

INTERSECÕES

Ensaios de Literatura & Outras Artes



Prof. Me. Gil Barreto Ribeiro (PUC Goiás)

Diretor Editorial

Presidente do Conselho Editorial

Dr. Cristiano S. Araujo

Assessor

Larissa Rodrigues Ribeiro Pereira

Diretora Administrativa

Presidente da Editora

CONSELHO EDITORIAL

Profa. Dra. Solange Martins Oliveira Magalhães (UFG)

Profa. Dra. Rosane Castilho (UEG)

Profa. Dra. Helenides Mendonça (PUC Goiás)

Prof. Dr. Henryk Siewierski (UnB)

Prof. Dr. João Batista Cardoso (UFG Catalão)

Prof. Dr. Luiz Carlos Santana (UNESP)

Profa. Me. Margareth Leber Macedo (UFT)

Profa. Dra. Marilza Vanessa Rosa Suanno (UFG)

Prof. Dr. Nivaldo dos Santos (PUC Goiás)

Profa. Dra. Leila Bijos (UnB)

Prof. Dr. Ricardo Antunes de Sá (UFPR)

Profa. Dra. Telma do Nascimento Durães (UFG)

Profa. Dra. Terezinha Camargo Magalhães (UNEB)

Profa. Dra. Christiane de Holanda Camilo (UNITINS/UFG)

Profa. Dra. Elisangela Aparecida Pereira de Melo (UFT)

Ulysses Rocha Filho
Ozíris Borges Filho
Organizadores

INTERSEÇÕES

Ensaios de Literatura & Outras Artes

1^a edição

Goiânia - Goiás
Editora Espaço Acadêmico
- 2020 -

Editora Espaço Acadêmico

Endereço: Rua do Saveiro, Quadra 15, Lote 22, Casa 2
Jardim Atlântico - CEP: 74.343-510 - Goiânia/Goiás
CNPJ: 24.730.953/0001-73
Site: <http://editoraespacoacademico.com.br/>

Contatos:

Prof. Gil Barreto - (62) 98345-2156 / (62) 3946-1080
Larissa Pereira - (62) 98230-1212

Editoração: Franco Jr.

Imagen da capa: Projetado por [harryarts.com/freepik.com](https://www.freepik.com) - Pixabay/[bernswaelz](https://www.bernswaelz.com) - Pixabay/[gagnonm1993](https://www.gagnonm1993.com) - Pexels - Pixabay/[Skitterphoto](https://www.skitterphoto.com)

CIP - Brasil - Catalogação na Fonte

I61 Interseções : ensaios de literatura e outras artes / Organizadores Ulysses Rocha Filho e Ozíris Borges Filhos. – 1. ed. – Goiânia : Editora Espaço Acadêmico, 2020.
234 p.

Inclui referências bibliográficas
ISBN: 978-65-00-01776-2

1. Literatura. 2. Literatura - leitura. I. Rocha Filho, Ulysses (org.).
II. Borges Filho, Ozíris (org.).

CDU 82

O conteúdo da obra e sua revisão são de total responsabilidade do(s) autor(es).

DIREITOS RESERVADOS

É proibida a reprodução total ou parcial da obra, de qualquer forma ou por qualquer meio, sem a autorização prévia e por escrito dos autores. A violação dos Direitos Autorais (Lei nº 9.610/98) é crime estabelecido pelo artigo 184 do Código Penal.

TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA: O CASO BRÁS CUBAS

OZÍRIS BORGES FILHO¹

Resumo: No presente artigo, procura-se analisar comparativamente a tradução feita pelo diretor André Klotzel da obra *Memórias póstumas de Brás Cubas*, escrita por Machado de Assis. Nesta análise comparatista e intersemiótica, utiliza-se, principalmente, a metodologia proposta por Brito (2006) e Vanoye & Goliot-Léte (2012).

Palavras-chave: Tradução. Hipertextualidade. Hiper/Hipotexto.

Introdução

As discussões sobre a transposição de um texto literário para um texto fílmico são bem antigas. Pode-se dizer que elas começaram assim que o cinema começou a existir. No início, nas adaptações, era bem recorrente a valorização da literatura em detrimento do cinema, isto é, o texto literário era, na grande maioria das vezes, considerado superior ao texto fílmico. Com o passar dos anos e com o aprofundamento das metodologias críticas de análise do texto, seja ele literário ou fílmico, a crítica passou a encarar essa questão de outro ponto de vista.

Hoje se considera que cada um dos textos tem suas características, seus recursos, seus motivos e ideologias. Não tem mais sentido uma perspectiva comparativista que irá valorizar um em detrimento do outro texto a priori. A questão da “fidelidade” de um texto ao outro não se justifica mais. Cada texto trabalha com linguagem diferente e essa linguagem requer estratégias específicas.

¹ Doutor em Estudos literários. Professor do Programa de Mestrado e Doutorado em Estudos da Linguagem da UFG/Campus de Catalão. Professor de Teoria da Literatura da UFTM. Bolsista PET.

Modernamente, ainda se emprega o termo “adaptação” quando se estuda a passagem de um texto literário para o fílmico, apesar de o termo “adaptação” guardar um ranço evolucionista que pode levar a interpretações falaciosas. Outro termo amplamente utilizado nessa relação texto literário e texto verbal é o de tradução. Neste trabalho, usaremos este último.

Naturalmente, existem boas e más adaptações/traduções, mas o critério passa ser intrínseco à obra em si, aos resultados alcançados pelo(s) tradutor(es).

Para este estudo comparativo e intersemiótico, já que iremos comparar textos que usam meios diferentes de expressão, utilizaremos a metodologia exposta por Brito(2006) e que se baseia em Vanoye & Goliot-Léte (2012).

Memórias póstumas de Brás Cubas

O livro escrito por Machado de Assis foi publicado em 1881. Já o filme de André Klotzel foi lançado em 2001. Há ainda uma adaptação para o cinema feita por Júlio Bressane em 1985, mas que não será objeto de nossa análise comparativa.

Logo no início do filme, após os agradecimentos aos vários patrocinadores do mesmo², temos a presença de uma música clássica. Infelizmente, não conseguimos identificar a mesma. Mas, como se trata de uma música clássica orquestrada, nota-se aí uma adição³ em relação ao hipotexto⁴, isto é, o romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas*.

² Esse é um aspecto que distingue o filme nacional de outros: a extensa lista de patrocinadores. Isso já indica como é difícil fazer filme no Brasil. Os incentivos, que existem, ainda são poucos e nenhuma grande empresa aceita correr o risco de investir todo o capital necessário para a filmagem, pois o retorno é, na esmagadora maioria das vezes, bem incerto.

³ Por “adição” entende-se a estratégia de o diretor acrescentar algo no filme que não havia na obra primeira, no caso, o romance de Machado de Assis em foco.

⁴ Segundo Gerard Genette, hipotexto é: Entendo por hipertextualidade toda relação que une um texto B (que chamarei *hipertexto*) a um texto anterior A (que, naturalmente, chamarei *hipotexto*) do qual ele brota de uma forma que não é a do comentário. (2010, p. 16)

Essa adição, talvez a mais naturalmente comum em relação à tradução de um texto literário em texto fílmico, tem por efeito de sentido, no caso do filme de Klotzel, situar o telespectador na época da narrativa, isto é, não é uma história que acontece no século XX, mas antes. E, tendo por base, a publicação do romance no século XIX, podemos admitir que se trata de situar o espectador no século XIX, época em que tais músicas eram mais comumente ouvidas em teatros e concertos.

Logo em seguida, uma voz em off começa a narrar a história que a câmera vai mostrando, simulando de maneira bastante coerente o que ocorre no romance que se utiliza do narrador homodiegético. Aliás, o fato de, nesse começo, o narrador do filme aparecer em um caixão e morto e a voz em off narrando reforçam o sentido de que se trata de um morto, um “ausente”, um espectro.

Após a morte de Brás Cubas, a voz em off fala que morreu aos sessenta e quatro anos no Rio de Janeiro. Enquanto a voz narra fatos biográficos, acompanhamos na tela do cinema, pinturas, desenhos e, em outros momentos, fotos antigas da cidade do Rio de Janeiro. Essa estratégia que, obviamente, não aparece no romance, exerce a mesma função que a descrição no texto literário. Cria-se o efeito de sentido de descrever o espaço no qual Brás Cubas viveu. Essas pinturas que parecem pintadas entre os séculos XVIII e XIX e que mostram o Rio de Janeiro dessa época são sempre panorâmicas e nunca de um lugar específico à exceção da última pintura. Enquanto essas imagens são projetadas na tela, ao fundo, ouve-se a música *Divertimento* composta pelo músico austríaco do século XVIII Joseph Haydn. Tudo isso reforça, como já afirmamos o espaço-tempo da narrativa, isto é, seu cronotopo.

Interessante a estratégia utilizada pelo diretor nessa passagem. A última dessas pinturas apresenta uma casa, na verdade, um palacete, aqueles casarões antigos que trazemos em nossa memória, portanto, é a única pintura não panorâmica. A câmera vai se aproximando cada vez mais desse casarão, vai dando um close e, de repente, há um corte e, da imagem do casarão, passamos agora para dentro

de um casarão com Brás Cubas falando sobre sua morte, desaparecendo assim a voz em off.

Uma outra estratégia utilizada pelo diretor e que simula algo parecido com o que temos no romance é a estratégia de congelar a cena e o ator se dirigir ao espectador olhando para a câmera. Enquanto isso, a cena por trás fica congelada. Essa estratégia equivale àquela muito comum do narrador em Machado de Assis se dirigir ao narratário⁵. Esse processo é chamado de transformação propriamente dita, ou seja, um mesmo elemento se encontra no romance e no filme, mas em configurações diferentes.

Outra transformação bastante interessante que acontece no filme é a tentativa de simular a ironia *brascubiana* não pela palavra falaada, mas por gestos e olhares. Em muitos momentos do filme, a câmera continua seu movimento e desfoca o que realmente é importante. Nesses momentos, às vezes, a personagem adverte a câmera com sinais, afirmando que ela deve apontar para outro lado. Outras vezes, a personagem fica estática e a câmera continua o movimento, o que faz com que a personagem corra para ficar no foco da câmera. Essas situações de desencontro entre personagem e câmera provocam o riso, riso semelhante que nos é provocado na leitura de Brás Cubas devido a suas ironias.

Em outros momentos, no entanto, no texto fílmico, o ator se dirige diretamente ao espectador da mesma forma como o narrador do romance se dirige ao leitor. O fato de a personagem olhar diretamente para a câmera provoca um efeito de sentido bem interessante, simulando de maneira bastante verossímil que a personagem está conversando efetivamente com o espectador. Aliás, a personagem, coerentemente, usa a palavra “espectador” equivalente ao termo “leitor” na obra machadiana. Ainda dentro desse recurso de transformação de uma marca do texto literário para o texto fílmico, é interessante

⁵ Segundo a Narratologia, narratário é a entidade intratextual a que o narrador se dirige ou conta sua história. Quando Machado, através de um narrador, se dirige ao “leitor”, esse leitor não é a pessoa que lê naquele momento o romance. Esse leitor é de papel, está construído dentro do texto com características intelecto-morais inclusive. Portanto, não se equipara com o leitor de carne e osso que lê o texto naquele momento. Esse raciocínio serve tanto para o texto literário quanto para o texto fílmico.

notar que a personagem fílmica diz algumas vezes para que o espectador se “ajeite na poltrona”, simulando mais uma vez a conversa com o espectador supostamente assistindo ao filme em um cinema. Portanto, observamos que o diretor foi bem sucedido em suas estratégias cinematográficas na transformação dessa famosa característica do narrador machadiano.

Um episódio bastante famoso no romance de Machado é o capítulo sétimo intitulado, *O delírio*. Nesse capítulo, Brás se vê levado a um passeio vertiginoso pela história da humanidade, montado em um hipopótamo até encontrar uma entidade que, no livro e também no filme, se chama Natureza. No livro, Brás descreve as eras através das quais vai vendo a história da humanidade. No filme, Klotzel adiciona um recurso bastante interessante. Quando a personagem fílmica nos descreve o passar das eras, na tela aparece imagens de filmes antigos sobre essas mesmas eras, desde eras remotas até um suposto futuro. Trata-se, digamos, de um filme dentro do filme. Dentro da proposta genettiana, podemos chamar esse recurso de uma hipertextualidade.

Na tradução, feita por Klotzel da obra *Brás Cubas*, observamos alguns deslocamentos, isto é, mudança da ordem cronológica ou espacial presente no livro. Isso ocorre principalmente com os aparecimentos da personagem Quincas Borba. No entanto, na maior parte do filme conseguimos acompanhar tranquilamente a sequência do livro de Machado de Assis que foi transposta para a obra fílmica. Claro que essa tradução cronológica está repleta de simplificações no sentido técnico. Em outras palavras, muitos episódios nem aparecem como a irmã de Brás, Sabina, ou o antológico episódio com o almoço-reve. Outras cenas são apenas mencionadas, mas de maneira bem passageira sem o desenvolvimento dado no romance. Um exemplo desse processo de simplificação notamos nos capítulos XIII e XIV. No capítulo treze, cujo título é “Um salto”, Brás Cubas usa de uma figura chamada preterição. Ele diz que vai saltar “por cima da escala”, mas escreve um excelente capítulo sobre a mesma, sua vida enquanto escolar e traça um belo perfil do professor Ludgero Barata e a relação entre professores e alunos de um modo geral. No filme, só

temos a fala de “saltar por cima da escola” e, efetivamente, no filme, nada se fala da escola e vai-se para o capítulo quatorze que ocorre no ano da Independência em 1822. No filme, o diretor aproveita dessa deixa do romance e faz mais uma hipertextualidade ao colocar na tela a pintura famosa de Pedro Américo “Independência ou Morte”. Além dessa referência, também se ouve o Hino da Independência orquestrado.

Ainda nesse episódio, que trata da relação entre o jovem Brás e Marcela, ocorre uma transformação, digamos, sintática, muitíssimo interessante, prova de que o tradutor Klotzel conhece razoavelmente o universo sintático machadiano. Uma das marcas do estilo machadiano é a aproximação na frase de campos semânticos diferentes. O exemplo clássico é retirado justamente do episódio com Marcela. Após ter gasto todo o seu dinheiro, inclusive parte da herança, comprando joias para Marcela, o pai de Brás Cubas intercede nesse disparate do filho e o manda para Portugal. Quando isso ocorre, Brás afirma: “Marcela amou-me durante quinze meses e onze contos de reis, ...” O correto, pelas normas gramaticais seria afirmar “quinze meses e dois dias” por exemplo, ou seja, seguindo uma expressão de tempo “quinze meses”, dever-se-ia juntar outra de tempo. No exemplo, “dois dias”. No entanto, Brás coloca uma expressão do campo semântico monetário e não temporal: “onze contos de reis”. O efeito de sentido, obviamente, é enfatizar o lado interesseiro de Marcela. A frase consegue isso de maneira brilhante. Esse mesmo recurso é usado na fala da personagem fílmica em um ponto em que não se encontra presente no romance. Foi uma criação do filme. Tal passagem se encontra no momento em que a personagem do filme fala de sua aproximação com Marcela. No livro, encontramos a seguinte passagem: “Gastei trinta dias par ir do Rossio Grande ao coração de Marcela...” (p. 76). Já no filme, encontramos a seguinte fala: “Levei trinta dias e três esmeraldas para chegar ao coração de Marcela.”

Nesse episódio, também entra em cena, um outro ator para interpretar Brás Cubas jovem. Antes, já aparecera um outro ator para interpretar Brás Cubas Criança. Dessa forma, vemos que, na tradução, Klotzel se utiliza de três atores que interpretam Brás Cubas

respectivamente, na infância, na juventude e na velhice, sendo que a narração é toda feita pelo ator que interpreta Brás na velhice. Isso causa uma verossimilhança interessante na tradução o que não ocorre no livro já que temos sempre a mesma voz de Brás Cubas defunto-autor que narra sua história do começo ao fim.

No episódio em que Brás Cubas volta ao Rio de Janeiro, vindo de Portugal para rever sua mãe que estava prestes a falecer, há uma fala que não se encontra no romance. Uma fala bastante interessante e que parece anacrônica, mas não o é. No filme, no leito de morte, a mãe de Brás Cubas lhe diz que tem um último conselho a lhe dar: “A vida, Brasinho, é uma loteria.” Tal cena não se encontra no romance, portanto, é um outro caso de adição. No entanto, representa magnificamente um dos eixos temáticos do ceticismo *brascubiano*. Trata-se do fato de a vida ser algo casual, pura sorte ou, como está no romance: “...mas cumpre advertir que a natureza é uma grande caprichosa e a história uma eterna loureira.” (p. 28) Essa ideia da loteria aparece novamente mais à frente no filme quando o pai de Brás lhe oferece a oportunidade de casar e entrar para a política. Diz o pai: “A vida é uma enorme loteria. E com dois bilhetes aumentam as chances de ser feliz.” No entanto, a palavra “loteria” não aparece uma só vez no romance de Machado de Assis.

Ao filmar o primeiro encontro de Brás(jovem) com Virgílio, nota-se que o diretor, para reforçar ao mesmo tempo o clima romântico entre as duas personagens e a temporalidade da obra, coloca como trilha sonora um clássico da música popular brasileira, a modinha *Quem sabe*, escrita por Bittencourt Sampaio e musicada por Carlos Gomes, para canto e piano, ainda hoje uma das obras brasileiras do século XIX mais executadas. Como afirmei anteriormente, essa estratégia da trilha sonora é, talvez, a mais comum forma de adição na tradução do texto literário para o texto fílmico.

No romance, após o reencontro de Brás Cubas com Virgílio no baile e a certeza de que Brás reconquistara Virgílio, Brás anda pela cidade e encontra uma moeda de ouro. Ele pega a moeda e repete: “É minha!” Essa frase já vinha sendo repetida por Cubas antes do encontro da moeda, mas em referência a Virgílio e sua certeza de que a

tinha conquistado. Em relação à moeda, a frase tem um certo quê de ironia. Mas, o mais inusitado é a vontade que Brás sente de restituir a moeda ao dono. E, de fato, manda uma carta à polícia juntamente com a moeda. Esse ato serve a Brás Cubas para que reflita sobre a ética humana e reafirme seu cinismo diante da vida. Segundo ele, é importante um ato ético para compensar um ato antiético. No filme, essa moeda também aparece, mas ela serve apenas para reforçar o sentimento de posse em relação à moeda e à Virgília. Portanto, teoricamente, temos nesse caso uma transformação por simplificação que ocorre quando um mesmo elemento se encontra no hipertexto e no hipertexto, mas com uma dimensão menor no hipertexto.

Numa outra parte do texto literário, Brás convida Virgília para fugir. Esta, com medo, recusa. Brás fica irritado e pensa que se Lobo Neves, marido de Virgília, aparecesse ali, Cubas o estrangularia. Justamente nesse momento, aparece Lobo Neves. Ao traduzir esta cena, Klotzel o faz de maneira bastante interesse que realça o *non sense* que aparece muitas vezes no romance a começar pelo fato de ser um defunto que conta sua história. Klotzel, nesta cena, quando Lobo Neves vai cumprimentar Brás Cubas (jovem), coloca Brás a estrangular Lobo Neves. Após alguns segundos desse estrangulamento, entra, por uma porta aos fundos, o Brás Cubas (velho) que separa os dois: Brás Cubas (jovem) e Lobo Neves. Brás Cubas (velho) se dirige em seguida à câmara e, tal qual no livro, acalma o leitor/espectador, afirmindo que não irá manchar a história com sangue. Para realçar ainda mais o inusitado da cena, Brás Cubas(jovem) e Lobo Neves, já separados do estrangulamento, olham assustados para Brás Cubas (velho), como se a cena tivesse acontecido realmente. No filme, essa cena com Lobo Neves é reprisada, mas, nesta segunda vez, Brás Cubas não o enforca, apenas o cumprimenta e estabelece um diálogo tal como no romance.

Há uma outra adição interessante no filme. Trata-se da primeira cena em que Virgília vai à casa que Brás alugou nos arredores do Rio de Janeiro "...em um recanto da Gamboa." Enquanto Brás Cubas (velho) aparece em primeiro plano, no segundo aparece um casal de amantes a rolar na cama. O plano de fundo aparece desfocado e Brás

Cubas (velho) olha para o casal e ri do que lá acontece. Em nenhum momento encontramos algo tão explícito quanto isso no romance. Sempre está subentendido. Ao acrescentar essa cena, Klotzel o faz de maneira bastante convincente e o fato de o fazer em uma cena desfocada harmoniza com o *modus operandi* machadiano que mais insinua do que mostra.

Logo após a cena acima descrita, no filme, há o encontro de Brás Cubas com Quincas Borba. Salvo engano, esse é o único deslocamento que ocorre na tradução de Klotzel em relação ao hipertexto machadiano. No romance, o encontro com Quincas Borba se dá antes do achado da casinha em Gamboa. No filme, ocorre o contrário. Naturalmente, esse fato não altera em nada a maestria das duas obras. O deslocamento operado por Klotzel se encaixa perfeitamente dentro do narrar filmico.

No capítulo oitenta e cinco do romance, o narrador conta a respeito do renovado amor dele e Virgília logo após a recusa de Lobo Neves em assumir o cargo de presidência de uma província no norte. Nesse capítulo, o narrador afirma:

Esse foi, cuido eu, o ponto máximo do nosso amor, o cimo da montanha, donde por algum tempo divisamos os vales de leste e de oeste, e por cima de nós, o céu tranquilo e azul. Repousado esse tempo, começamos a descer a encosta, com as mãos presas ou soltas, mas a descer, a descer... (p. 269-270).

Na tradução de Klotzel, a metáfora de Brás se torna efetiva. O Diretor escolhe colocar o casal no cimo de uma montanha enquanto a voz em off de Brás Cubas (velho) narra o trecho acima transcrito. Inclusive o descer da encosta.

Na adaptação de Klotzel, há uma adição interessante que acontece em relação à personagem Quincas Borba. Na última vez que ele encontra Brás Cubas que é por ocasião da devolução do relógio que ele havia roubado de Cubas, Borba explica sumariamente sua filosofia e encerra afirmando: "Ao vencedor as batatas." No entanto, essa frase não aparece em *Memórias póstumas de Brás Cubas*,

mas no livro subsequente chamado *Quincas Borba* (1892). Nesse caso, nos parece, que a estratégia foi mal aplicada. A filosofia de Borba não ficou bem expressa na cena a não ser que juntemos o comentário de Brás com a afirmação posterior de Borba. Pela disposição e rapidez da cena, acredito que o efeito foi confuso a não ser para um leitor acostumado a Machado de Assis ou, pelo menos, conhecedor da filosofia do Humanitismo exposta no romance *Quincas Borba*.

Nas últimas cenas do filme, o diretor retoma a questão do “emplasto Brás Cubas”. É instigante a forma como ele o faz. Como a ideia de Brás é que o emplasto lhe traga reconhecimento mundial e pereene, é interessante o recurso que o diretor faz do desenho publicitário sobre o emplasto. Na tela aparecem vários cartazes de divulgação do emplasto e, muitos deles se referem a diferentes épocas históricas inclusive posteriores ao momento em que se passa a narrativa. Além dos cartazes, ao fundo, ouvimos a voz divulgando o emplasto, mas essa voz é uma voz radiofônica, portanto, posterior à época da narrativa. Aparece também várias pinturas inclusive aquela intitulada *Operários*, de Tarsila do Amaral. Portanto, bem posterior à temporalidade da narrativa.

Conclusão

A nós, nos parece antigo e antiquado julgar uma tradução do texto literário para o texto fílmico sem considerar as especificidades de cada linguagem. Sendo assim, o que importa é o resultado geral dessa tradução.

Ao nosso ver, a tradução de Klotzel se mostra excelente. Gostamos muito do filme e percebemos que, em vários momentos, os recursos utilizados pelo diretor para refletir questões que estavam no romance foram surpreendentes em bem criativos. O filme é uma peça artística muito bem acabada e explora muito bem o romance, transmitindo ao espectador reflexões e questionamentos importantes. Esteticamente falando, trata-se de uma obra altamente recomendável.

Bibliografia

ASSIS, Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Rio de Janeiro: Antofágica, 2019.

BRITO, João Batista. *Literatura no cinema*. São Paulo, Unimarco: 2006.

GENETTE, Gerard. *Palimpsestos – a literatura de segunda mão*. Belo Horizonte: Viva Voz, 2010.

VANOYE, Francis; Goliot-Léte, Anne. *Ensaios sobre a análise filmica*. Campinas: Papirus, 2012.