.
O velho diálogo de Adão e Eva	“Virgília, Brás Cubas; Brás Cubas e Virgília...?”	Isso é mostrado na cena da casinha em que aparece a sombra dos dois amantes fazendo sexo e o close do fantasma em silêncio e ironia em sua face.
Humantismo	“Quincas expôs-me o Humanitismo (sistema de filosofia destinado a arruinar todos os demais sistemas.): Humanitas (o mesmo homem repartido por todos os homens), a Estática, a Expansiva, a Dispersiva. Quatro volumes.”	A teoria é exposta de forma diferente no filme, inclusive com o sofisma “Ao vencedor, as batatas” que apareceria na obra seguinte, Quincas Borba (1891).
Desconsolação	“Foi por febre amarela. Somente doze pessoas apenas no velório e enterro para desespero do pai.”	Não aparece o velório de Eulália.

Das negativas	“Tentei fazer o Emplasto Brás Cubas. Este último capítulo é todo de negativas. Não alcancei a celebridade com a panacéia, não fui ministro, não fui pai, não fui califa e não conheci o casamento. Verdade é que, ao lado dessas faltas, coube-me a boa fortuna de não comprar o pão com o suor do meu rosto. Não tive filhos. Não transmiti a nenhuma criatura o legado da nossa miséria.”	Isso aparece na íntegra no final do filme na fala do narrador, fantasma de Brás Cubas. Virgília, no quarto da morte diz “morto” e o fantasma se despede. Fim.
---------------	---	---

Fonte: Os articulistas, 2024.

Outro recurso utilizado é a intertextualidade, que se faz presente entre o filme e o livro, uma vez que existe uma ligação entre ambos, justamente por se tratar da mesma história. O leitor do livro de Machado, desde um primeiro momento, pode perceber a relação intertextual entre a obra literária e a cinematográfica, identificando a semelhança dos títulos de ambas, uma vez que o título do livro, *Memórias Póstumas* de Brás Cubas, foi adaptado para o cinema como *Memórias Póstumas*. Assim, pode-se dizer que Klotzel modifica o título da obra de Machado, mas não altera o seu sentido original, fato que leva o espectador a associar uma obra à outra.

Além disso, logo nos primeiros segundos de apresentação da obra cinematográfica, a intertextualidade entre as obras fica explícita no momento em que o filme é descrito como “baseado na obra de Machado de Assis” (Klotzel, 2001). Outro aspecto que evidencia esta relação intertextual é a exibição, nas primeiras telas dos créditos iniciais, da dedicatória do livro: “Ao verme que primeiro roeu as frias carnes do meu cadáver dedico com saudosa lembrança estas memórias póstumas.” (Assis, 2008, p. 49). Ainda, pode-se notar que o nome de Brás

Cubas foi acrescentado, no canto esquerdo inferior da tela, ao título do filme. Dessa forma, a intertextualidade com o texto de Assis é evidenciada desde os primeiros segundos da produção cinematográfica.

Ainda, na direção e produção do filme, Klotzel opta por conservar o texto de Machado, evitando modernizá-lo em demasia. Assim, frases que consagraram a trama do escritor brasileiro foram preservadas no filme como, por exemplo, quando Brás se questiona quanto à beleza de Eugênia: “Por que bonita, se coxa? Por que coxa, se bonita?” (Assis, 2008, p. 115). Além disso, Klotzel mantém a ordem dos fatos descritos no livro. A obra cinematográfica, assim, faz com que o leitor seja remetido à obra de Machado, o que torna a relação intertextual com a obra literária explícita.

Quanto à narração, no filme a voz de Reginaldo Faria, ator que interpreta o personagem Brás Cubas após a sua morte, narra os fatos ocorridos, circunstância que se iguala ao livro, já que o narrador do texto de Assis é o autor-defunto, isto é, o fantasma de Brás. Além disso, uma das características que destacam a narrativa da obra literária de Machado, que é a conversa entre o narrador e o leitor, se manteve ao longo do filme, quando foi utilizado o recurso cinematográfico chamado de “quebra da quarta parede”, como explica Rosângela Cavalcanti Nuto (2006, p. 94):

Em *Memórias Póstumas*, Klotzel soluciona o problema do narrador reflexivo em primeira pessoa dividindo-o em dois. Além do recurso da *voice-over*, constantemente presente, ele também separa o Brás-fantasma do Brás-vivente. O fantasma de Brás é quem olha diretamente para a tela e dirige-se ao espectador, chegando a solicitar que ele não fique nervoso com sua narração lenta e que “ajeite-se um pouco melhor na poltrona”, num diálogo bastante próximo com o narrador satírico de Machado. O Brás-vivente faz parte da história narrada pelo fantasma de Brás. E embora em algumas seqüências os personagens sejam congelados em seus movimentos para centralizar a atenção nos comentários do narrador, o Brás

narrado desconhece a câmera, mantendo a representação naturalista.

Em relação à narrativa, na adaptação da história de Brás Cubas para o suporte cinematográfico também são preservadas as marcas de intertextualidade com outras obras literárias presentes no livro de Machado. Como exemplo, pode-se citar o momento em que Brás Cubas discorre sobre o motivo de começar a relatar a sua história pela sua morte, no primeiro capítulo do livro e faz referência à Bíblia: “Moisés, que também contou a sua morte, não a pôs no introito, mas no cabo: diferença radical entre este livro e o Pentateuco” (Assis, 2008, p. 55). Desta maneira, os espectadores do filme que leram o livro anteriormente podem associar estas referências às citações presentes no livro e identificar esta marca de intertextualidade entre o texto de Assis e a produção cinematográfica de Klotzel.

Porém, apesar do filme dirigido por Klotzel apresentar muitas similaridades ao conteúdo presente no texto de Machado de Assis, algumas modificações foram necessárias para que a história criada por Assis pudesse ser adaptada para o cinema. Nesse sentido, é válido destacar as mudanças no enredo da obra cinematográfica, quando comparada ao seu texto-base. Lena Pinto Mendes (2013) destaca a omissão da existência de personagens secundários na trama e o impacto destas escolhas para a produção de sentido e interpretação da obra de Klotzel:

No filme *Memórias Póstumas*, Brás Cubas é filho único sem tios. Há referência apenas aos pais. Toda a família que existia no romance foi excluída. Não há o tio padre nem o tio militar, e, principalmente, não há sua irmã Sabina. Ao eliminar Sabina, Klotzel cortou o cunhado Cotrim e a sobrinha ao mesmo tempo. Eliminou a briga pela herança e a discussão sobre quem ficaria com os escravos, a louça, a prataria ou as propriedades. Um conflito a menos na trama machadiana. A eliminação de Cotrim, personagem ligado ao tráfico negreiro, é mais um fator determinante da opção do filme pelo silêncio na questão escravocrata. No filme,

as polêmicas foram eliminadas em prol das aventuras amorosas contadas por um ‘grande imagista’ apolítico e aparentemente sem interesse de cunho social (Mendes, 2013, p. 49).

Além disso, cabe destacar que, no processo de “criação, a adaptação envolve tanto uma (re-)interpretação quanto uma (re-)criação; dependendo da perspectiva, isso pode ser chamado de apropriação ou recuperação” (Hutcheon, 2013, p. 29). O diretor do filme apropriou-se da trama elaborada por Machado, e do enredo que gostaria de destacar, dando prioridade ao desenvolvimento dramático da história, em especial à relação amorosa entre Brás e Virgília: “Klotzel retirou do livro, cirurgicamente, apenas o material necessário para narrar as aventuras amorosas de Brás Cubas. Ele realizou uma comédia de costumes e a encaixou numa estrutura narrativa similar a do romance.” (Mendes, 2013, p. 49). Pode-se ter aqui a subjetividade do diretor do filme nesse processo de reinterpretação da obra.

Para Nuto (2006, p. 93), porém, “apesar das supressões ou acréscimos, comuns nas adaptações, *Memórias Póstumas* mantém-se extremamente próximo ao romance original. Não apenas o texto e os diálogos foram mantidos quase literalmente, como também as principais funções narrativas foram transferidas”. Além disso, também se destacam as atuações, figurinos, cenários e trilha sonora, uma vez que fazem parte dos recursos cinematográficos e que auxiliam na imersão da história por parte do público e funcionam como elementos importantes para a compreensão e interpretação deste novo produto cultural criado por Klotzel.

Ainda:

adaptar um romance satírico e reflexivo é tarefa bastante difícil, em que podem naufragar mesmo diretores experientes. Em *Memórias Póstumas*, trabalhando dentro de uma narrativa prioritariamente linear e mimética, Klotzel consegue atingir o propósito de “decifrar” Machado de Assis para platéias menos cultas, sem

abrir mão da utilização de vários recursos satíricos, que chamam a atenção do espectador por seu inusitado. Aplainando os contrastes, mantendo uma linearidade, cortando as divagações e referências por demais eruditas, diminuindo os excessos, ele consegue se fazer entender pelo grande público. (Nuto, 2006, p. 105).

É possível, portanto, compreender as semelhanças e as diferenças entre esta obra literária e cinematográfica, sendo que cada qual utilizou os recursos próprios de suas mídias para transmitir a mensagem que se pretendia, haja vista que – e para corroborar com os argumentos desenvolvidos – “a adaptação pode ser descrita do seguinte modo: uma transposição declarada de uma ou mais obras reconhecíveis; um ato criativo e interpretativo de apropriação/recuperação; um engajamento intertextual extensivo com a obra adaptada.” (Hutcheon, 2013, p. 30). Assim, apesar de Klotzel utilizar a obra criada por Machado de Assis como texto-base, ainda assim a sua criação trata de um novo produto original, que reflete a sua interpretação da obra primitiva e possui características e referências próprias.

Pode-se afirmar, diante disso, que a adaptação cinematográfica realizada por Klotzel é a materialização do conceito de *comentário* de Foucault, uma vez que “o comentário conjura o acaso do discurso fazendo-lhe sua parte: permite lhe dizer algo além do texto mesmo, mas com a condição de que o texto mesmo seja dito e de certo modo realizado.” (Foucault, 1996, p. 25-26). Neste estudo fica evidente a relação entre os conceitos de intertextualidade, adaptação e *comentário* na produção cinematográfica de Klotzel, visto que o diretor realizou um *comentário* a respeito da obra de Machado que, além de retomar a obra principal, também a adaptou para o cinema, modificando-a e acrescentando novas perspectivas sobre ela. Sendo assim, em *Memórias Póstumas* o “novo não está no que é dito, mas no acontecimento de sua volta.” (Foucault, 1996, p. 26).

Considerações finais

Nesta análise em nível de relação intertextual entre o livro *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, e o filme *Memórias Póstumas*, de André Klotzel, o conceito de *comentário*, de Michel Foucault, faz-se presente, uma vez que foi possível perceber, após analisar comparativamente as duas obras, que em sua adaptação para o cinema, Klotzel utilizou o recurso da estilização, conceituada por Sant'Anna, em que reformulou o texto de Machado para que se adequasse à linguagem cinematográfica, ao mesmo tempo em que manteve o sentido original da obra do “Bruxo do Cosme Velho” e conservou características importantes do livro. Logo, fica explícito o cruzamento/aproveitamento “intencional/artístico/estético” entre a obra audiovisual e a literária, uma vez que ambas se relacionam, circunstância que auxilia o leitor e o espectador a identificar a intertextualidade presente nelas.

Foi possível, também, compreender os elementos composicionais utilizados por Klotzel para a adaptação cinematográfica realizada com base no texto de Machado. Assim, apesar de conservar diálogos icônicos da obra-base, o diretor também se valeu da sua interpretação para fazer a escolha das cenas que estariam no filme e aquelas que não seriam inclusas. Também foram destacados recursos cinematográficos como as atuações de atores e atrizes, figurinos, cenários e trilha sonora, que auxiliam o público a compreender a história sob a ótica de Klotzel. Pode-se concluir que, ao escolher adaptar uma obra literária para o cinema, o diretor/roteirista do filme não apenas traduziu o que estava registrado em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, como criou um novo produto que, apesar de manter o cerne da obra original, também foi capaz de elaborar um novo ponto de vista acerca do texto de Machado de Assis.

Foi possível identificar a relação entre a os recursos da *intertextualidade*, *adaptação* e o conceito de *comentário*, e em especial este

que é visto como “narrativas maiores que se contam, se repetem e se fazem variar; fórmulas, textos, conjuntos ritualizados de discursos que se narram, conforme circunstâncias bem determinadas” (Foucault, 1996, p. 22).

Portanto, entende-se que, por mais que a nova narrativa criada por Klotzel retrate o enredo anteriormente criado por Machado de Assis, assim como um *comentário*, essa narrativa reconta essa história, fazendo variar as fórmulas e os recursos utilizados, conforme as circunstâncias específicas do mundo cinematográfico/audiovisual.

Referências

- ASSIS, Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Porto Alegre: L&PM- Pocket, 2008.
- CLÜVER, Claus. *Intermedialidade*. Belo Horizonte: Pós, 2011.
- FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso* – aula inaugural no Collège de France pronunciada em 2 de dezembro de 1970. Tradução: Laura Fraga de Almeida Sampaio. 3. ed. São Paulo: Edições Loyola, 1996.
- GENETTE, Gérard. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras, 2006.
- HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. 2. Ed. Florianópolis: Ed. Da UFSC, 2013.
- KLOTZEL, André. *Memórias Póstumas*. Europa filmes. Super Filmes Produtora, 2001. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=e15XL_yNsGU>. Acesso em: 07 set. 2024.
- MAINGUENEAU, Dominique. *Gêneros do discurso*. Tradução de Sírio Possenti. Curitiba: Criar, 2005.
- MENDES, Lena Pinto. *Memórias Póstumas de Brás Cubas no cinema em três versões*. Niterói: Universidade Federal Fluminense, 2013.
- NUTO, Rosângela Cavalcanti. *Filmando*

literatura brasileira: adaptações de Memórias Póstumas de Brás Cubas por Júlio Bressante e André Klotzel. Brasília: Universidade de Brasília, 2006.

RAMAZZINA-GHIRARDI, Ana Luiza. *Intermedialidade*: uma introdução. São Paulo: Contexto, 2022.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Paródia, paráfrase & cia.* 8. Ed. São Paulo: Ática, 2007.

Submissão: setembro de 2024.

Aceite: novembro de 2024.