

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO DO SUL  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO SOCIAL

JOÃO CARLOS DA COSTA JUNIOR

**TRANSCRIÇÃO E AUTORIA NA RELAÇÃO INTERMÍDIA:**

a forma shandiana e o cinema de Júlio Bressane na adaptação de Memórias Póstumas de Brás  
Cubas de Machado de Assis.

Campo Grande

2014

JOÃO CARLOS DA COSTA JUNIOR

**TRANSCRIÇÃO E AUTORIA NA RELAÇÃO INTERMÍDIA:**

a forma shandiana e o cinema de Júlio Bressane na adaptação de Memórias Póstumas de Brás  
Cubas de Machado de Assis.

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social, da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Comunicação Social.

Área de Concentração:  
Mídia e Representação Social

Orientador: Profa. Dra  
Márcia Gomes

Linha de Pesquisa: Linguagens, processos e produtos midiáticos.

Campo Grande

2014

JOÃO CARLOS DA COSTA JUNIOR

**TRANSCRIÇÃO E AUTORIA NA RELAÇÃO INTERMÍDIA:**

a forma shandiana e o cinema de Júlio Bressane na adaptação de Memórias Póstumas de Brás  
Cubas de Machado de Assis.

**AVALIADO EM:** \_\_\_\_/\_\_\_\_/\_\_\_\_

**NOTA:** \_\_\_\_\_

---

**Orientador**

---

**Examinador**

---

**Examinador**

Dedico este trabalho a Isabela Domingues, que tanto tardou a chegar,  
mas tão logo mudou minha vida. Teu amor me deu forças.

## AGRADECIMENTOS

À Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Márcia Gomes Marques (UFMS), minha orientadora e exemplo profissional, por ter me apoiado incondicional, pela confiança. Acreditaste em mim, mesmo quando deixei de acreditar.

Aos professores, funcionários e colegas do Curso de Pós-Graduação em Comunicação Social e Estudos de Linguagem da UFMS, em especial à Prof.<sup>a</sup> Dra. Maria Adélia Menegazzo, pela aula de Poética Contemporânea, que estará para sempre em minha memória. Aos professores Marcelo Cancio, Marcos Paulo da Silva, Mario Luiz Fernandes, pela solicitude e solidariedade perante minhas dificuldades. Cada um, em momentos distintos, contribuiu para que este trabalho surgisse.

Aos alunos da turma do Mestrado pelo auxílio e companheirismo. À minha mãe Glace do Carmo, o título de Mestre é resultado da sua tenacidade. Será sempre a principal apoiadora do meu estudo. Aos amigos e familiares pela força e carinho, sem isso o fardo da vida seria ainda mais pesado.

À minha namorada, Isabela Domingues, teu carinho e vigília serviram como farol para os meus passos. Sem ti este trabalho não estaria concluído.

O fim da arte inferior é agradar, o fim da arte média é elevar, o fim da arte superior é libertar."

**Fernando Pessoa**

COSTA JUNIOR, C. JOÃO. Transcrição e Autoria na Relação intermídia: a forma shandiana e o cinema de Júlio Bressane na adaptação de Memórias Póstumas de Brás Cubas de Machado de Assis. Campo Grande, 2014. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Campo Grande (MS), 2014.

## RESUMO

O presente trabalho pretende analisar a transposição da forma shandiana para o cinema na adaptação de obra Memórias Póstumas de Brás Cubas, de Machado de Assis, para o filme Brás Cubas, de Julio Bressane. A hipótese da forma shandiana foi cunhada pelo crítico literário Sérgio Rouanet e consiste numa maneira determinada de construir o romance a partir de cinco pontos: “hipertrofia subjetiva”, “digressividade”, “fragmentação”, “subjetivação do tempo e do espaço” e a “interpenetração do riso e da melancolia”. O objetivo desse trabalho é investigar como essa forma foi traduzida no cinema, destacando nesse processo o último aspecto de sua caracterização: interpenetração do riso e da melancolia. A grande indagação que se moverá entre essas páginas é como Bressane se apropriou da forma shandiana e traduziu os elementos do riso e da melancolia. A análise deste trabalho mostra que essas categorias, o riso e a melancolia, foram traduzidas na estética do filme, em dois níveis: no tratamento imagético e na atuação das personagens.

COSTA JUNIOR, C. JOÃO. Transcreation and Authorship in intermedia ratio: the shandiana shape and the film Julio Bressane in Posthumous Memoirs of Bras Cubas adaptation of Machado de Assis. Campo Grande, 2014. Dissertation (Master of Communication) - Graduate in Communication Program, Federal University of Mato Grosso do Sul, Campo Grande (MS), 2014.

### **ABSTRACT**

This paper discusses the implementation of shandiana way to film adaptation of work Posthumous Memoirs of Bras Cubas, Machado de Assis, for the film Brás Cubas, Julio Bressane. The Shandiana Form hypothesis was coined by the literary critic Sergio Rouanet and is a certain way to build the romance from five points: "subjective hypertrophy", "digressividade", "fragmentation", "subjectivity of time and space" and the "interpenetration of laughter and melancholy." The aim of this study is to investigate how this form has been translated in film, highlighting in the process the last aspect of his characterization: interpenetration of laughter and melancholy. The big question that will move between these pages is as Bressane appropriated the shandiana form and translated them laugh elements and gloom. The analysis of this paper shows that these categories, laughter and melancholy, were translated in the aesthetics of the film, on two levels: in the imagery processing and acting of the characters.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>10</b>
<b>1. AUTORIA, PÓS-MODERNIDADE E CINEMA.....</b>	<b>17</b>
1.1. Então, a pós-modernidade .....	23
1.2. O suicídio e a função de autor .....	31
1.3. A ideia de autor no cinema.....	35
<b>2. POR QUE ADAPTAR? .....</b>	<b>46</b>
2.1. Teoria da Interpretação.....	55
2.2. Da tradução poética à transcrição .....	58
<b>3. ROUANET E A FORMA SHANDIANA .....</b>	<b>63</b>
3.1. Os sentidos da Melancolia: Freud e Agamben.....	71
3.2. Os sentidos do Riso .....	77
3.3. O Brás Cubas de Bressane.....	82
3.4. Elementos Fílmicos e o Sentido da Melancolia e Riso .....	86
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>93</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>	<b>95</b>

## INTRODUÇÃO

Ao leitor o título deste trabalho pode parecer um pouco enigmático. Afinal, o nome proposto: “cinematização shandiana” mais sugere um daqueles labirintos mentais do que uma imagem reconfortante como o próprio cinema costuma exhibir. De fato, há um entrelaçamento de dois termos distintos, de um lado o fazer específico do cinema, que se apropria de um universo estrangeiro – a literatura e, do outro, uma forma peculiar de influência capaz de inundar a escrita literária. Juntos estes dois elementos constroem um profícuo diálogo entre o cinema, a literatura e o fluxo midiático. Aqui, o intuito é permanecer na travessia, justamente, no cruzamento onde se converge produção e recepção, autores e leitores, livros e filmes. Mas dito tudo isso, ainda nos resta esclarecer o que é essa tal “cinematização shandiana”. Em outras palavras, qual a natureza desse fenômeno? Do que exatamente ele trata? Talvez o maior defeito deste *trabalho* seja tu, leitor, por isso não entendeste a sutileza do debate. Ou talvez esse estilo vacilante seja o ponto crucial da questão.

Provocações à parte, a paráfrase machadiana acima descreve de início o objetivo do presente trabalho. Estudar a transposição cinematográfica da forma shandiana, proposta do Sergio Paulo Rouanet (2000), na adaptação literária Brás Cubas do cineasta Julio Bressane. Mas, o que é a forma shandiana? E onde o processo de cinematização? Agora, devemos voltar a Machado de Assis. No início de Memórias Póstumas de Brás Cubas, o defunto-autor nos deixa uma pista reveladora sobre forma do livro. Ele diz: “(...) se adotei a forma livre de um Sterne, ou de um Xavier de Maistre (...) Escrevi-a com a “*pena da galhofa e a tinta da melancolia*.” Nestes dois trechos Machado faz duas coisas: revela suas influências e define uma forma, que Rouanet (2000) denominou como Shandiana. O termo proposto faz referência ao célebre livro *Tristram Shandy*, de Laurence Sterne, lançado em 1759. A forma desse romance, que alcançou grande prestígio na época de sua publicação, foi tomada de empréstimo por diversos autores. Diderot, Xavier de Maistre, Almeida Garrett e Machado de Assis traduzem em suas obras a influência dessa forma que se caracteriza por cinco pontos: hipertrofia subjetiva, digressividade e fragmentação, subjetivação do tempo e do espaço e interpenetração do riso e da melancolia.

Se por um lado o que Rouanet chama de “forma shandiana” é um mapa para desvendar a criação literária a partir das relações de afinidades entre obras; a cinematização, por outro, serve de vetor para uma transformação de segundo nível. Se a “forma shandiana” representa um movimento de apropriação e tradução de um material pré-existente, a

cinematização não seria outra coisa senão a tradução da tradução. A maneira pela qual o cinema escreve suas obras. Mas o que seria a tradução da tradução? No mínimo, podemos supor que ela corresponde a uma condição peculiar da arte contemporânea: obra de arte não mais como um conteúdo esquemático que leva automaticamente a verdade. Ela não é mais um fundamento para se conhecer o mundo. Pelo contrário, ao olharmos a obra de arte na perspectiva da tradução duplicada temos, de fato, não um conteúdo, mas a exaltação de uma prática, de um evento da verdade, a exposição de um mundo que inaugura modelos de existência histórico-culturais. O que fica implícito neste paradigma é a dissolução da ideia de autor, e com ela todo um empreendimento que considerava a obra de arte a partir da ancoragem de uma subjetividade criadora. Com o nascimento do leitor, a noção de obra deixa de operar em termos monolíticos. Essa empreitada é decisiva para ampliação do conceito de texto acarretando, desse modo, uma transformação no campo analítico. O conceito de intertextualidade descrito por Julia Kristeva, por exemplo, representa o primeiro ato desse processo marcado por uma nova compreensão de obra de arte enquanto performance.

Justamente, o objetivo desse trabalho é discutir a transposição cinematográfica da forma shandiana a partir da dinâmica cultural do mundo contemporâneo. Em outras palavras, pretende-se colocar em perspectiva a adaptação literária no fluxo da pós-modernidade. Nesse viés a cinematização shandiana viria a ser uma declaração acerca da paixão pela interpretação, pelo abismo, pela consciência de precariedade da linguagem, que nunca triunfa sobre a conceitualização do real que domina as estruturas de nosso cotidiano. Portanto, de um lugar antagonizante e pessimista colocamos os estudos da adaptação para dialogar com expressões como o “fim da ideologia”, “cultura do consumo”, “amnésia histórica”, que marcam a atmosfera da cultura contemporânea. Partimos do princípio de que a grande causa da enorme presença das adaptações não se limita ao avanço técnico. De fato, a crescente marcha da cinematização possui uma origem na transformação cultural que ocorreu na transição de uma modernidade para uma pós-modernidade.

Contudo para relacionar a cinematização com a pós-modernidade e estabelecer a agenda interpretativa desse encontro precisamos definir o caráter formal da pós-modernidade. Para isso cabe uma questão fundamental: o pós-modernismo existe ou não? Na tradição Alemã, podemos citar Habermas (1981), um empenho, no resgate do poder emancipatório da razão iluminista, pois para o filósofo alemão os pressupostos pós-modernos sinalizam a emergência de tendências políticas e culturais neoconservadoras. Já na recepção da tradição francesa – aqui vale citar Lyotard (1986) – se observa uma valorização da “condição pós-

moderna”. Lytorad avalia a imagem do contemporâneo com otimismo ressaltando o declínio do prestígio das narrativas mestras, como o marxismo e o liberalismo. Já em Harvey (1992), representante célebre da discussão do pós-moderno nos Estados Unidos, nota-se a expansão de uma perspectiva pragmática que se dirige para os questionamentos acerca de novas formas de hegemonia cultural e política.

O que há de comum nessas tradições é que a noção de pós-modernidade dirige suas forças para a desconstrução sistemática dos mitos modernistas questionando não apenas o papel do iluminismo na construção da identidade cultural do Ocidente, mas também o problema da totalidade e do totalitarismo na epistemologia e na teoria política moderna. A pós-modernidade desarticula o conceito de sujeito enquanto entidade e o substitui por uma rede de estruturas que se organizam em torno de estratégias políticas. O resultado de tal manobra é um corpo teórico voltado a um grupo de questões dedicadas aos efeitos gerados pela perda de credibilidade nas metanarrativas fundadoras e do processo de erosão e desintegração de categorias até então inquestionáveis, como as noções de identidade e autoria, ou mesmo das ideias de ruptura, novo ou vanguarda que se constituíram como critérios-chave da estética moderna.

Logo, em vez de privilegiar os caminhos críticos apontados na modernidade pela revalorização da história no exame das ideologias que estruturam as formações discursivas e os processos de construção das subjetividades, a pós-modernidade operou uma crítica pautada em duas vertentes: um pós-modernismo de resistência e um pós-modernismo de reação. A primeira organiza uma contraposição não só da cultura oficial do modernismo, mas também da “falsa normatividade” de um pós-modernismo reacionário. Preocupa-se com a desconstrução crítica de formas pseudo-históricas, com a crítica das origens, não com um retorno a elas. Em suma, problematiza os códigos culturais em vez de manipulá-los, interpela mais do que dissimula as articulações políticas e sociais. Na segunda vertente vemos surgir uma expressão neoconservadora que rejeita o modernismo em nome dos males da modernização e impõe uma cultura afirmativa.

O constructo teórico e ideológico da pós-modernidade ataca a sensibilidade estética da modernidade opondo-se a atmosfera fabril que dialogava tão vivamente com a metáfora maquinica que animava o modernismo. Tal metáfora se torna insustentável no pós-moderno. O tempo e o espaço são inundados por uma sensação tão melancólica e depreciativa quanto a noção de história arraigada ao mito de modernização. Mas o que acontece quando não se consegue fundar o novo? Para responder a tal indagação vamos recorrer a dois momentos de

uma tragédia. O primeiro ato cabe à poética de Heidegger. Para esse o filósofo alemão o conceito de obra de arte projeta uma ideia de verdade na qual o mundo se torna mundo, por meio da linguagem, pressupondo que a abertura da verdade é mais como um evento do que uma estrutura estável; e que a linguagem possui um poder profético, onde o “fundar” da linguagem dá vida a possíveis mundos históricos alternativos em relação ao mundo existente. Em Heidegger, podemos notar um sentido de verdade não mais como evidência, mas como evento. Nessa perspectiva a verdade da arte seria como um espaço do “fazer”; uma performance, em que a coisa se faz coisa, assim como, a mundo se faz mundo. “A Morte do Autor” no sentido posto por Barthes (1968) se ancora, justamente nesta forma performática, o segundo ato de nossa tragédia.

O destino crepuscular do autor se perde na linguagem, desaparece na escritura, no momento exato de sua realização como a palavra profética e a profecia. A obra criada é um corpo que se abre para um novo mundo e o autor deixa de ser o pai criador. Como afirma Barthes a partir de Malharmé é “a linguagem no lugar daquele que até então se supunha ser o seu proprietário; para ele, como para nós, é a linguagem que fala, não é o autor” (BARTHES, 2004, p. 48).

Diferente da suposição moderna da presença autoral, pouco a pouco, o fim da modernidade traz consigo a recusa do eu no espaço de enunciação. Não há mais na presença qualquer indício de essencialidade. Pelo contrário, a linguística fornece as bases para a destruição desse fundo ao privilegiar a forma performativa do discurso. Desse modo, o autor representa no máximo aquele que escreve, pois da linguagem podemos retirar somente um feixe de sujeito (ou na moldura foucaultiana uma modalidade subjetiva).

Contudo o distanciamento do autor implica também numa mudança na causalidade literária. O autor deixa de ser o passado do texto, ou seja, livro e autor deixam de se colocar em uma linha de antes e depois. Nos termos da pós-modernidade o tempo adquire a forma do monumento: um acontecer inaugural, que rejeita a representação linear do tempo da modernidade. Para Barthes (2004) o escritor não tem passado, ele nasce no mesmo momento em que seu texto; isso o leva dizer que não há ser precedente ou excedente na escrita, só existe mesmo o tempo da enunciação. Assim, a figura do autor em Barthes representa na verdade uma instância ôntica, isto é, um espaço de tempo indeterminado que está prestes a acontecer e, este acontecimento é o próprio ser. Quando o evento de linguagem realiza-se vemos a presença do “scriptor”, aquele cujo domínio é combinar os textos pré-existentes. O fundamento da escrita está nas reescrituras, nas normas e nas estruturas textuais. Como

acreditava Barthes, são essas as categorias com as quais devemos trabalhar para desvendar o texto. Nessa perspectiva o resgate de traços biográficos, como era de costume da crítica literária, perde importância; da mesma maneira que a ideia de um autor-Deus, responsável por controlar o significado de determinado trabalho e os horizontes interpretativos deste também perde força. Logo, Barthes (2004) declara, “nascimento do leitor deve pagar-se com a morte do autor”.

Podemos afirmar que o problema da pós-modernidade é um problema de leitor. Nessa perspectiva a tradução se torna o palco de uma dramaturgia, por vezes agonizante, que resiste a tendência moderna do mito de origem e do progresso. É agonizante, pois parte da lógica esquizofrênica, ou seja, não há mais centro ou vetor estrutural. O sujeito deixou o recinto. Em seu lugar está um coral de vozes, uma multiplicidade de camadas. Assim é quase inevitável que em um mundo aonde se insiste na demolição de fronteiras culturais, mesmo que este ato seja bastante duvidoso, encare a tradução como uma totalidade mediadora, cuja principal função seria a de garantir o fluxo das trocas simbólicas, tão vital para o capitalismo tardio. Por isso a adaptação conquistou uma posição privilegiada no campo da crítica cultural, pois nela é possível observar que o processo tradutório é também um processo criador. Nada mais contemporâneo do que dizer que criar é traduzir. Em tal pressupõe-se que duas instâncias decisivas da produção – o autor do original e seu tradutor interagem no mesmo patamar. O fosso entre autor e tradutor foi desfeito. O tradutor constrói a travessia entre textos, nesse sentido a tradução se apresenta mais como um diálogo de individualidades criadoras de diferentes culturas do que uma técnica comprometida com a reprodução da fonte original.

Tão logo, traduzir uma obra não é repeti-la em outro sistema linguístico, mas criar uma dessemelhança do semelhante na qual a obra é a mesma sendo diferente e vice-versa, é o que podemos chamar de uma arte fora de si. Uma expressão cujas qualidades estéticas procuram produzir uma poética da alteridade, onde a prática discursiva se afirma fora si sem desconsiderar os valores implícitos de sua produção. Um discurso múltiplo que se estrutura não mais pela supressão das vozes contidas em sua forma, mas pela manutenção dessas vozes.

Diante de tal cenário, os princípios metodológicos de interpretação e de explicação do campo hermenêutico serão utilizados na abordagem do problema proposto pelo presente trabalho: analisar a transposição cinematográfica da forma shandiana na adaptação para o cinema de Memórias Póstumas de Brás Cubas para Brás Cubas, do cineasta Julio Bressane. Para a hermenêutica o intérprete é um indivíduo que no decorrer de sua vida absorveu um patrimônio cultural. Este patrimônio é aquilo podemos chamar de pré-compreensão, entendida

mais precisamente como tecido de ideias, pressuposições, teorias, mitos. Desse modo o intérprete coloca-se diante do texto com sua pré-compreensão e a partir dela elabora provisoriamente o significado do todo. Neste ato inicial ele desenha, então, sua primeira interpretação. O projeto inicial não encerra a possibilidade interpretativa do texto. Este pode ser revisto caso se identifique um arbítrio, um choque com alguma parte de texto ou de contexto. O procedimento hermenêutico constitui uma tarefa permanente. Dentro desse círculo, colocamos o movimento de criação de Bressane. Como intérprete de um texto específico, neste caso o livro *Memórias Póstumas de Brás Cubas* de Machado de Assis, Bressane lança-se em um projeto de tradução que procura compreender a obra e revertê-la como produto de sua interpretação. Nesse exercício, ele elabora um articulado empreendimento onde se efetua a cada passo dado, um novo entendimento do texto. Isso está relacionado com as conjecturas históricas e culturais, os pré-juízos, a recepção entre outros fatores. A maneira com que se olha um texto muda a cada interpretação, amplia-se o saber sobre o contexto e aumenta-se o conhecimento a cerca do texto. A grande questão é: como a interpretação de Bressane muda o entendimento da obra de Machado de Assis? O que ele adiciona? O que foi subtraído? Como ele transpõe os elementos da forma shandiana? Como ele adapta a atmosfera melancólico-cômica do livro?

O presente trabalho pretende responder a tais perguntas. Para isso, opta-se em dividir a tarefa em três capítulos. O primeiro se dedicará a expor a transformação da arte moderna para o que podemos chamar de arte contemporânea, relacionando tal fenômeno com o corpus teórico da adaptação literária. O principal objetivo dessa parte é explorar a hipótese de que o prazer da tradução é, de fato, uma resposta à produção cultural contemporânea. O ímpeto da adaptação não se resume na apologia do progresso técnico e na expansão do mercado de audiências. A adaptação é um sintoma do mundo contemporâneo. No segundo capítulo procura-se estabelecer os fundamentos do diálogo entre a obra “*Memórias Póstumas de Brás Cubas*” e o filme “*Brás Cubas*”. Justamente aqui, o universo shandiano será colocado em questão e todos os seus elementos estudados, sobretudo as duas categorias centrais dessa forma: o riso e a melancolia. Neste momento a forma do “cinema poesia” de Bressane irá de encontro à escrita machadiana a fim de construir um momento de caracterização dos universos que irão se colidir na análise do objeto.

Por fim, o capítulo três analisa os sentidos da melancolia e do riso e apresenta alguns dos elementos fílmicos usados por Bressane. O grande objetivo desse capítulo é mostrar como

o significado excedente associado à melancolia e riso é apropriado pelo filme em paralelo à forma do presente no livro.

## CAPÍTULO 1

### AUTORIA, PÓS-MODERNIDADE E CINEMA

Neste capítulo serão tratadas questões ligadas exclusivamente à Modernidade e Pós-modernidade, Autoria, Morte de Autor e a Ideia de Autor no Cinema. Este percurso tem por objetivo discutir a noção de autor no cinema como um processo decisivo para a construção da linguagem fílmica. Se o foco deste trabalho é a adaptação, uma espécie de criação cinematográfica em paralelo, que se nutre de outro dispositivo para desenvolver sua narrativa é de extrema relevância abordar a figura do sujeito nesta criação. O que mudou com a morte do Autor? Por que o autor reaparece no cinema e qual seu papel? Se autoria existe como princípio criador, o diretor é o responsável por desenhar a forma estética do filme, ou ele é um mero organizador dos elementos narrativos? Qual a influência da literatura no cinema? Responder tais questões permite compreender o que libertou a função do diretor, dando não apenas maior destaque a ela na produção cinematográfica, mas desencadeou como resultado uma renovação estética na linguagem cinematográfica. O experimentalismo, a poesia, a autoria marcaram a narrativa do cinema na década de 60. Esses elementos foram responsáveis por uma atitude particular que influenciou as adaptações cinematográficas. O diretor só poderia ser fiel ao estilo, à sensualidade estética das obras adaptadas, deixando de lado o conteúdo, pois havia a necessidade predominante de assinar o filme como um escritor.

Contudo, por que começar pela modernidade se o objeto de nossa discussão é a adaptação literária? O trajeto desse trabalho não deveria respeitar o limite contextual de seu objeto que, neste caso, seria os processos de adaptação, o cinema marginal, a tropicália e enfim, a literatura machadiana? O tema da modernidade, bem como, a pós-modernidade – assunto a ser tratado em seguida – é relevante, pois a partir da discussão desses momentos históricos podemos esculpir a ideia de um arranjo formal de onde se pode extrair, mesmo que parcialmente, as referências-chaves para compreender o fenômeno da adaptação.

Nossa maior preocupação consiste em considerar o objeto da adaptação não apenas como produto da cultura de massa, mas considerá-lo também uma expressão artística contemporânea. Talvez aqui, neste ponto, seja possível, portanto, descrever, além dos limites contextuais, uma análise genético-sintomática da transformação que ocorreu na passagem do modernismo para o pós-modernismo, naquilo que Barthes expôs no ensaio “Da obra ao texto” (1971): uma mudança ontológica na produtividade do sentido. Quando a marcha do Texto atingiu, nas décadas de 60 e 70, a voz de autores como Greimas, Kristeva, Derrida, Foucault,

Lacan, podemos notar que não havia mais como falar dele como uma entidade rígida, coesa e una. A ideia de um monolítico não servia mais ao texto que será pensado como um sistema, a partir do estruturalismo. É sabido que, sob a tutela dessa vertente teórica, ocorre a problematização do referente e, com isso, o texto sofre a interferência das dinâmicas de outras disciplinas. Isso por um lado, amplia o potencial interpretativo deste, já que não há mais um sentido único contido no texto, e por outro, concebe a matéria textual como conjunto de elementos em jogo, transformando o texto em uma categoria narrativa.

As consequências dessa mudança são notáveis para o processo de interpretação. O artefato linguístico, seja ele de natureza literária ou artística, passa a ser operado por uma objetividade nova. Estamos falando, por exemplo, da concepção de “morte do autor”, que separa a materialidade linguística da fonte (autor) dos artefatos, libertando os romances, poemas e obras, da necessidade de serem interpretados tendo em vista uma concepção fechada. Na “morte do autor”, como afirma Barthes (2004), nasce o leitor e, com este nascimento a produtividade linguística rompe com todos os limites antes impostos a ela. Estamos falando de uma mudança de paradigma que afeta não somente diversas disciplinas no campo do conhecimento, mas também as possibilidades de criação. O destaque dado ao leitor acaba com a prática de decodificação baseada em um eixo norteador, ou seja, a intenção preexistente no texto, fruto direto da presença do autor.

Sem as amarras exteriores, o texto se torna o vetor de uma revolução na produção linguística da sociedade. O resultado disso é o descolamento conceitual da experiência artística que, hoje, dialoga com a natureza transmidiática das narrativas. Como desfecho, a relação antropofágica entre os textos – afinal, considerando o texto como “coisa em si” e seu valor só pode ser extraído de uma relação com outro texto – eleva a produção linguística para o patamar de superprodução.

É justamente pela perda que se começa a contar a história não apenas do ser, mas da modernidade. Tal como Machado, trataremos a adaptação literária como defunto, já que não é mais possível se falar de autoria como antes. Contudo, nosso objetivo, pelo menos por ora, é a modernidade; o ponto de partida para compreender a superprodução semiótica do mundo contemporâneo e, por sua vez, entender a concepção de “texto em fluxo”, proposto por autores como Durão (2008) e Figueiredo (2010). O fenômeno da superprodução semiótica, segundo Durão, remete a um contexto de “circulação incessante de signos e proliferação ininterrupta de informação” (2008, p. 43). A razão de ser dessa torrente de signos e símbolos é induzir ao consumo. A partir de tal esforço, espera-se promover uma aprendizagem constante

que garanta a formação de sujeitos-consumidores. A relação de dependência entre a superprodução semiótica e a circulação de mercadorias reflete a presença do mercado sobre a produção de bens culturais. Dentro da perspectiva da superprodução, o conceito de texto é transposto para fora da esfera da linguagem e posicionado como um elemento da economia. É desse deslocamento que podemos extrair algumas implicações estéticas sobre a produção cultural na pós-modernidade; levando em conta que, se no mundo contemporâneo perdemos de vista o sujeito (como elemento fundador da linguagem), esse processo não está apenas associado ao fim da ideologia da modernidade, mas à ascensão do mercado.

De acordo com Durão (2008), para melhor entender o contexto da superprodução semiótica é necessário salientar seis balizas que delimitam o problema em questão. O autor coloca que a superprodução promove uma “histerização da linguagem”, isto é, eleva de modo imperativo a função linguística da linguagem. A superprodução semiótica impõe regimes específicos na constituição da subjetividade. De uma maneira ou de outra, ela confere ao sujeito uma ordem de ser, onde são atribuídas características desejáveis e não desejáveis. Mas a superprodução não interfere apenas nas agendas identitárias dos sujeitos. Ela também é responsável pela “socialização da sociedade”; responde como fator decisivo para o adensamento do tecido social. Nessa perspectiva, podemos citar a inversão de três noções subjacentes aos processos de individualização e socialização, implícitos no contexto da superprodução semiótica. São elas: a carência, cujo sentido é explorado intensamente em relação a uma aparente abundância desmedida; a noção de espaço, que praticamente desaparece do horizonte social; e a noção de semiose que, segundo Durão, se tornaria um horror natural ao ser submetida aos “imperativos capitalistas da acumulação” (p. 47, 2008).

A exposição do contexto de superprodução semiótica é pertinente aos estudos de adaptação, justamente porque marca a passagem de uma modernidade estética para uma pós-modernidade. Em Figueiredo (2010) tal mudança é caracterizada pelo surgimento de um novo protagonista no cenário cultural: o escritor multimídia. Para a autora, a expansão do mercado editorial alterou a representação dos autores e escritores, bem como transformou as narrativas em corpus migrantes. A tônica desse processo era a sobrevivência econômica. Portanto, num movimento de realimentação de duas linguagens: cinema e literatura, o potencial produtivo das narrativas duplicou. Em poucos dias na parada de sucesso, o livro pode se tornar o roteiro de um filme. Esse aproveitamento tanto aumenta a lucratividade dos bens culturais, como remodela a figura daquele que produz as histórias. O escritor inglês Nick Hornby é um exemplo dessa nova geração de autores multimídias. Ele escreve histórias considerando o

aproveitamento em mídias diferentes. Autor de “Alta Fidelidade” e “Um Grande Garoto”, dois livros que foram adaptados para cinema pelo próprio autor, Hornby mostra que o roteiro não é mais uma escrita utilitária dirigida a um público específico. A invasão de fronteiras entre literatura e cinema confirma a transformação das narrativas e de seus produtores. Aqui, como afirma Figueiredo, a literatura deixa de ser uma “obra acabada, e herda do roteiro o caráter de texto que antecede uma obra principal e que será lido a partir dela” (2010, p. 41). Essa nova condição dada à literatura é o indicativo da função imperativa do texto na pós-modernidade. Se tudo é texto, é porque não há mais uma predominância do autor sobre a escrita. O autor não é mais um proprietário, ele é um provador que fundamenta eventos de discursividade. Para entender melhor tal processo devemos voltar aos trilhos da passagem entre modernidade e pós-modernidade.

Pelo exposto, é possível afirmar que o desfecho fúnebre da subjetividade, noção recorrente na pós-modernidade, é, na verdade, uma reação a um dos eixos centrais da modernidade: o movimento. O tempo moderno começa, justamente, com o léxico da distância que encontramos no método de Descartes, no qual se observa a clivagem entre sujeito e objeto, ou mesmo na distância geográfica das grandes navegações, que introduziram na cultura ocidental o vocábulo do exótico, do diferente no imaginário cultural europeu.

A distância é o espaço de preenchimento da subjetividade. É o campo de onde se pode estruturar o que Gumbrecht (1998) chama de “temporalização”: um arranjo temporal onde a História passa a ser escrita de forma objetiva. Em outras palavras, a distância engendra as categorias de tempo e espaço no contorno da subjetividade. A partir daí a modernidade fará uso desse contexto para introduzir a representação do movimento e, como ela, refutar o teor estático da tradição. Na pós-modernidade tal representação é deslocada e retorna como paródia. De fato, a cultura do capitalismo tardio busca seu fundamento não mais na representação do movimento, mas na própria constituição deste. Ou seja, a cultura não pode mais ser pensada sem o movimento. O movimento é o pretexto da visão do contemporâneo. É justo neste contexto em que o não-fundamento se torna o ser, pois não há corpo definido no movimento, ele representa a variação de posição que ocorre em um determinado tempo, exatamente como a noção de morte do autor preconizada por Barthes. Devemos lembrar que a morte do autor acarreta o nascimento do leitor, uma variação de posição ontológica e social. Contudo, como se fundamentar em algo que em si mesmo é um (des) fundamento? Esse paradoxo representa o ponto de clivagem entre a noção de causalidade que separa supostamente a modernidade de uma pós-modernidade.

“Da obra ao texto”, “do autor ao não-autor”, este será o percurso do presente trabalho às voltas com a modernidade e a pós-modernidade. O que está implícito aqui é o porquê da adaptação se tornar tão relevante para a experiência cultural contemporânea? Por que as narrativas sem eixos, ou seja, aquelas que recusam ser vistas como obras, no sentido Barthesiano, parecem traduzir com eloquência o espírito de nossa época? Essas respostas só podem ser respondidas se retornarmos à modernidade. Entretanto, há um segundo objetivo que permeia nossa viagem, o desejo de encontrar o elo entre Machado e Bressane, descrito apenas no termo de uma morte.

A modernidade, tal qual falaremos, não é necessariamente a modernidade histórica. Nosso objetivo se restringe a proposta de análise de Antonie Compagnon (2003) que elabora cinco paradoxos da modernidade. O trabalho é de extrema importância, pois, a partir de um conjunto de axiomas, procura propor uma representação da modernidade em termos genéticos, ou seja, uma concepção intelectual desse período, sem entrar necessariamente nos meandros da periodização histórica. O que Compagnon mostra é, justamente, o surgimento de uma nova sensibilidade que dá forma ao que conhecemos por moderno. Essa sensibilidade está ligada ao um modo peculiar de enxergar o tempo presente. Na verdade, é possível dizer que a novidade não está apenas na enunciação do tempo presente, mas na relação entre sujeito e história.

De acordo com Compagnon (2003) a palavra *modernus* aparece pela primeira vez no século V designando não o que é novo, mas o que é presente como se fizéssemos referência a um modo como agora ou recentemente. Nesse período, a palavra não se relacionava com a ideia de tempo. A diferença existente entre o antigo e o novo não implica tempo. Na verdade, tal questão se apresentava nos termos de um conflito entre o ideal e o atual.

Mas se a palavra *modernus*, no século V, não marcava aceleração do tempo, no século XII, durante a primeira renascença, surgem os primeiros vestígios de uma relação paradoxal entre antigos e modernos. Neste momento, a ideia de um progresso que evoluiria dos antigos para os modernos começa a ser formulada. Inicialmente as questões eram colocadas a partir de uma representação evangelista que descrevia uma cena onde os modernos se colocam nos ombros de gigantes como anões. A representação fazia uma alusão entre o antigo e novo testamento da bíblia. Nos vitrais da Catedral de Charters podia ver-se São João, por exemplo, nos ombros de Ezequiel e São Marcos. O sentido dessa representação reafirma a distância entre dois pontos de uma temporalidade, os antigos e os modernos, bem como, a relação de importância entre eles. Vale ressaltar que de acordo com a tradição medieval os modernos

eram figurados como anões enquanto os antigos, em seu tamanho agigantado, aludiam o peso da tradição sobre o novo. Aqui, a novidade é uma tautologia. Pretendiam abordar o novo como uma maneira de dizer algo diferente, evitando acrescentar qualquer novidade. Afinal, os modernos estão amparados pelo ombro do gigante.

O advento da modernidade, como ruptura da tradição ocorre somente com a invenção da noção de progresso, responsável por usurpar do tempo o seu sentido messiânico, isto é, a concepção teológica de tempo associada à eternidade. Compagnon (2003) vai afirmar que o primeiro paradoxo da modernidade é, justamente, a figuração do presente como eterno, uma sucessão ininterrupta de novidades:

A modernidade é, assim, consciência do presente como presente, sem passado nem futuro; ela só tem relação com a eternidade. É nesse sentido que a modernidade, recusando o conforto ou o engodo do tempo histórico, representa uma escolha heroica. Ao movimento perpétuo e irresistível de uma modernidade escrava do tempo e devorando-se a si mesma, à possibilidade de decadência da novidade, renovada incessantemente e negando a novidade de ontem, Baudelaire opõe o eterno intemporal: nem o antigo, nem o clássico, nem o romântico, estes, cada um a seu tempo foram esvaziados de substância. A modernidade se deve ao reconhecimento da dupla natureza do belo, isto é, ao reconhecimento também da dupla natureza do homem. (COMPAGNON, 2003, p. 26)

Ao colocar a modernidade nos termos da contradição, Compagnon (2003) ressalta a formação pretérita que motivará as narrativas híbridas. A dupla natureza do homem se torna a alegoria mestre de um processo de produção cultural baseado na apropriação de elementos estéticos e na negação destes últimos. Na prática Baudelaire, Coubert e Manet elaboram uma narrativa pautada em quatro traços centrais: o inacabado, a fragmentação, a ausência de totalidade, a dobra crítica. Refutando o olhar burguês da perspectiva, do mundo calculado, a pintura de Manet, bem como a prosa de Baudelaire valorizam o inacabado em oposição ao bem-acabado da tradição burguesa. Em seguida o caráter da ausência de totalidade versa sobre a condição contingente da obra. Ela deixar de ser um protótipo de universalismo linguístico para retratar a experiência singular do artista. Por fim, a dobra crítica descreve a posição política do modernismo que assumiu uma postura de oposição à cultura burguesa em ascensão.

## **E, ENTÃO, A PÓS-MODERNIDADE.**

Vattimo (1992) desenvolve a hipótese da “sociedade transparente” como o espaço social da pós-modernidade. Para ele, o nascimento desse espaço parte do papel determinante desempenhado pela mídia. Com o advento dos meios de comunicação a sociedade passa ser caracterizada, segundo o autor, não como uma sociedade mais transparente, mais iluminada ou consciente de si, mas como uma sociedade mais complexa, até mesmo caótica.

A conclusão que se segue é a de que a cultura pós-moderna constrói as expectativas de emancipação social a partir do caos, ou seja, através de um discurso antiessencialista da realidade. Na visão de Vattimo (1992), o fim da modernidade trouxe consigo o fim da estabilidade das estruturas de ser, o que acabou acarretando a mudança do paradigma de verdade na ciência. Vale lembrar que, na tradição do pensamento ocidental, ser e verdade eram categorias correlatas. Por conseguinte, toda busca pela verdade do ser era propriamente a busca pela essência do ser. E uma vez relevada a essência do ser, encontrava-se a verdade dele. Na pós-modernidade esse modelo epistêmico entra em crise, e a verdade assume a fisionomia de uma experiência estética e retórica.

Todavia, falar da pós-modernidade requer antes de tudo uma revisão do caráter temporal desse suposto período. A premissa que torna o debate possível baseia-se em uma pressuposição estratégica inicial sobre nosso sistema social: dotar a cultura pós-moderna de qualquer originalidade histórica equivale a afirmar, implicitamente, que há uma diferença estrutural com aquilo que chamamos de modernidade, bem como de momentos subsequentes a esta, como a nomenclatura sociedade de consumo e momentos anteriores do capitalismo de que esta emergiu.

Por outro lado, há quem considere a pós-modernidade como uma moda passageira ou conceito ultrapassado, como vemos em Marc Augé (2008) e Gilles Lipovetsky (1989), teóricos que preferem usar termos como supramodernidade ou hipermodernidade para se referir ao tempo contemporâneo, pois acreditam que o conceito pós-moderno não é capaz de explicar a realidade presente. Em meio às controvérsias, a posição de Vattimo (1992) – da qual parte este trabalho – procura elaborar um conceito de pós-moderno que “está ligado ao fato da sociedade em que vivemos ser uma sociedade de comunicação generalizada, a sociedade da mídia” (1992, p. 3).

A definição de pós-moderno da qual falaremos está atrelada à ideia de fim da modernidade. E o sentido em que se pode afirmar que a modernidade acabou liga-se àquilo

que se compreende por modernidade. No entanto, entre as muitas definições vamos partir do postulado de Vattimo: “a modernidade é a época em que se torna valor determinante o fato de ser moderno” (1992, p. 7). Em outras palavras, a cultura moderna caracteriza-se pelo culto do gênio criador, que abre caminho para o culto do novo. Desde o final do século XV, sobretudo com a filosofia de Descartes, a modernidade se centra na figura do sujeito. De fato, sobre a perspectiva cartesiana a subjetividade assume a condição de fundamento, e a realidade como sistema racional baseado na lógica de causa e efeito. Essa atitude representa uma maneira de ampliar a estrutura da objetividade, tal como preconiza a ciência, possibilitando, desse modo, o avanço de uma racionalidade que pretende dominar e organizar todas as coisas, a ponto de reduzi-las a puras presenças mensuráveis, manipuláveis; lógica que se estende ao próprio homem e à historicidade. Vattimo (1992) resume esse processo atribuindo à cultura moderna o sentido de eulógica, ou seja, uma cultura centrada da edificação do sujeito.

A racionalidade que nasce na época moderna acaba por influenciar não somente o pensamento ocidental como também a arte. Se na filosofia há o culto da razão, na arte vemos surgir o culto do autor e do novo. Numa perspectiva mais geral, tais aspectos se prendem a uma ideia de história humana como um processo de emancipação progressiva, onde se busca cada vez mais a perfeita realização do homem ideal. Por conseguinte, a conjunção história e progresso tende a colocar em evidência todas as coisas cujo valor é apontado como mais “avançado”, ou seja, aquilo que se apresenta em estágio superior, próximo do final do processo. Contudo, a possibilidade de tratar a história humana como realização progressiva implica vê-la dentro de um contexto unitário, onde a hierarquia de valores organiza a balança de mérito entre as coisas, suspostamente atrasadas, e aquilo que representa o novo.

Justamente, a hipótese de Vattimo (1992) propõe que a modernidade termina quando por várias razões já não parece possível falar de história como qualquer coisa de unitário. De fato, tal visão da história implicava a existência de um centro em torno do qual se recolhem e se ordenam os acontecimentos. E tal centro, com o qual era possível pensar a história como ordenada, designava o sujeito, representado na história como figura de autoridade. De Cristo a Guerra Fria, a historiografia elabora sua narrativa em torno de personalidades célebres e seus jogos de poder. No fim, a história pretendia construir um lugar onde fosse possível contar as peripécias da Civilização, espaço enunciatário onde podíamos ver o desenvolvimento humano em linha reta: do estágio mais primitivo ao mais avançado.

A pós-modernidade nasce, precisamente, quando a experiência da história perde seu valor moderno, isto é, deixa de se constituir a partir de um sentido unitário, cuja lógica de

desenvolvimento se pauta no progresso. O desaparecimento da história como curso unitário abre passagem para a história pensada a contrapelo, como sugere Walter Benjamin (1940) em seu ensaio: Teses sobre a filosofia da história. A concepção da historicidade em Benjamin procura valorizar os componentes periféricos da sociedade, as identidades marginais, que não estavam presentes na historiografia oficial. Segundo Vattimo, a multiplicação vertiginosa da comunicação viabilizou o projeto *benjaminiano* ao dar imagem às inúmeras subculturas que existem. O que de fato aconteceu, explica Vattimo, é que “não obstante todos os esforços dos monopólios e das grandes centrais capitalistas, é que a rádio, a televisão, os jornais tornaram-se elementos de uma grande explosão e multiplicação de visões do mundo” (1992, p.5). As minorias, as identidades subalternas saltaram aos olhos dos espectadores. O pós-colonialismo, as lutas políticas da década de 60 nos Estados Unidos, a relação das culturas indígenas e dos contextos urbanos na América Latina se tornam situações explosivas em que a pluralização torna-se irresistível, e que faz da concepção de mundo unitário da história impraticável. Nessa perspectiva, Vattimo postula que a realidade se transforma:

De fato, a intensificação das possibilidades de informação sobre a realidade nos seus mais variados aspectos torna cada vez menos concebível a própria ideia de uma realidade. Realiza-se, talvez, no mundo da mídia, uma profecia de Nietzsche: no fim, o mundo verdadeiro transforma-se em fábula. Têm-se uma ideia da realidade, essa, na nossa condição de existência tarde moderna, não pode ser entendida como o dado objetivo que está abaixo, e para além, das imagens que nos são dadas pela mídia. Como e onde poderíamos alcançar uma tal realidade «em si»? Realidade, para nós, é mais o resultado do cruzamento, da «contaminação» (no sentido latino) das múltiplas imagens, interpretações, reconstruções que, em concorrência entre si ou, seja como for, sem qualquer coordenação central a mídia distribui. (1992, pg. 7)

A tese pretendida nessa passagem que deflagra a realidade como um cruzamento, uma hibridação é que o próprio princípio de realidade tende a se desgastar nos termos da emancipação social pós-moderna, caracterizada por sua base oscilante e plural. Logo, o que entendemos por realidade diz respeito a um sentido em movimento ao qual se refere Lull (2000) ao tratar do impacto produzido pelas comunicações globais na formação de fronteiras culturais. Tanto a identidade quanto os territórios de cultura estão em constante expansão e diversificação. Basta olharmos para fenômenos como bandas alemãs tocando nos Estados Unidos, ou mesmo grupos norte-americanos indo tocar no Leste Europeu ou na América Latina; rádios caribenhas na Flórida; escola de samba em Paris; Fernando Pessoa sendo recitado em russo, etc. Em um mundo onde pessoas e imagens transitam numa velocidade

inusitada, cada fenômeno assinalado não só é possível como assim são milhares de outros. A produção de sentido da realidade depende justamente da relação entre os objetos de consumo (livros, filmes, ícones da cultura pop, jornais) e os ambientes interpretativos que elegem, combinam e fazem circular as representações midiáticas. Nesse processo, Lull (2000) identifica que as interpretações e usos populares de determinado objeto, em casos como a cantora Madonna, por exemplo, são táticas com as quais as pessoas se deparam com forças dominantes, de modo a se opor ou a concordar com elas. Tal movimento produz sentido a partir de um sistema de interpretação amparado em dois aspectos: polissemia e seletividade.

No modelo de Lull (1997), a polissemia representa o caráter plural da construção de sentido. Os símbolos podem significar coisas diferentes para indivíduos diferentes e até mesmo para o mesmo indivíduo, ele pode ter dois significados. O que a polissemia indica é que a significação de imagens e de textos é plural. Cada produto possui aspectos diversos, o que acarreta em níveis de interpretação distintos. Logo, a seletividade, que se dirige a um processo de escolha, conjugada com a condição de polissemia do texto, projeta a construção de sentido na sociedade em um panorama dinâmico, onde a realidade e as identidades estão em constante movimento migratório.

Em “*A Condição Pós-moderna*”, David Harvey (1992) caracteriza a passagem do modernismo para o pós-modernismo como a recusa aos discursos universais modernistas. O pós-modernismo seria desse modo, um projeto estético destituído das utopias que animavam o modernismo. Como exemplo de utopia modernista, Harvey (1992) cita o projeto iluminista:

O projeto iluminista, por exemplo, considerava axiomática a existência de uma única resposta possível a qualquer pergunta. Seguiu-se disso que o mundo poderia ser controlado e organizado de modo racional se ao menos se pudesse apreendê-lo e representá-lo de maneira correta. Mas isso presumia a existência de um único modo correto de representação que, caso pudesse ser descoberto (e era para isso que todos os empreendimentos matemáticos e científico estavam voltados), forneceria os meios para os fins iluministas. Assim pensavam escritores tão diversos quanto Voltaire, D’Alembert, Diderot, Condorcet, Hume, Adam Smith, Saint-Simon, Auguste Comte, Matthew Arnold, Jeremy Bentham e John Stuart Mill. (1992, p. 35).

Nas palavras de Harvey, pode-se notar que a pós-modernidade procura se distanciar de uma visão universalista da realidade. Rejeita os caminhos essencialistas da crítica moderna, que priorizava a busca da essência como encontro da verdade. Tão logo a estética pós-moderna se abre para a polissemia, mas essa mudança só é possível com o desaparecimento do autor. Por isso, há algo de profético na literatura de Enrique Vila-Matas, por exemplo. No

entanto, o sentido da palavra “profético” que empregamos aqui nada tem a ver com misticismo e coisas afins. Ela se refere ao caráter evocatório da obra de Vila-Matas, que de certo modo estabelece um profícuo diálogo entre a condição do autor e a pós-modernidade. Em *Suicídios Exemplares* (2009), seu quinto romance, o escritor catalão reúne dez contos com o propósito de traçar um irônico itinerário pelo suicídio. A atração pelo nada e por desaparecer são as principais temáticas da obra. E nada escapa ao olhar do escritor. Todas as saídas estão lá, codificadas como um “perde-se” próprio da vida, como uma maneira de conhecer a si mesmo, numa espécie de viagem cínica ao redor de nossa geografia. Tomar veneno, estourar os miolos, jogar-se ao vazio, inalar gás, atirar-se na frente de um carro, deixar-se consumir pela saudade ou mesmo escrever um livro. Os heróis de Vila-Matas são apaixonados pelo suicídio. Flertam com ele a ponto de sonharem os mais prazerosos sonhos, calculam-no e até planejam-no meticulosamente sem entanto levarem a cabo, por isso são exemplares.

Dignos de serem narrados, pois no fundo são suicídios impossíveis, suicídios poéticos; o breve momento de eclipse do ser (adiado indefinidamente na narrativa de Vila-Matas) se transforma numa metáfora de luto, onde podemos experimentar os efeitos do fim da modernidade. De fato, eles são a possibilidade da linguagem (talvez a única como pudesse dizer Vattimo) em que se pode dizer a verdade sobre o ser, ou seja, é só através da impossibilidade em se dizer o ser que podemos afirmar algo sobre ele. Em outras palavras, é o que Foucault tenta dizer ao usar a expressão de Beckett: “Que importa quem fala; alguém disse: que importa quem fala?” (FOUCAULT, 2009, p. 267). Com a morte de Deus e o fim da história no sentido unitário orientado pela lógica progressiva as estruturas do ser na modernidade, arraigadas ao culto do “gênio criador”, desabam, e, com elas, se vai a necessidade de encontrar o significado do “isto”, ou seja, da essência, privilegiando o valor de uso em detrimento da convertibilidade do valor de troca. Por isso Foucault não se preocupa mais com a presença do autor, assim como os suicídios de Vila-Matas não se dirigem à morte, mas a uma função que reorganiza a noção de sujeito em modalidades de produção de sentido a partir da ausência, isto é, na impossibilidade do ser.

O que pretendemos apontar neste trabalho é que a morte do autor preconizada por Barthes e depois explorada por Foucault não foi uma morte de causa natural. Na verdade, se o autor morreu, foi porque ele cometeu suicídio. Como pensou Anatol, personagem de Vila-Matas em *Suicídios Exemplares*, “é obrigação do autor desaparecer” (VILA-MATAS, 2012, p.84). Essa atitude converge em uma poética do abismo, característica da pós-modernidade.

Portanto, para tratar das transformações que ocorrem na noção do autor até seu destino fatal, não há outro caminho senão o de perde-se. Mas, neste caso, não será o suicídio a chave de nossa análise (pelo menos, não por ora). Nosso ponto de partida será o niilismo e a experiência de verdade na obra de arte que encontramos na filosofia de Nietzsche e Heidegger.

Na visão de Vattimo (2007), portanto, as contribuições da conexão Nietzsche-Heidegger colocam em evidência as reflexões pós-modernas sobre as novas condições de existência no mundo contemporâneo. A começar, a crítica empreitada pelos dois autores procura estabelecer uma relação de herança com o pensamento europeu, que propuseram discutir radicalmente, porém, sem adotar a inclinação à “superação” crítica, pois isso seria o mesmo que se manter prisioneiro da lógica de desenvolvimento comum a tal pensamento. De fato, para Nietzsche e Heidegger a modernidade se caracteriza pela presença de uma “iluminação progressiva” no pensamento, um tipo particular de racionalidade que se desenvolvia na apropriação e reapropriação de “fundamentos” que deveriam ser pensados pela razão como “origens”.

Transpondo para a literatura, a posição de Nietzsche e Heidegger se apresenta como crítica à lógica atribuída ao autor como identidade ideal ou causalidade psicologista. Como explica Hansen (1992), a noção do autor-presença foi produzida pela crítica literária e serviu como um espaço em que se habitava uma intenção oculta das obras, um lugar de onde o autor teria expressado sua reflexão. Descobre que tal extensão era o mesmo que desvendar a reflexão última da obra: o ideal de arte, a diferença subjetiva criadora, responsável pela originalidade da obra, pois era desta questão que se tirava o fundamento do autor. Ele era uma representação unificada do mundo.

A conexão Nietzsche-Heidegger, como mostra Vattimo (2007), vai contra esse esteticismo teleológico da modernidade. Justamente, o prefixo pós da pós-modernidade indica a despedida da época moderna, ao pretender fugir da lógica do fundamento-origem desenvolvido pelo pensamento ocidental. A crítica de Nietzsche e Heidegger, então, move-se em direção a uma nova fundação, cujo alicerce rejeita a concepção da história enquanto progresso e, sobretudo, se opõe a qualquer herança filosófica que admitisse um projeto ideal de estabilidade do ser, mesmo que este fosse concebido a partir de uma dissolução parcial, onde o ser não está, mas se torna de acordo com ritmos da experiência. Para Nietzsche e Heidegger o ser é concebido como evento. Portanto a ontologia, na visão de ambos, nada mais é que interpretação de nossa condição ou situação do ser enquanto evento. Essa concepção

influenciou a visão de Foucault: não seria a função-autor uma proposta ontológica da situação do ser-autor enquanto evento da escrita?

Para responder a tal pergunta precisamos antes trilhar o caminho do niilismo e da experiência de verdade da obra de arte na concepção da conexão Nietzsche-Heidegger. As duas categorias ocupam um espaço privilegiado no projeto de fundação da pós-modernidade, uma vez que elas são responsáveis por traçar a relação entre valor e mundo. Em primeiro lugar, o niilismo em Nietzsche significa: a situação em que o homem rola do centro para X. Acepção que é idêntica à postulação heideggeriana, ela designa um “processo em que, no fim, o ser como tal ‘nada mais há’” (VATTIMO, 2007, p. 4). Em outras palavras, para Nietzsche, o niilismo representa a morte de Deus e a desvalorização dos valores supremos; enquanto que para Heidegger, o niilismo é a conversão do ser em valor.

Em uma perspectiva mais geral, no desenvolvimento das ciências humanas, na arte e na literatura, a categoria do niilismo seria responsável por uma inversão valorativa na proposição sujeito-objeto ou sujeito-mundo. O niilismo seria a redução do ser ao valor de troca. Isso significa que o ser não está mais a serviço do sujeito como um princípio, uma essência a ser alcançada ou restaurada de modo a garantir uma estrutura de estabilidade capaz de fundar certezas menos precárias. Ao contrário, o niilismo, na conexão Nietzsche-Heidegger, representa a realização do valor de uso no valor de troca. É o que Vattimo (2007, p. 6,) interpreta como a possibilidade do “ser se dissolver completamente no dis-correr do valor, nas transformações indefinidas da equivalência universal”.

Logo, a verdade do ser está no seu desaparecer, nos suicídios. O niilismo serve de herança para Foucault que, ao invés de considerar o autor como substância capaz não apenas de se fazer presente no romance, mas de ser também o fundamento criador deste, ele compreende o autor como uma função responsável por organizar a matéria discursiva da sociedade e a partir desse evento, da escritura, produzir uma subjetividade específica. Em outras palavras, Foucault não se preocupa com a presença do autor, mas a função da ideia de autor, ou seja, como modo em que ela gera uma convertibilidade ou transformabilidade de discursos instaurando eventos de ser.

Entretanto, a função-autor ainda não está no destaque de nossa discussão. O que precisa ficar claro até este ponto é que: a partir da herança da filosofia de Nietzsche e Heidegger, a filosofia contemporânea abandona a ideia de “coisa em si”, de essência, arraigada a uma estrutura valorativa vertical. A despedida da modernidade está na aceitação de uma realidade complexa e plural: postulado que encontra terreno vivo na literatura. Porém,

cabe perguntar: qual tipo de verdade é enunciada pela obra de arte? Que o homem morreu? E, portanto, a morte do autor não poderia ser outra coisa senão uma confissão?

Tais questões não são simples, sobretudo, quando a tarefa é pensar o verdadeiro na arte. Isso nos levaria inevitavelmente a outro enterro, o da própria arte, como defende a parcela da crítica contemporânea tributária da tradição crítica de Adorno, por exemplo. No entanto, por questões metodológicas, vamos restringir os comentários a respeito do discurso de verdade na arte e nos concentrar apenas na concepção de Heidegger sobre arte e linguagem. Vale lembrar que o principal objetivo desse trabalho é expor alguns caminhos que ilustrem uma análise genético-sintomática da contemporaneidade naquilo que diz respeito ao autor e a função-autor.

Em Heidegger, a arte representa um “acontecer”, um evento inaugural e fundador, um evento de linguagem. É o que ele chama de “pôr-em-obra” da verdade. Mas, para o filósofo, o que a linguagem poética funda nada tem a ver com sentido de originalidade do mundo moderno. A linguagem é a “abertura de horizontes histórico-destinais” (VATTIMO, p. 58, 2007) isto é, uma condição de possibilidade em que se cria certo mundo histórico-cultural. A linguagem, em Heidegger, constitui a familiaridade do mundo na experiência, não é uma tela transcendental, mas um evento fundador de subjetividade: épocas do ser.

Na interpretação de Vattimo (2007), podemos extrair duas questões centrais da concepção heideggeriana de arte: 1) ela projeta uma ideia de verdade na qual o mundo se torna mundo, por meio da linguagem, pressupondo que a abertura da verdade é mais um evento do que uma estrutura estável; 2) e que a linguagem possui um poder profético, onde o “fundar” da linguagem dá vida a possíveis mundos históricos alternativos em relação ao mundo existente. Nessa perspectiva nos colocamos diante da concepção heideggeriana de “quebra da linguagem poética”. Vattimo explica:

A palavra profética está destinada a quebrar-se como se quebra a palavra profética no momento da realização da profecia. Se, em geral, o significado inaugural da poesia consiste em fundar mundos históricos (reais ou possíveis, mas também nesse segundo caso, sempre como mundos históricos), a linguagem poética tem as mesmas características de inessencialidade da linguagem representativa: consuma-se e quebra-se na referência à coisa quando a coisa é feita presente. (2007, p. 60)

O que Vattimo (2007) nos apresenta é que, para Heidegger, a linguagem poética é irreduzível à função referencial da linguagem cotidiana. De fato, até pode-se dizer que essa

perspectiva possui uma analogia com a visão de Chklovski (1972) de arte como um processo de singularização (ou estranhamento) em que se institui uma linguagem poética capaz de tornar visível um mundo diferente do espaço cotidiano. Para Heidegger, o “mostrar” da linguagem representa, justamente, a capacidade de tornar visível um mundo diferente, é a abertura de um novo horizonte histórico-cultural em contraste com a função “dizer” da linguagem que se restringe ao âmbito do referencial. A verdade que reside na palavra poética é, então, uma verdade da não evidência. Ou seja, o que está posto-em-obra no sentido heideggeriano refuta a concepção metafísica de verdade como estrutura estável: princípio. A estética de Heidegger fala sobre a “eventualidade”, a obra de arte como um evento da verdade, a exposição de um mundo que inaugura modelos de existência histórico-culturais.

## **O SUICÍDIO E A FUNÇÃO DE AUTOR**

A poética de Heidegger é o primeiro ato do fim da Modernidade, na medida em que defende a verdade como evento não mais como evidência. Nessa perspectiva, a verdade da arte seria como um espaço do “fazer”, uma performance, onde a coisa se faz coisa, assim como o mundo se faz mundo. E é nesta forma performática que adquire a verdade que reside a Morte do Autor no sentido posto por Barthes, o segundo ato de nossa tragédia.

O destino crepuscular do autor aparece pela primeira vez em 1968, em um breve ensaio de Barthes intitulado a “Morte do Autor”. Neste trabalho há uma insistência na dessacralização do autor, ele desaparece “pela boa razão de que a escrita é destruição de toda a voz, de toda a origem” (2004, p. 65). Em outras palavras, o autor se perde na linguagem, desaparece na escritura, no momento exato de sua realização como a palavra profética e a profecia. A obra criada é um corpo que se abre para um novo mundo e o autor deixa de ser o pai criador. Como afirma Barthes a partir de Malharmé é “a linguagem no lugar daquele. que até então se supunha ser o seu proprietário; para ele, como para nós, é a linguagem que fala, não é o autor” (2004, p. 66).

Diferente da suposição moderna da presença autoral, pouco a pouco o fim da modernidade traz consigo a recusa do eu no espaço de enunciação. Não há mais na presença qualquer indício de essencialidade. Pelo contrário, a linguística fornece as bases para a destruição desse fundo ao privilegiar a forma performativa do discurso. Desse modo, o autor representa no máximo aquele que escreve, pois da linguagem podemos retirar somente um feixe de sujeito (ou na moldura foucaultiana uma modalidade subjetiva).

Assinala Barthes (2004), contudo, que o distanciamento do autor implica também numa mudança na causalidade literária. O autor deixa de ser o passado do texto, ou seja, livro e autor deixam de se colocar em uma linha com antes e depois. Nos termos da pós-modernidade o tempo adquire a forma do monumento: um acontecer inaugural, que rejeita a representação linear do tempo da modernidade. Para Barthes (2004) o escritor não tem passado, ele nasce no mesmo momento em que seu texto; isso o leva a dizer que não há ser precedente ou excedente na escrita, só existe mesmo o tempo da enunciação. Assim, a figura do autor em Barthes representa na verdade uma instância ôntica, isto é, um espaço de tempo indeterminado que está prestes a acontecer e, este acontecimento é o próprio ser. Quando o evento de linguagem realiza-se vemos a presença do “scriptor”, aquele cujo domínio é combinar os textos pré-existentes. O fundamento da escrita está nas reescrituras, nas normas e nas estruturas textuais. Como acreditava Barthes (2004), são essas as categorias com as quais devemos trabalhar para desvendar o texto. Nessa perspectiva, o resgate de traços biográficos, como era costume da crítica literária, perde importância: da mesma maneira a ideia de um autor-Deus, responsável por controlar o significado de determinado trabalho e os horizontes interpretativos deste, também perde força. Logo, Barthes declara, “o nascimento do leitor deve pagar-se com a morte do autor” (2004, p. 70).

A hipótese da poética do abismo proposta aqui se trata justamente “da abertura de um espaço onde o sujeito que escreve não para de desaparecer” (FOUCAULT, 2009, p. 265). Esse é o sentido da escrita contemporânea, é o sentido que podemos extrair do trabalho de Foucault a respeito do autor. Preliminarmente o conceito função-autor designa uma particularização da função-sujeito, ou seja, desempenha um papel modal na produção da subjetividade. Em outras palavras, seria o mesmo que dizer que a função-autor representa uma das posições ocupadas pelo sujeito no processo de subjetivação que o constitui. Portanto, ao invés de considerar o autor como a presença por trás do texto, Foucault vê a autoria como um dispositivo, cuja função é semelhante ao *scriptor* de Barthes: uma estrutura inaugural fundadora de discursividade. Mas antes de avançarmos nesta questão, é necessário compreender a noção de escrita na visão de Foucault.

Em primeiro lugar, a escrita contemporânea nasce da indiferença. Se houvesse lema para tal atitude seria provavelmente: “não importa quem fala? Eu não estou lá”. Dessa premissa Foucault reconhece um dos princípios éticos fundamentais da escrita na cultura pós-moderna. Para ele o ético atribuído à escrita representa “uma espécie de regra imanente, retomada incessantemente, jamais efetivamente aplicada, um princípio que não marca a

escrita como resultado, mas a domina como prática”. (FOUCAULT, 2009, p. 268). Tal condição é analisada por Foucault a partir de dois grandes temas que podem ser resumidos em “escrita com o jogo” e “escrita com a morte”. Em relação a escrita com o jogo, Foucault explica que “a escrita de hoje se libertou do tema da expressão: ela se basta a si mesma e, por consequência, não está obrigada à forma da interioridade: ela se identifica com sua própria exterioridade desdobrada” (2009, p. 268). O jogo como escrita assinala que a formação de uma estrutura textual está mais sob o domínio da natureza dos significantes do que o conteúdo de significados. O que quer dizer que a regularidade da escrita depende de sua relação com as demandas de institucionalização do exterior, podendo ser obtida pela conformidade a tais demandas, ou mesmo pela transgressão destas.

O segundo tema abordado por Foucault é o parentesco da escrita com a morte. De acordo com ele esse laço milenar diz respeito a própria constituição da narrativa que desde a epopeia era destinada a perpetuar a imortalidade do herói. Como diz Foucault, “a narrativa recuperava essa morte aceita” (2009, p. 268). Afastava do sujeito o sentido de aniquilação (e essa era de certa forma uma função pretendida do texto); o nada ficou em suspensão, não havia morte ou, se havia ela era adiada pelo ritmo do texto. No entanto, como mostra Foucault, esse laço se transformou e a escrita hoje está associada ao sacrifício, ao fim da vida; apagamento voluntário, que não é para ser representado nos livros, pois ele é consumado na própria existência do escritor. Ao contrário do que vigorava na tradição literária a obra não é mais um espaço de imortalidade, mas a assassina cruel do autor.

Dos temas: indiferença e morte o sentido de escrita para Foucault pode ser descrito como uma condição geral de todo texto, uma prática em que ao mesmo tempo se desenvolve e se dispersa. De fato, a noção de escrita remete a acepção dialética da práxis: toda a prática tende a desaparecer. O pintar desaparece no retrato; o cantar é subtraído pela canção; ouvir se esvai na conversa. Mas como os suicídios exemplares de Vila-Matas cada ato não desaparece de fato, eles apenas se perdem nos produtos que dão vida, podendo ser resgatados nas marcas que deixam no retrato, na canção e na conversa. Assim a escrita apaga o autor; e o que sobra são as estruturas de fazer cujo movimento constrói o leitor, fundando o discurso.

A partir dessa perspectiva, Foucault questiona a noção de obra e a tentativa de atribuição do nome do autor a ela. O grande problema está em torno da suposta valorização de alguns materiais em detrimento de outros na formação da obra de um determinado autor. Por que a nota da lavanderia não entra no conjunto da obra de Kafka? O que faz de determinado manuscrito um fragmento de obra? Essas perguntas o levam ao exame do processo de

atribuição que imputa ou não valor de obra a um determinado material. Essa atribuição, que para Foucault é bastante problemática do ponto de vista conceitual, recai sobre o nome do autor também.

O que deve ser posto aqui é que: apesar das semelhanças entre o nome de autor e um nome próprio, afinal o nome de autor é um nome próprio, existe nesta relação uma singularidade paradoxal. O nome de autor está atrelado não propriamente a um indivíduo real e exterior que proferiu um discurso, mas a uma matriz discursiva (uma espécie de combinação articulada de tipos de discurso) de natureza determinada, em que se pode identificar um modo de ser inscrito numa cultura particular, e de onde se pode designar uma atribuição de autoria. Em outras palavras, a noção foucaultiana de autor diz respeito mais a uma função do que necessariamente a um nome próprio. E dessa função extraímos as ideias de autor como dispositivo, ou seja, como aquele que organiza a dinâmica discursiva de uma cultura a partir de sua heterogeneidade; e autor como fundador de discursividade, como aquele capaz de fundar um conjunto de discursos subsequentes. Marx e Freud (2011) são dois exemplos: cada um ao seu modo provocou a produção de uma série de textos deflagrados no marxismo e no freudismo.

O que Foucault tenta mostrar é que a função-autor não resulta simplesmente da espontânea atribuição de um discurso a um indivíduo, mas de uma operação complexa construída em torno de um efeito de apropriação que busca fundamento num arranjo de discursos postos a considerar a questão através de vários eixos: ora como um âmbito de coerência conceitual, ora como certo nível constante de valor, ora como um momento histórico. Além desse efeito estrutural, a função-autor também carrega consigo a noção de "pluralidade de egos" ou as várias "posições-sujeitos". Essa característica é facilmente observada dentro de um texto acadêmico no qual o autor da introdução não é o mesmo autor da conclusão. Em suma, um único texto produz estruturas de subjetividades distintas.

De maneira resumida podemos afirmar que a função-autor é um tipo de produção de subjetividade que nada se liga à ideia de autor como unidade estilística ou valor constante da obra. A função-autor se assemelha a uma operação complexa ligada ao sistema jurídico e institucional que determina e articula o universo dos discursos. Desse modo é possível concluir, a partir de Foucault, que se o autor está morto é porque ele não pode mais ser pensado como presença, unidade individual, ou mesmo como processo de individualização das ideias. Pelo contrário, o autor nos termos de Foucault seria uma força que organiza a

noção de subjetividade como uma categoria transindividual, composta por diversas vozes, todas estruturadas de maneira organizada no momento do evento de ser.

## **A IDEIA DE AUTOR NO CINEMA**

Ao se projetar o olhar para a História do Cinema em busca de compreender o complexo estético cultural que dá forma a linguagem cinematográfica, nota-se certa peculiaridade na produção social do cinema em relação às demais artes e, sobretudo, em relação às transformações sociais que ocorreram ao longo do século XX influenciando do devir estético de uma série de obras consideradas, hoje, como artefatos da arte moderna. O cinema, diferente da literatura reagiu a seu modo à conjuntura estética da modernidade. A morte de autoria datada por Barthes, que assolou o romance e preconizou um tempo novo para o mundo das letras teve implicações bem distintas no cinema. Na verdade, para o Cinema o atestado de óbito da autoria foi encarado à revelia dos desdobramentos sentidos na estética literária. Os cineastas escrevem um manifesto próprio, pois a formação do cinema enquanto arte transformou algumas prerrogativas da modernidade e inventou, de certa forma, um extrato moderno independente.

Retornando à origem do cinema, os trabalhos iniciais dos irmãos Lumière, no final do século XIX, eram aos olhares dos primeiros espectadores mais uma curiosidade criada por uma invenção técnica do que uma obra de caráter artístico. O cinema não se furtava de uma concepção meramente instrumental. O cinematógrafo era apenas um meio de registro, um aparato capaz de captar e projetar imagens em movimento. Para ser reconhecido como arte, o cinema precisava sair de catacumbas do primitivismo técnico. A máquina de ver dos Lumières necessitava de uma gramática gerativa que pudesse alterar a natureza do registro fotográfico em uma narrativa ficcional.

Georges Méliès, outro precursor do cinema, trouxe contribuições significativas para a nascente estética fílmica. Foi Méliès que elevou o cinema ao patamar de espetáculo. Ele incorporou elementos cênicos ao campo cinematográfico, transformando-o em um espaço de teatralização da imagem. Porém a transformação de Méliès não superou a questão técnica. A noção de autor ainda estava longe de ganhar relevo. O trabalho de Méliès, na verdade, iniciou uma ruptura no modo como os filmes eram produzidos. Sua estética indica declínio do primeiro modelo narrativo do cinema, baseado no registro da realidade. Os filmes de Méliès, como “Viagem a Lua” (1902), mostraram, de certa forma, que existia no cinema

potencialidades adormecidas. A forma do registro se guiava a partir do ímpeto de narrar uma história com coerência, organizando o encadeamento dos fatos em lógica de causas e efeitos. Logo, à medida que a narrativa com imagem incorpora elementos cênicos mais elaborados, surge não apenas a figura do diretor, mas a base da estética do filme: o binômio olhar e cena, ou seja, enquadramento e teatralização das ações.

Contudo, em ambos os casos, o modo de produção dos filmes não se organizavam a partir da predominância da expressão pessoal do diretor. Questões como linguagem e montagem cinematográfica não possuíam relevo na produção. Em Lumière, por exemplo, nota-se mais a proeminência de um produtor do que a assinatura de um diretor. Se pegássemos as *scènes de la vie*, filme assinado por Lumière, este trabalho é resultado de um arranjo de diversos "operadores de câmera", enviados a todas as partes do mundo para documentar acontecimentos e paisagens distantes. Já Méliès, apesar da multiplicidade de funções que desempenhou em mais de 500 filmes (produtor, roteirista, cenógrafo, diretor e ator), e do distanciamento do caráter documental do cinema, não superou os entraves técnicos, o que relegou sua criação a inúmeras trucagens.

A contribuição de Griffith transformou os catálogos de produtos e programas exibidos nas salas de projeção repletas de registros como apresentações musicais, animais amestrados, dançarinas e lutadores. As produtoras abandonam esse repertório e começam a exibir pequenas histórias ficcionais, curta-metragem, dos mais variados temas. A busca por produtos ficcionais abriu caminho para a consolidação do cinema de caráter industrial, como mostra a experiência norte-americana. O modo de produção de Hollywood expandiu e fortaleceu um modelo narrativo clássico, que reconhecia a relevância da narração sobre outros elementos dos filmes. Tal política de criação gera tensões entre dois polos: expressão pessoal/autoral e a padronização do filme de apelo popular por parte dos estúdios. Esse conflito entre arte e comércio comprometeu a visão de autor. De fato, a valorização do autor dentro do universo industrial seria mérito da Nouvelle Vague, o primeiro grupo de críticos que reconheceu a autoria na produção comercial.

Como visto, a fase pioneira do cinema se caracterizou pelo esforço de metamorfose de um tipo de "curiosidade de olhar" confinada ao sepulcro do espetáculo de massa, transformando a técnica cinematográfica em um dispositivo capaz de afirmar a inserção do cinema na modernidade e elevá-lo ao patamar industrial. Esse processo foi decisivo para a consolidação da ideia de autoria. A conjuntura política e estética do cinema norte-americano, baseado em três pilares de produção: *studio system*, *star system* e *kinds system*, introduziu a linha de

montagem na produção cinematográfica, com a otimização dos recursos e a racionalização do trabalho. Como observa Antônio Costa (1989) em “*Comprender o Cinema*”:

Estreitamente integrados no studio system estão, por um lado, o star system, quer dizer, o estrelismo como peculiar instrumento de promoção do produto cinematográfico, e, por outro, o sistema dos gêneros, ou seja, um instrumento eficaz de diferenciação dos produtos além de um expediente de racionalização do processo produtivo baseado na máxima especialização dos vários componentes do trabalho artístico (diretores, roteiristas, atores etc. (COSTA, 1989, p. 53)

Apesar dos limites impostos, isto é, mesmo diante da subordinação das equipes de produção a uma lógica econômica que valorizava a figura do produtor, era possível destacar a marca indelével da expressão pessoal em atores e diretores. Quem observou tal potencial de criação foram os críticos da *Cahiers du Cinema*. Segundo Buscombe (2005, p. 282) “os *Cahiers* não queriam só elevar o status do cinema em geral, mas do cinema americano em particular, alçando seus diretores à categoria de artistas”. Na interpretação dos *Cahiers*, o cinema norte-americano serviu como referência para discutir questões sobre o que é um autor e por que o cinema deve ser abordado em termos de artistas. Tais indagações só foram respondidas implicitamente ao longo das publicações da revista. André Bazin (2014), no número 27 da revista, publicou uma resenha intitulada “A Glória de um Covarde”, onde discutiu alguns elementos centrais da noção de autor dos *Cahiers*. No texto, Bazin faz uma distinção entre dois tipos de diretores encontrados no cinema norte-americano. De um lado, Hitchcock, considerado um verdadeiro *auteur*, e do outro, Hutson, apenas um *metteur en scène*, isto é, um diretor sem nenhum estilo verdadeiramente pessoal. Essa distinção não somente caracterizava com clareza a tensão entre indústria e expressão autoral em Hollywood, mas também promovia um olhar crítico sobre o papel do diretor na produção cinematográfica.

Contudo, deve ser dito que a Teoria do Autor concebida pelos *Cahiers* nunca foi uma Teoria do Cinema, pelo menos o objetivo não era esse. Os críticos defendiam, na verdade, uma “Política de Autor” que correspondia a uma atitude em relação ao cinema como arte de expressão pessoal, portanto, a “Política” era mais um curso de ação em defesa do estilo pessoal dos diretores. De acordo com Buscombe (2005, p. 282.) Truffaut definia o autor de um filme como, “aquele que traz algo de genuinamente pessoal ao tema, em vez de apenas fazer uma reprodução de bom gosto, precisa, mas sem vida, do material original”. Para o cineasta francês seria exemplos de autores no cinema, Bresson, Renoir, Godard, entre outros. A ideia que Truffaut tenta passar em relação à perspectiva autoral no cinema, como nos

mostra Buscombe (2005), descreve um engajamento estético que “em vez de limitar-se a transferir uma obra alheia fielmente sem personalidade, o autor transforma o material em expressão de si mesmo” (2005, p. 282).

A partir da perspectiva de autoria dos *Cahier*, e do destaque à produção autoral do cinema norte-americano, podemos salientar, ao comparar fichas técnicas de filmes de diferentes períodos, a passagem do cinema-técnica ao cinema-indústria como a formação de uma conjuntura, cujo eixo determinante foi a exacerbação do domínio do produtor sobre a realização cinematográfica, porém sem neutralizar por completo a expressão individual. Um exame mais apurado nessa questão mostra que havia duas constantes em pleno choque, um modo de produção artesanal, bojo dos ímpetos autorais, e um modo de produção industrial, onde a hegemonia do mercado ditava a forma dos filmes. Como consequência, nos anos 20, apesar de nomes de Charles Chaplin, Douglas Fairbanks ou Gloria Swanson encabeçarem os créditos dos filmes ainda não era possível afirmar a presença da assinatura autoral.

Tal fato significava, por um lado, a sobrevivência de resíduos do modelo de produção artesanal, mais próximo de Méliès. Chaplin, por exemplo, além de diretor e ator, também elaborava o roteiro, as gags e a música. Por outro, o destaque dado aos atores sinalizava os arquétipos mercadológicos do estrelato, uma vez que estes atores eram produtores. Grosso modo a ênfase da produção cinematográfica dependia antes da esfera econômica – e não de qualquer inclinação artística, no sentido de um enquadramento estético da obra, a partir da expressão pessoal do criador, ou como afirmação de um "estilo" original que funcionaria como assinatura do diretor-autor.

O avanço do domínio industrial intensificou a mudança do modo de produção do cinema. Essa transformação podia ser notada através das fichas técnicas, cada vez mais extensas e complexas, indicando a crescente divisão e a especialização das diversas funções no âmbito da indústria cinematográfica. Principalmente após a invenção do cinema sonoro, a proeminência conferida aos atores, ao diretor e a alguns membros da equipe técnica (fotógrafo, diretor de arte) se estende a uma gama de profissionais que vai do roteirista à scriptgirl, da direção musical ao montador, do figurinista ao técnico de som.

Justamente as margens do processo de industrialização do cinema emerge com força o debate da Cahiers du Cinéma e sua “Politique des Auteurs”. Arnold Hauser escreve, em meados da década de 50, uma crítica contra o método industrial de Hollywood, expondo o mal-estar dos escritores frente ao cinema. O debate de Hauser serve de certa forma de gênese

para compreendermos a proposta de crítica cinematográfica dos "Jovens Turcos" da revista *Cahiers du Cinéma*:

Habitados [os escritores] a proceder à vontade dentro de suas próprias quatro paredes são agora solicitados a levar em conta produtores, diretores, roteiristas, cameramen, diretores de arte e técnicos de todos os gêneros, embora não reconheçam a autoridade desse espírito de cooperação ou, na verdade, a própria ideia de colaboração artística. Seus sentimentos revoltam-se contra a ideia de a produção de obras de arte ser entregue a uma organização coletiva, a uma "empresa", e consideram ser um rebaixamento da arte que uma ordem alheia ou, na melhor das hipóteses, uma maioria estranha deva dizer a última palavra em decisões cujos motivos, com frequência, são incapazes de explicar. (HAUSER, 1995, p. 957-92)

Vale ressaltar, como enfatiza Jean-Claude Bernardet em "O Autor no Cinema", não foi por acaso o emprego da palavra autor pelos "Jovens Turcos", sua origem remete a tradição literária. "Tratava-se de ver o cineasta como um escritor, e o filme como um livro, mais precisamente como um romance" (BERNARDET, 1994, p.14). A influência da literatura era tamanha que os diretores mais radicais da Nouvelle Vague empregaram a teoria literária na formação de seus paradigmas práticos. Um dos apontamentos centrais era a divisão entre cineastas autores, cujo estilo trazia consigo a raiz vital do gênio – são diretores capazes de fazer um filme verdadeiramente próprio, verdadeiros artesões, opositores fidedignos aos cineastas técnicos, mestres na condução da cena, diretores manufaturados, forjados pela mecânica da indústria cinematográfica. Sob tal perspectiva, os integrantes da Nouvelle Vague elegeram sua práxis estética a partir de um conjunto de cineastas alheios ao modelo industrial, enquanto sua teoria possuía como objeto as obras de diretores norte-americanos.

As reflexões de Bernardet (1994) em torno da questão do autor no cinema se dirigem a pergunta básica: O que é um autor? Essa resposta, mesmo que parcial, com certeza, não esgota a definição desse termo, nem em geral, nem nos quadros da política de autor. Os Jovens Turcos não produziram nenhum texto programático, nenhum manifesto que defina, quer a política, quer a noção de autor, como explicita Bernardet (1994). Ainda está por esclarecer os fundamentos básicos que guiaram as obras teóricas da política de autor, porém o material deixado pelos "Jovens Turcos" marca a tensão entre os elementos que fazem de um cineasta um autor, e as contradições oriundas da matriz estruturalista desta proposta crítica.

Entre as lacunas da política de autor e o ambiente teórico do momento, dominado pelo estruturalismo, a figura do autor no cinema aparece sobre suspeita. Por isso, cabe abordar algumas características da política de autor. A primeira é a fusão de funções – roteirista, realizador e produtor – atrelada a concepção do cineasta. Esse caráter bem poderia indicar a

negação do desígnio industrial do cinema em benefício de um retorno (sem que isso signifique retrocesso) ao cinema-técnica, apesar da existência de uma atitude de desvalorização da técnica. Outro elemento presente na política de autor, e já citado acima é a desvalorização da técnica, fator compreensível, afinal neste sistema industrial ela só pode ser um instrumento a serviço de outra coisa, sem valor nem significação própria. No contexto da política de autor o retorno à técnica seria de certa forma a valorização de um significado próprio da matéria fílmica, a partir da técnica proveniente de um estilo mais pessoal.

Se partirmos da influência literária existente no horizonte da noção de autor cinematográfico é possível esboçar outra perspectiva: a transposição crítica do modelo de produção industrial pela afirmação do cinema como uma arte moldada pela experiência cultural do escritor e do livro. Contudo, isto nos deixa uma pergunta: Se a proposta de autoria no cinema se opunha a cinema-indústria, por que, então, os adeptos da política trabalham principalmente com cineastas norte-americanos? Como observa Bernardet (1994) a expressão do autor surge das liberdades pessoais do diretor em filmes de produtor, ou seja, em terreno adverso. As relações ambíguas que marcam essa tomada de consciência dos diretores e críticos desenvolvem posições arraigadas dentro do movimento cinematográfico. Os diretores e críticos acabaram, de certa forma, reencenando a atitude do escritor diante do cinema, e rejeitaram a literatura. Por mais absurdo que possa parecer, pois a política de autores estava atrelada a um projeto estético de nuances literárias. Os críticos queriam que o cinema fosse cinema-cinema, e não um cinema reflexo da literatura, para eles o cinema não devia contar histórias que a literatura pode contar tão bem quanto ele. A vontade era fazer um cinema livre da trama como já queriam cineastas da Vanguarda dos anos 20.

A contradição, no entanto, não está apenas nesta relação de amor e ódio com a literatura, mas especialmente na perspectiva da crítica que valorizava o enredo, a trama, ou seja, o caráter narrativo e, portanto, literário do filme. Apesar de todo o empenho metodológico dos críticos em evidenciar o "estilo" individual em busca da matriz, que determinava a unidade entre autor e obra, a indeterminação quanto à noção de *mise-en-scène*, assim como elaboração de um cinema-discurso, que denuncia simultaneamente os seus artifícios e o projeto ilusionista do sistema de representação, possibilitou afirmar que os filmes das diversas correntes do cinema moderno, de perspectiva autoral, não se realizam de acordo com os paradigmas propostos pela crítica.

Pouco a pouco, tanto a crítica, quanto a ideologia de autor tiveram que lidar com a presença do espectador na significação do filme. Neste sentido, a desconstrução do fazer

cinema foi fundamental, mesmo quando submetida a "traduções" reducionistas. Ou seja, os elementos selecionados na retomada estética da noção de autor começam a ser desconstruídos pela crítica do aparato técnico como aparelho ideológico, tendo em vista o perspectivismo da câmera-olho, que oferece ao espectador a ilusão do sujeito como centro. Nas palavras de Félix Guattari:

Talvez os efeitos de desobjetivação e de desindividualização da enunciação que são produzidos pelo cinema ou por situações similares (drogas, sonhos, paixões, criações, delírios etc.) representem apenas casos excepcionais com relação ao caso geral que se supõe ser o da comunicação intersubjetiva "normal" e da consciência "racional" da relação sujeito-objeto. Aqui é a própria ideia de um sujeito transcendental da enunciação que deveria ser posta em questão... O sujeito consciente de si mesmo, "mestre de si como do universo", não deveria mais ser considerado como um mero caso particular - o de uma espécie de loucura normal. A ilusão consiste em crer que existe um sujeito, um sujeito único e autônomo correspondendo a um indivíduo, quando o que está em jogo é sempre uma multidão de modos de subjetivação e de semiotização. (1980, p. 105-17.)

O discurso cinematográfico não resistiu à ideologia do descentramento do sujeito. O princípio de autoralidade antes usado para demarcar uma gramática específica do cinema, entra em crise quando a experiência fílmica é colocada de xeque. Dessa forma, a linguagem do cinema se torna uma escritura: um texto feito de múltiplas camadas, passagens de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo: ora em paródia, ora em contestação; mas ele tem lugar onde esta multiplicidade se concentra, e não é o autor seu refúgio, é o leitor. Em outras palavras, o vigor da linguagem cinematográfica, enfim, conduziu o cineasta às ruínas do mito do autor, diante das quais ele compreendeu que assinatura, essência e sentido desapareceram sobre a tela de signos até o espectador.

Tratar da modernidade e pós-modernidade neste trabalho serve à compreensão que na passagem de uma ideologia para outra, a noção de sujeito é desconstruída. Esse processo pode ficar mais claro se imaginarmos uma situação extraordinária a ponto de desafiar as leis da física. Um prédio está prestes a ser demolido. Os explosivos são colocados estrategicamente no alicerce da estrutura. A explosão não tardará para acontecer. Tudo está preparado e acertado. O responsável pela demolição aciona o dispositivo e explode a carga. A explosão transforma a rigidez do concreto em poeira, a presença suntuosa das largas colunas de sustentação já é passado. Mas o prédio, objeto temente a leis da física, desrespeita a regra que o conforma e se mantém em pé. Atônito, o responsável pela explosão não sabe explicar o que se sucedeu. Mesmo sem alicerce a existência do prédio impõe-se ao homem incrédulo.

Talvez tal fenômeno não passe de uma anomalia metafísica. Porém, o que sustenta o insustentável estado do edifício? Ele resiste, pois o que o mantém erguido é, na verdade, um simulacro. Em outras palavras, ao demolir o alicerce do prédio, o vazio do fundamento adquire uma função: a de reproduzir a ideia estrutura. É como se diante de um fato tão inexplicável quanto esse, o responsável pela detonação, cria-se para si mesmo um discurso de caráter lógico que fosse capaz de dar sentido para algo sem explicação. Portanto, na vagância do fundamento sustentador do edifício, uma função ocupa esse lugar e organiza o discurso. Diferente da natureza rígida do concreto, a função é maleável, se assemelha a um evento de ser, isto é, uma ação perpétua que conjuga diversos elementos para formarem uma ação capaz de configurar polos de definição sobre dada situação.

Logo, a passagem da ideologia moderna para a pós-moderna não é, de fato, uma desconstrução da noção de sujeito em termos de demolição, morte ou ruptura, mas um pastiche ontológico. Se retomarmos Jameson (2008), a definição de pastiche fica mais clara. De acordo com autor, diferente da paródia que procura simular ou imitar o original a fim de ridicularizá-lo, o pastiche emprega a adaptação de estilos, na produção artística. Em suma, ele contrapõe às normas linguísticas dos estilos modernistas, substituindo estas por uma linguagem particular e privada, como se cada indivíduo tivesse se tornando uma ilha linguística, que rejeita a fisionomia da norma linguística e da fala comum. O pastiche na definição de Jameson (2008) é facilmente associado a afirmação barthesiana da morte do autor e nascimento do leitor. A linguagem particular e privada que surge em detrimento da norma reflete a mudança de paradigma da pós-modernidade: o imperativo da interpretação. É possível arriscar e dizer que o pós-moderno, por excelência, é uma ideologia retórica.

Como observado neste capítulo, a pós-modernidade assinala o fim da estabilidade das estruturas ser, invertendo a primazia do valor de uso sobre o valor de troca. Neste contexto, a essência não é mais um princípio organizador da cultura, é o caráter performativo das interações sociais que determina a produção cultural contemporânea. Dessa forma, o espaço pós-moderno corresponde a uma abertura para novos estilos e interações midiáticas.

A partir daí se desenvolveu uma espécie de reação crítica ao ideário moderno que se tornou parte de uma tradição estética consolidada no circuito das universidades, galerias de artes, e museus. Na medida em que a arte moderna, vistos como agressivos e subversivos, foi incorporada pelo complexo cultural vigente, a proposta pós-moderna emerge, de certa forma, como uma oposição a este quadro, tentando imprimir novamente na arte o teor subversivo e novo que outrora moveu a estética moderna. Ou seja, no momento em que a modernidade e

seus produtos se consolidaram como “regras”, surge uma reação que procura construir algo novo, novas categorias de gênero e de linguagem, para cada manifestação modernista. Esse processo dissolveu fronteiras, destituiu a subjetividade criadora da modernidade de seu pedestal, implodindo assim, todos os traços formais na vida cultural e social moderna.

Dentro desse processo, a questão da autoria ganha bastante relevo, pois o suposto atestado de óbito do sujeito afeta a estética da modernidade, que organicamente estava associada ao eu singular e à identidade privada. A figura do sujeito burguês entra em declínio. O capitalismo tardio investe na subjetividade da organização, das burocracias empresariais e estatais. Para alguns teóricos o sujeito individual burguês seria uma mistificação filosófica, uma ideologia, nunca teria existido, era um discurso persuasivo que levava as pessoas a acreditar em sua singularidade. De acordo com Jameson (2008) a ilusão de uma subjetividade nuclear não é única a vigorar: não seria mais possível inventar novos estilos e mundos, já que todos já teriam sido inventados, é o presságio do “Fim da História” de Fukuyama, ou “Fim da Arte” de Danto; influência da tradição estética da modernidade estaria morta, a ideia que se tinha de arte chegou ao fim, só o que resta é um pesadelo para os vivos. Portanto o pastiche, em um mundo sem possibilidades de inovação estilística limitar-se-ia a imitar estilos mortos. Em outras palavras, o pastiche limitar-se-ia a imitar, os alicerces do edifício, que não existem mais.

De fato, a pós-modernidade, em vez de revalorizar o exame das ideologias que estruturam as formações discursivas e os processos de construção das subjetividades, operou uma crítica pautada em duas vertentes: um pós-modernismo de resistência e um pós-modernismo de reação. Neste capítulo, a discussão abordada se concentrou, justamente, na primeira que defende uma contraposição não apenas da cultura oficial do modernismo, como também da “falsa normatividade” de um pós-modernismo reacionário. O pós-modernismo de resistência investe sua crítica na reflexão sobre as formas pseudo-históricas, no mito de origem, e não propõe um retorno a elas. Ele, na verdade, problematiza os códigos culturais em vez de manipulá-los, interpela mais do que dissimula as articulações políticas e sociais. Já a segunda vertente expressa uma postura neoconservadora, rejeitando o modernismo por causa dos efeitos negativos da modernização que impõe uma cultura afirmativa.

Se então, não existe mais uma normatividade, um fundamento subjetivo criador, como a arte organiza sua produção? Não é mais o gênio por trás da obra, mas uma comunidade interpretativa. Essa questão coloca em xeque a dinâmica da criação artística no mundo contemporâneo, bem como, problematiza o conceito de obra de arte. Então, o que se concluiu

deste capítulo, é que sem o eixo da normatividade moderna, a verdade da arte seria como um espaço do “fazer”; uma performance, em que a coisa se faz coisa, assim como, o mundo se faz mundo através da linguagem. A instância criativa não perfaz uma estrutura estática e acabada, ela é um evento de linguagem que fundamenta o ser, uma espécie de explicação, de interpretação que constitui a história e o mundo do sujeito. Portanto a declaração de Barthes quanto a morte do autor, indica justamente essa abertura. A obra de arte não corresponde mais a um corpo fechado, não é a expressão individual de uma personalidade jurídica, ela é um espaço de enunciação plural, a discurso de uma cultura que se organiza nos limites de um livro, ou de um filme.

Na pós-modernidade, a autor representa, no máximo, aquele que escreve. A causalidade literária é invertida e o autor deixa de ser o passado do texto. Assim, como observa Barthes (2010), ele representa, na verdade, uma indeterminação que está prestes a acontecer e, este acontecimento é o próprio ser. Quando o evento de linguagem se realiza vemos a presença do “scriptor”, aquele cujo domínio é combinar os textos preexistentes. Dessa forma, a criação não passa de uma tradução, por isso autoria inscrita na relação intermídia é tão genuína e autônoma quanto a noção de autor moderno. A escrita se fundamenta nas reescrituras, nas normas e nas estruturas textuais. O filme “*Brás Cubas*” de Julio Bressane, não é uma cópia do livro de Machado de Assís, muito menos uma tradução que se submete a lógica discursiva do romance. *Brás Cubas* é uma obra que possui sua autonomia, apesar da influência declarada ao livro *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Essa autonomia se justifica pela condição de autor na pós-modernidade.

Outro ponto relevante a ser ressaltado é a ideia de autor no cinema. Na sétima arte, a questão de autoria ocupou um papel diferente do que se observava no cenário geral do pós-moderno. A morte do autor não foi declarada a princípio; em vez disso houve a defesa da autoria como valor estilístico. Em suma, a noção de autor contribuiu para encorpar a linguagem cinematográfica. O emprego da “Política de Autor” pela *Novelle Vague*, serviu para desenvolver uma experimentação estética que libertou o diretor das amarras do cinema industrial norte-americano. Assim, defender o autor era defender a criatividade, o espontâneo, o original no cinema. Consistia em produzir filmes fora do esquema sistemático de produção convencional. Esse olhar artesanal e particular foi o mesmo usado na adaptação de *Brás Cubas* de Julio Bressane. A proeminência do autor, sua presença na montagem do filme, são marcas indiscutíveis. Tais características mostram que se o autor morreu na literatura, no cinema sua função se tornou o elemento decisivo para renovar a linguagem do cinema. A

grande verdade por trás disso é que o cinema, assim como o responsável pela demolição da metáfora do edifício, notou que no vazio das estruturas havia ainda um mapa que organiza a narrativa, de modo a criar novamente as bases para manter o que deveria ter caído em seu lugar. Só que esta verdade não depende mais de um fundamento normativo, mas apenas de uma interpretação que acredite que o edifício está no lugar.

## **CAPÍTULO 2 POR QUE ADAPTAR?**

O objetivo deste capítulo é tratar de alguns fenômenos que norteiam o reconhecimento da arte da adaptação. Não podemos tratar da adaptação sem antes formar um terreno genealógico, capaz de referenciar a possibilidade de linguagem contida no discurso adaptativo. Essa forma de poética híbrida, tão recorrente em nosso esquema cultural contemporâneo, representa muito mais do que uma intenção ou operação inscrita num pano de fundo sistêmico, que chamamos de “capitalismo tardio”. Em outras palavras, o presente trabalho não pretende abordar a adaptação como um fenômeno típico da Indústria Cultural. Isso não quer dizer que desconsideramos tal realidade. Pelo contrário, a adaptação é um produto da cultura de massa, porém suas estratégias narrativas não se limitam a campo desse contexto. Um das grandes questões aqui é: o que a adaptação não realiza ao ser um produto de massa? Ou seja, quais as potencialidades não realizadas durante o discurso adaptativo? Com essa indagação, procuramos lançar um olhar disposto a encarar a adaptação como uma experiência artística. Tal intenção consiste em recompor o trajeto criativo de Julio Bressane ao adaptar Machado de Assis, em *Brás Cubas*. Neste projeto, Bressane queria expurgar do cinema a aura impura do cinema adaptado. Ele queria mostrar a sua fala; a fala de um autor que interpretou Machado, que tinha uma visão sobre a literatura brasileira, o modernismo e o Brasil da década de 80. Portanto, para abordar a criação estética de Bressane, vamos trilhar neste capítulo a teoria da adaptação, a hermenêutica, a Teoria da Interpretação de Paul Ricoeur e a Teoria da Tradução de Haroldo de Campos.

Destituída de um eixo, a narrativa migra para o interior de um esquema cultural, cuja expressão é o da superprodução linguística. Este fenômeno, segundo Durão (2008), é descrito como: o acentuado movimento de apropriação propagandística/fábrica da experiência de linguagem no capitalismo tardio. Como exemplo, podemos citar a capacidade de multiplicação de produtos da indústria cultural. Um best-seller se transforma em filme, que se transforma em jogo de vídeo game, que se transforma em série de televisão, e assim por diante. As narrativas são matéria-prima para economia simbólica. Elas perdem qualquer característica essencialista para se tornarem elementos mutantes. E nos tempos de abundância o produto cultural desse contexto é a adaptação, uma transposição anunciada e extensiva de

uma ou mais obras em particular. De acordo com Hutcheon (2005) adaptação é um processo de “transcodificação” onde ocorre uma mudança de mídia, por exemplo, um livro para um filme, ou gênero de um drama para uma comédia, ou até mesmo a troca de uma perspectiva, que resultaria, neste caso, numa mudança de contexto. Tal movimento caracteriza-se por transposição, segundo Hutcheon pode afetar também a natureza da obra modificando sua ontologia, isto é, transformando o que era real em ficcional ou o relato histórico em uma narrativa, e assim por diante.

O sentido da transposição na perspectiva de Hutcheon (2005) implica considerar os objetos adaptados como textos traduzidos. Tais produtos são, em casos, como o filme *Romeu e Julieta* de Baz Luhrmann, revisões confessas e extensivas de determinados textos, ou revisões constrangidas como de *Jean-Luc Godard*, em *Desprezo*, que traduz textos de Alberto Moravia e de Homero sem citá-los abertamente. A transposição, portanto, é uma “reformatação”, capaz de deslocar determinado texto para uma nova mídia, bem como mudá-lo de contexto. Nessa operação haverá sempre perdas e ganhos, o que resulta no conhecido preconceito em relação aos produtos adaptados.

De fato, é relevante salientar que em diversas teorias da tradução existe certa primazia do texto original em relação ao material traduzido. Por causa da autoridade do texto fonte, os estudos sobre adaptação procuram lidar com a problemática da fidelidade, concepção que articula em seu bojo o entendimento da percepção e subjetividade do leitor/espectador. Essa questão nos leva àquela sensação corriqueira de não adequação que recai sobre o leitor. Aquele que lê dificilmente encontrará o seu filme, pois ele vê no filme real o imaginário de outra pessoa. A problemática da fidelidade pressiona a crítica da adaptação a se enquadrar sobre premissas axiomáticas de um paradigma retórico comparativo, baseado na equivalência. O resultado disso é bastante conhecido, a qualidade dos produtos adaptados fica subordinada a um ideal de correspondência, ou seja, quanto mais o filme se aproxima do texto-fonte melhor ele será.

Para Stam (2008), a noção de fidelidade não se sustenta mais como eixo do debate dos estudos de adaptação, embora esse tropo não deixe de possuir valor. Se outrora a questão da fidelidade convertia para si o empreendimento crítico das adaptações, hoje ela não passa de uma realidade particular disponível à observação do crítico. Na verdade, o que ocorreu não foi uma mudança de paradigmas, mas a reorganização de alguns elementos que estavam em jogo nesse processo de análise, uma vez que o campo perspectivo dos estudos da adaptação se abre para o multiculturalismo. Em Sanders (2010), nota-se, por exemplo, que o impulso da

intertextualidade se manifesta entremeadado de diferentes tradições textuais, associando, dessa forma, o elemento intertextual à noção pós-colonial de "hibridismo". Tal contexto implica abordar a característica da mudança nos produtos adaptados, não mais como uma quebra de fidelidade, mas como um exercício de atualização, movido pelo desejo de traduzir o texto-fonte em termos culturais apropriados, levando em conta as diversas tradições de recepção partilhadas pelas comunidades interpretativas.

Por esse motivo Stam (2008) acredita que a crítica da fidelidade não deve ser um princípio metodológico na análise dos produtos adaptados. Portanto, dizer se uma adaptação foi fiel ou não ao texto-fonte não esgota aquilo que está em jogo quando se adapta um material. Segundo o autor, a fidelidade apenas ganha força persuasiva em três casos: 1) quando o material adaptado não consegue expressar o aquilo que é mais apreciado no romance, seja um efeito psicológico determinando, como encadeamento rítmico do fluxo de consciência, que matiza no leitor o universo íntimo das personagens em simultaneidade com a realidade exterior dos acontecimentos, ou seja, uma determinada atmosfera; 2) quando podemos identificar diferenças de qualidade entre adaptações de um mesmo texto-fonte; 3) quando notamos a perda de pelo menos uma característica em vista do processo de transcodificação. Nestes três casos, a noção de fidelidade serve de arranjo parcial para a metodologia de análise.

Stam (2008) ainda acrescenta ao debate da fidelidade outro aspecto que influencia na recepção dos estudos da adaptação: o preconceito. Em oito pontos, ele resgata o que no seu entendimento descreve a tendência de rebaixar o material adaptado. O primeiro fator é a dupla prioridade da literatura sobre o cinema e do romance sobre as adaptações. Esse fator se associa com o campo gravitacional da tradição literária que pressiona as formas de arte mais recentes, como o cinema, em vista do peso de seu reconhecimento entre a crítica. Desse modo, é comum valorizar a literatura em detrimento do cinema. O segundo fator versa sobre a rivalidade entre cinema e literatura, uma disputa para ver quem conquista a dominância no campo simbólico, os signos verbais ou os signos imagéticos. Nesse contexto, aparecem outros dois fatores que seriam a iconofobia, a aversão às imagens, rejeição iconográfica, e a logofilia, a exaltação da palavra escrita. Ambos, preconceitos culturais enraizados em diversas comunidades interpretativas. Stam (2008) ainda destaca mais quatro fatores, a anti-corporalidade do cinema, relacionado a certo constrangimento diante da materialidade fílmica, que projeta o real de modo encarnado. O espectador que se senta diante do filme vê a realidade desnudada de figuras e acontecimentos, como se estivesse olhando por uma janela.

Por causa dessa crueza que emana da estética do filme, o espectador se coloca numa relação erótica com a imagem, fruição distinta daquela que se opera na literatura. Dentro desse contexto surge o “mito da facilidade” e o “preconceito de classe”, oriundos da noção de que o cinema seria uma arte popular, calcada nas imagens, facilitando assim o entendimento da obra e sua absorção por grandes públicos. Finalmente, por último o autor adiciona a sua lista a ideia de “parasitismo”, indicando que as adaptações são reconhecidas em alguns casos como parasitas, que se alimentam da literatura.

A extensa lista de preconceitos formulada por Stam (2008) somada ao debate da noção de fidelidade revela um contexto crítico bastante polêmico em torno das adaptações. Entretanto, ele desloca os parâmetros de sua crítica ao se aproximar das contribuições da linguística moderna. O formalismo russo e o estruturalismo servem de reação ao contexto citado acima. A intertextualidade de Genette, Kristeva e Bahtkin ampliam a metodologia de análise e versam nossas possibilidades interpretativas. Hutcheon (2011) e Sanders (2010) seguem caminhos parecidos, muito embora a ênfase de seus trabalhos se distingam.

Em *Teoria da Adaptação*, Hutcheon (2011) explora o viés da tradução como (re) criação e paráfrase. De acordo com a autora, a paráfrase corresponde a uma maneira de contar “junto”, uma forma de ampliação livre de um trecho determinado seja ele verbal, seja musical. A paráfrase abre caminho para o entendimento de uma “tradução como latitude, onde se perde de vista o autor” (2011, p.23). O material adaptado reverte parte do conteúdo do texto-fonte. Ele é ampliado, podemos apenas identificar as ruínas deixadas pelos torneios da voz, literalmente a fidelidade fica à deriva ao passo que a tradução se torna o eixo principal da análise. Conforme Hutcheon (2011) as concepções de tradução e paráfrase se alinham com sua ideia de “mudança ontológica”, isto é, como processo de atualização que pode ocorrer em adaptações, uma operação de reimaginação reimaginada.

Para o paradigma hermenêutico, o sentido de atualização compreende-se como a fala do tradutor sobre o conteúdo traduzido. Neste caso, a atualização realizada na adaptação *Brás Cubas* poderia ser identificada a partir dos momentos em que é possível detectar a manifestação do discurso de Bressane sobre a obra de Machado de Assis. Um exemplo disso seria a abertura do filme onde se observa dois elementos, um captador de áudio e um esqueleto. A junção desses dois elementos associados a palavra “necrofone” marca o princípio de fala do tradutor, pois a cena concretiza a apropriação cinemática da obra de Machado de Assis.

Em suma, trata-se de um processo de criação, no qual a intenção de adaptar “sempre envolve tanto uma (re)interpretação quanto uma (re)criação; dependendo da perspectiva, isso pode ser chamado de apropriação ou recuperação”. (HUTCHEON, 2011, p. 27). Na compreensão de Hutcheon, o intérprete é sempre aquele que recupera elementos subjacentes ao texto-fonte a fim de se apropriar das tradições textuais de seu contexto de recepção. Como exemplo, cita-se novamente o filme *Romeu e Julieta*, de Baz Luhrmann. Ao adaptar o romance de Shakespeare, Luhrmann recodifica elementos da obra, adaptando-a às demandas de recepção de sua época. O resultado disso é que ao invés de carruagens e cavalos, espadas e floretes, espartilhos, mantos de veludo e luvas de pelica, vemos carros envenenados, revólveres 9mm, calça *jeans* e camiseta. *As famílias Montecchios e Capuleto são gangues rivais no filme de Luhrmann*. Esse movimento implica o que Hutcheon considera ser uma “interpretação criativa do adaptador, qualquer que seja o motivo, a adaptação, do ponto de vista do adaptador, é um ato de apropriação ou recuperação, e isso sempre envolve um processo duplo de interpretação e criação de algo novo” (2011, p.35). Neste ponto, vale ressaltar que, o fracasso de certas adaptações está mais condicionado à falta de criatividade do adaptador do que as questões de fidelidade. Segundo Hutcheon (2011), o conceito de adaptação está ligado a uma dupla definição:

(...) adaptação como um produto (transcodificação extensiva e particular) e como um processo (reinterpretação criativa e intertextualidade palimpséstica) é uma maneira de abordar as várias dimensões do fenômeno mais amplo da adaptação. A ênfase no processo permite-nos expandir o foco tradicional dos estudos de adaptação, centradas nas especificidades midiáticas e nos estudos de caso comparativos, de modo a incluir também as relações entre os principais modos de engajamento, ou seja, permite-nos pensar sobre como as adaptações fazem as pessoas contar, mostrar ou interagir com as histórias. (2011, p.46).

A proposta de Hutcheon em pautar a metodologia de análise nos modos de engajamento, contar, mostrar ou interagir, coloca a operação da tradução em termos de uma oposição entre contextos demonstrativos: visual versus contexto verbal. Essa sistemática também é adotada por Pellegrini (2003). A relação entre o modo mostrar típico do cinema se articula com o modo de contar da literatura, em tal entrelaçamento é possível os domínios do percebido (espaço/imagético) e o do sentido (o tempo), não se distinguirem. De fato, a distinção entre literatura e cinema se manifesta com maior ênfase no terreno da estética, haja vista que as duas formas de expressão são realidades parciais do âmbito universal da

linguagem. Portanto, a articulação é possível por causa do caráter de permutabilidade do código linguístico. A transformação que ocorre durante o processo de tradução se efetiva na mudança de enquadramento dos códigos à especificidade de cada meio. Tomando o texto ficcional como objeto, pode-se observar modificações nas categorias de tempo, espaço, personagem e narrador, elos básicos da estrutura narrativa.

Logo, se o leitor, espectador ou ouvinte estiver familiarizado com o texto adaptado, a adaptação é decisivamente uma espécie de intertextualidade. De acordo com Sanders, (2010) a intertextualidade frequentemente envolve uma série de comentários sobre o texto fonte. Esse processo é alcançado em muitos casos, quando se oferece um ponto de revisão na perspectiva da obra original. O impulso da intertextualidade acrescenta uma motivação hipotética ou a voz dos marginalizados. Sanders (2010) considera tal movimento como a apropriação de novos contextos culturais por parte do adaptador. Contudo, a adaptação também pode operar com outro tipo de expectativa. Os textos adaptados podem servir como uma tentativa de tornar relevante determinados textos ou facilitar a sua compreensão para novos públicos, é o que a autora considera como atualização.

Mas qual é o lugar exato da intertextualidade na adaptação? A intertextualidade é a chave para compreender a essência do produto adaptado. A partir de Genette, o ato de texto escrito passa a ser tratado como uma "prática *transgênérica*". Basta a leitura de um livro para que notemos a existência de uma gama de vozes, gêneros e subgêneros entrelaçados como se fizessem parte de um mosaico, cuja totalidade seria o próprio texto. A percepção da co-presença de dois ou mais textos dentro de determinada obra é, justamente, o grande cerne da questão da intertextualidade. Como uma imagem sobrevivente, a intertextualidade faz alusão às referências presentes em uma obra. Essa imagem, manifestada na forma de um eco, ressoa pelo corpo do texto deixando marcas. No fim, a matéria que compõe uma obra não é una, não emana de um eixo, cujo princípio é a originalidade, pelo contrário, a obra é um acontecimento de significação onde o discurso organiza uma intenção de expressar algo a respeito do mundo.

Embora a contribuição da linguística moderna seja de extrema importância para o estudo da adaptação, sobretudo os trabalhos de Genette, Kristeva e Bakhtin, o presente trabalho não abordará o conjunto dessa sistematização. Aqui, pretende-se tratar da adaptação na perspectiva da hermenêutica filosófica de autores como Gadamer e Ricoeur. Por trás dessa escolha está a intenção de explorar o texto adaptado como explicação que reproduz uma compreensão acerca do interprete e do mundo que o envolve. Essa perspectiva se articula com a análise da adaptação de **Brás Cubas** realizada por Bernadette Lyra (2000). A autora vai

salientar a existência de uma “fala do autor” com a marca de uma estética própria adotada por Bressane. Tal estética, segundo a autora, determina o centro da tradução intersemiótica realizada pelo cineasta. Desse modo, o uso do corpus teórico da Hermenêutica tem por objetivo tratar da adaptação como um momento de significação atualizado pela voz de um outro autor.

Por muito tempo a Hermenêutica representou uma ciência cuja pretensão metodológica era elaborar uma teoria da interpretação dirigida exclusivamente à exegese de textos bíblicos e jurídicos. Esse legado se manteve até meados do século XVII. O primeiro filósofo que intentou transformar a hermenêutica em uma ciência geral da compreensão dos discursos foi Friedrich Schleiermacher. A hermenêutica schleiermacheriana, inspirada na tradição retórica de Aristóteles e Quintiliano, elevou o princípio interpretativo arraigado nos textos bíblicos ao patamar universal. A tarefa de entender, na perspectiva de Schleiermacher, é reconduzir a expressão à vontade de sentido que a anima, ou seja, é a busca pela configuração de um modelo da cientificidade pautado nas possibilidades de compreensão.

Opondo-se ao campo interpretativo restritivo de Schleiermacher, Gadamer (2008), com sua Estética hermenêutica, estabelece a arte como exemplo antitético ao modelo das ciências naturais. Gadamer (2008) vai propor que no lugar da vontade de adequação da verdade confiada às ciências naturais deveria haver um discurso onde a compreensão pudesse ser percebida como um fenômeno aberto. Nessa perspectiva, a experiência de verdade surge a partir de um diálogo com a obra, é uma possibilidade inscrita no propósito de jogo, que inicialmente se abre no horizonte de aparição da obra. Desse modo, a arte, para Gadamer, representa um fenômeno hermenêutico por excelência, pois o seu processo interpretativo demanda que se inquiria diante da obra o que ela tem a dizer imediatamente em relação à instauração de nossas expectativas sobre a mesma.

Neste ponto, precisamos fazer algumas considerações sobre a noção de jogo, com a qual Gadamer inicia a sua formulação *estética*. Em linhas gerais, a arte, em Gadamer seria um jogo. Mas um jogo não como comportamento, ou muito menos um estado de ânimo para quem cria ou para aquele que usufrui. Jogo, também, não significa a liberdade de uma subjetividade que joga o jogo, pelo contrário ele é o próprio modo de ser da obra de arte. Para Gadamer (2008) o jogo é entendido como uma experiência que possui um espírito próprio e especial. Ela tem primazia sobre os jogadores, o que predomina no jogo é o seu movimento de vaivém, responsável por deslocar aqueles que estão a jogar. Nesse movimento, expectativas e regras convivem para dar sentido à experiência.

Ao considerar a obra de arte como jogo, Gadamer (2008) sugere um trajeto para percorrermos sua proposta hermenêutica. A forma do jogo alude um sentido prévio: reconhecemos a obra de arte quando estamos diante dela, possuímos, mesmo que de maneira precária os códigos que a permeiam, isto é, diante de um quadro reconhecemos este como uma pintura; e ao mesmo tempo existe o delineamento de uma totalidade que fulgura no ato de apreensão, ou seja, existe algo que transcende a obra, mas essa possibilidade de transcendência está contida na própria obra, aí consiste a ideia de linguagem enquanto potência; noção que Gadamer absorve de Heidegger.

Tal abordagem traça, portanto, um postulado específico: “a obra de arte tem, antes, o seu verdadeiro ser em se tornar uma experiência que transformará aquele que a experimenta”. (GADAMER, 2008, p. 110). Logo, a arte faz jogar ao mobilizarmos o jogo. Assim, num movimento que não pretende concluir a compreensão nem perceber a verdade da arte, como sua essência, a interpretação descobre a coisa diretamente para si mesma. Em outras palavras, quando interpretamos determinado material, a verdade do interprete vem à tona, como a sua natureza simbólica.

Na experiência da arte, explica o autor, o ato de interpretação não depende necessariamente de um horizonte temporal, bem como das perspectivas de presente ou de equipagem cultural do interprete, como ocorre ao estabelecermos uma relação com um documento histórico. A interpretação suscitada pela obra movimenta-se imediatamente no campo produzido pela coisa que determina o nosso interesse. No momento de apreensão da obra, o intérprete produz uma expectativa de compreensão.

Justamente, é nesse sentido que se manifesta de modo circular, que a interpretação passa a ser entendida por Gadamer como modo de ser do diálogo com a obra de arte. No fim, o que ela expressa é o seu caráter simbólico, ativado pela participação do intérprete que lhe empresta a voz e transmite aquilo que ela tem a dizer. A arte depende necessariamente do outro. É entrando em seu jogo que podemos reconstruir o seu sentido de acordo com um horizonte esperado.

De acordo com Grondin (2010), Gadamer pretende tratar a experiência da arte como um acontecimento de verdade, que acrescenta uma realidade àquele que participa do seu jogo:

Se se tratar de uma obra de arte, o “jogo” se condensa em uma figura, em uma obra que cativa e que descobre para mim algo de essencial, a propósito do que é, mas a propósito de si mesmo. A propósito do que é porque é um acréscimo de realidade que vem apresentar em uma obra, isto é, uma

realidade que ela representa, mas que ela me permite conhecer melhor por si mesma. Desse modo, é o quadro Dos de Mayo de Goya, mostrando os pobres camponeses espanhóis fuzilados à queima-roupa pelas tropas francesas, que descobre para mim o que é a realidade da ocupação da Espanha por Napoleão. (2010, p.56)

Grondin (2010) mostra que no jogo da obra de arte há, em seu movimento rigoroso e ritmado, um “acréscimo de ser” que aparece para nós como uma revelação. Isso leva a conclusão de que ninguém pode ficar indiferente diante de uma obra de arte. Há uma copertinência nessa relação, o intérprete participa da experiência da arte e sem ele a obra de arte não transmite seu sentido. No caso das adaptações, cabe perguntar como se dá esse processo interpretativo baseado na copertinência da estrutura do texto adaptado. Em suma, a hermenêutica aplicada à obra de arte e a indispensável tarefa de compreensão histórica e arqueológica. Na perspectiva formulada por Gadamer (2008), o que a obra diz é expressamente aquilo que cada um tem a dizer, isto é, o jogo conserva em si uma instância festiva, de modo que, quando entramos em contato com ele, é como se estivéssemos numa festa, onde muitos o experimentam de modo variado; portanto, o sentido interno da obra nunca será estabelecido a *priori* como um universal, alojado fora do processo interpretativo. Por isso, é relevante indagar como Bressane confrontou a obra de Machado de Assis; e, sobretudo, como ele elaborou a si mesmo durante o processo.

O componente intransferível, que neste caso seria a participação de Bressane na obra de Machado de Assis, algo a princípio inacessível a observação empírica, representa o sentido anexado na tradução que vimos em operação com Hutcheon (2011) e Sanders (2010). Se o material adaptado não é igual ao original, o espaço dessa mudança pode ser traduzido como o espaço do ser do intérprete, daquilo que ele resgatou enquanto sentido pertinente à obra. Vale ressaltar, justamente, um aspecto decisivo para o presente trabalho. O fenômeno hermenêutico revela que, na experiência da arte, o elemento singular é trazido à superfície a partir do confronto com a obra. Esse acontecimento produz a expectativa no seio do processo interpretativo, quando se indaga pelo sentido da obra, e, ao mesmo tempo, pela aparição de seu caráter simbólico, aspirando à totalidade.

Em Gadamer (2008), podemos concluir o seguinte: a arte se apropria da voz do intérprete, para dizer algo e simultaneamente exprimir com a condição de que nos demoremos nela. Logo, a experiência da arte ensina o valor da permanência. Sem a disponibilidade do leitor nada pode ser ouvido da obra. Sem sussurro, “mude de vida, meu rapaz”, será sempre

ao ouvido dos distraídos um ruído desconfortável. Agora, fica a pergunta: o que Bressane escutou quando se deparou com *Memórias Póstumas de Brás Cubas*?

## TEORIA DA INTERPRETAÇÃO

Para sistematizar a análise do presente trabalho vamos recorrer à hipótese de Ricoeur (2013) quanto ao discurso e o excesso de significação. A finalidade desse trajeto é objetivar algumas ferramentas que conduziram à metodologia de investigação a ser utilizada no estudo da adaptação *Brás Cubas* de Julio Bressane. Dentro desse contexto, trataremos de uma figura da retórica e de uma categoria da linguística, como propõe Ricoeur em sua Teoria da Interpretação.

O ponto de partida de Ricoeur (2013, p.67) é o excesso de sentido do discurso literário. Segundo o autor, esse excesso representa “parte da significação ou se deve entender como um fator externo, que não é cognitivo e simplesmente emocional”. A chave de entendimento dessa condição perpassa a metáfora, que para Ricoeur é a pedra angular de uma teoria da significação verbal mais ampla. Na verdade, sua principal pretensão consiste em elaborar o movimento semântico da metáfora ao símbolo.

Como metáfora, pode-se entender a miniatura de frase capaz de sintetizar a relação entre sentido literal e sentido figurativo. A metáfora é o esboço da complexa interação de significações que ocorre dentro de uma obra literária. Ricoeur (2013) ocupa-se aqui da questão cognitiva destes dois sentidos. Para ele a metáfora representa o elo decisivo de compreensão do caráter de ambiguidade do discurso. Na tradição positiva essa distinção foi transposta para os termos de denotação, que se refere ao aspecto cognitivo, e conotação, que contempla o elemento extra-semântico, pois versa sobre o entrelaçamento de evocações emotivas. Em Ricoeur, tal distinção só pode ser resolvida pela metáfora. De acordo com ele, se obtivermos a prova que mostre que a relação entre o sentido literal e sentido figurativo presente na metáfora é uma relação interna da significação global da metáfora, “obteremos assim um modelo para uma definição puramente semântica da literatura, que poderá aplicar a cada uma de suas classes essenciais: poesia, ensaio e ficção em prosa” (2013, p.69).

Aplicando tal metodologia à adaptação, somos capazes de esboçar um eixo crítico pautado em duas formas de significação, uma de primeira ordem, que representa a significação do texto-fonte como uma evocação literal do sentido da obra, algo que persiste no

produto adaptado, e outra de segunda ordem associado ao sentido figurativo, ou seja, as evocações emotivas ligadas ao intérprete e sua vontade de adaptar. Logo, o processo interpretativo na perspectiva da hermenêutica designa um ato de montagem e metáfora. Assim, é por meio da justaposição de dois elementos contrários que o acontecimento de significação se manifesta e a linguagem desse encontro é metafórica.

Mas precisamos aferir mais algumas considerações sobre a metáfora. Ricoeur resgata o entendimento da metáfora enquanto tropo retórico do esquematismo aristotélico. Na poética de Aristóteles, a metáfora “é aplicação a uma coisa de um nome que pertence a outra, e a transferência tem lugar do gênero para espécie, da espécie para espécie ou proporcionalmente” (Apud p.70, 2013). Em outras palavras, a metáfora empresta ao discurso a possibilidade de servir da semelhança em razão de substituir uma palavra figurativa a uma palavra literal. A metáfora é o exercício da palavra ausente ou perdida, porque “temos mais ideias do que palavras para expressá-las” (RICOEUR, p.71, 2013), por isso alargar as expressões além do seu uso comum é necessário.

Da tradição clássica, Ricoeur faz algumas ressalvas. A principal delas será tratada aqui. Segundo o autor, entendia-se que a metáfora não representava uma inovação semântica, ela era apenas um substituto. Porém ele rejeita tal pressuposto. Em sua visão, a metáfora é defendida como simples acidente de denominação ou um deslocamento de significação desconsidera caráter produtivo da metáfora no interior da frase. Ricoeur vai dizer:

A interpretação metafórica pressupõe uma interpretação literal que se autodestrói numa condição significante. É este processo de autodestruição ou de transformação que impõe uma espécie de torção às palavras, uma extensão de sentido, graças à qual podemos descortinar um sentido onde uma interpretação literal seria literalmente absurda. (p. 71, 2013).

Em suma, a interpretação metafórica age por meio da torção das palavras e, neste ato, o trabalho do sentido começa sua marcha dando ao enunciado um significado. De fato, a metáfora não é apenas o pretexto, do qual a crítica costuma partir para explicar como um poeta veste a ideia com uma imagem. Para Ricoeur, a metáfora é uma réplica construída para diminuir o choque gerado por duas ideias opostas presentes em um espaço de enunciação. Ao tratar dessa figura, o autor pretende mostrar que do processo metáfora emerge uma nova significação, que absorve o momento de significação da frase.

A reflexão sobre a metáfora acarreta no entendimento do movimento semântico de um símbolo. Na perspectiva de autor francês, o símbolo só desperta o pensamento se antes

despertar a fala. Assim, nessa operação, a metáfora “é o reagente apropriado para trazer à luz o aspecto dos símbolos que tem uma afinidade com a linguagem” (RICOEUR, p.80, 2013).

Ao se voltar para o símbolo, Ricoeur (2013) mobiliza uma interpretação simbólica calcada no excesso de sentido que existe no símbolo. Esse processo é marcado por uma significação primária e uma significação secundária. A significação simbólica só pode ser constituída pelo movimento das duas significações. “A significação primária fornece à significação secundária como que o sentido de um sentido” (RICOEUR, 2013, p.81). O ponto nodal da relação entre as significações reside na interação da semelhança com a dissemelhança que se manifesta no interior do processo simbólico, com efeito, traduz o conflito entre uma categoria anterior e uma nova que está a nascer. Transpondo esse postulado para adaptação, nota-se que o processo de transcodificação gera um conflito entre texto-fonte e a intenção interpretativa cuja pretensão se resume em criar uma nova obra.

Na adaptação de Brás Cubas a teoria da metáfora associada ao campo da hermenêutica de Ricoeur serve para explicar a passagem de termos antagônicos para uma nova forma de expressão. Nada nos impede de realizar uma analogia entre o processo metafórico que termina no momento de significação simbólica e a razão dialética. Porém, essa questão será tratada com maior ênfase no último capítulo durante a análise do material. Cabe, neste momento, apenas explorar alguns apontamentos que relacionam a ideia de metáfora com outro conceito, o de montagem, segundo Eisenstein.

Para Carone (1974) a montagem, deve ser entendida ao pé da letra, como um processo que leva o artista a constituir o seu produto na base da junção de imagens descontínuas. Apresenta-se, dessa forma, como um conjunto de metáforas visuais agrupadas sem necessidade lógica, ou seja, reunidas num sistema semiológico em que uma não decorre necessariamente da outra, como acontece no discurso linear do cotidiano.

Na perspectiva da montagem, uma obra de arte, é um discurso dinâmico, organizado em torno do processo de constituição de imagens no sentimento e na mente do espectador. Eisenstein (2002) associa a noção de montagem a um tipo de arte que abrange o fator tempo na sua forma de expressão. Assim, ele aborda a montagem como uma característica de sucessão ordenada em que ocorre a justaposição de detalhes. Para o teórico soviético, o sentido da montagem é criar um efeito chave no espectador, a partir da conexão de imagens opostas. Portanto, o compromisso do artista é transformar a imagem, na verdade, é dividi-la em representações parciais elementares que, quando combinadas e justapostas, evocarão na

mente e nos sentimentos do espectador, leitor ou ouvinte a imagem geral originária, aquela que inicialmente apareceu diante do artista criador.

Em suma, a montagem é responsável por auxiliar a construção do discurso artístico. No contexto da adaptação e, associado à teoria da interpretação de Ricoeur (2013), serve de pragmática para lermos o conteúdo da significação simbólica, que em Ricoeur, está caracterizada pela presença da metáfora e sua significância dupla. Por meio da montagem, podemos ver, então, emergir a sensação “palpabilidade” física da existência da obra, bem como, a “irrefutabilidade” de sua realidade. Ela traz consigo um sentido realista, ao justapor fragmentos isolados, produzindo um quadro geral (o cenário), a síntese do tema. Em outras palavras, é na justaposição que a imagem incorpora o tema.

A possibilidade de experimentar os elementos representados em um filme, de vivenciá-los a ponto de sentir a energia emocional contida numa imagem, vem da força da montagem. Na estética de Bressane, a montagem é predominante. Ele busca, por meio da imagem e do som, criar uma materialidade fílmica que se apresente enquanto memória. Tal projeto, em termos de uma linguagem-tradução, evoca na montagem os dois níveis de significância da metáfora: a significação primeira, que mobiliza os elementos que dizem respeito ao espírito do livro e, a significação segunda, a tradução desse sentido por meio do discurso de autor.

## **DA TRADUÇÃO POÉTICA À TRANSCRIÇÃO**

Se na Teoria da Interpretação do campo Hermenêutico a tradução é uma operação simbólica que ocorre em dois níveis de leitura distintos, dentro da perspectiva da tradução poética, da qual parte Haroldo de Campos, esse processo está inserido no próprio ato de escrever, e a tradução neste contexto, refere-se a uma operação de recriação, onde a tradução seria, assim “a discrepância entre o dito e dito”, ou seja um espaço de insuficiência, sendo toda tradução um processo que surge dessa deficiência da sentença destacando-se a representação de signos verbais em linguagem não-verbal. Um breve exame na história da arte, na literatura ou no cinema, mostra o quanto são corriqueiras essas traduções envolvendo diferentes tipos de signos, linguagens e suportes.

No Brasil, a questão da tradução poética (ou estética, ou literária, ou criativa) é uma preocupação relativamente nova, embora seja uma das mais antigas na Teoria Literária. Haroldo de Campos foi um dos primeiros e mais importantes pensadores a considerar a teoria

da tradução em âmbito nacional. Junto com o irmão Augusto e Décio Pignatari, Campos, lançou uma série de questionamento em torno da tradução criativa. Seus esforços representaram uma das preocupações centrais do movimento da poesia concreta.

A proposta teórica de Campos (2013) abre caminho para investigações sobre a tradução numa perspectiva que vai além das características meramente lingüísticas. Esse legado dialoga vivamente com nomes como Walter Benjamin, Roman Jakobson, Paul Valéry, e Octavio Paz. Em suma, essa perspectiva entrelaça a operação tradutória com a pertinência das práticas artísticas contemporâneas. Observa-se um movimento transcodificador que privilegia os caracteres dialógicos da arte. Assim, a proposta de Haroldo não apenas problematiza a tradução, mas insere a problemática do traduzir no cerne da criação artística. A escrita da arte, isto é, o que se faz de arte no campo artístico, sempre foi tradução. O artista não é apenas o gênio criador, mas o tradutor de uma cultura e tradição. A reflexão teórica de Haroldo de Campos é relativa a este tipo de operação artística, isto é, de uma tradução criativa.

Como dizia o filósofo francês Gilles Deleuze (1925-1995) o novo nunca surge de imediato. Seu nascimento é sempre frágil e titubeante, ele precisa se acostumar aos poucos com a situação na qual se encontra pela primeira vez como recém-nascido. Por isso, o que é novo, precisava revestir-se por um tempo com a aparência do já visto. Nesse ponto o conceito de Tradução Criativa de Haroldo de Campos adquire maior destaque, pois, é na figura do artista que o já visto torna-se o inusitado. O intérprete ou artista-tradutor encaminha o novo através das forças da tradição que, no fundo, tudo fazem para preservar as estruturas intocadas. O ato de traduzir mascara o novo para que este não seja destruído. É um instante de maturação das forças criativas que culmina na singularidade do objeto

Influenciado pelo modelo de Tradução Intersemiótica ou "Transmutação" de Roman Jakobson, a Tradução Criativa parte a proposição teórica de que todo ato de escrita é de certa forma uma operação de tradução, uma vez que resulta sempre em algo diferente do ponto de onde se partiu ao escrever. Para Jakobson (2004) a tradução consistia justamente em uma interpretação, podendo ser realizada dos signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais, ou: de um sistema de signos para outro, por exemplo, da arte verbal para a música, a dança, o cinema ou a pintura. Diferente da Transmutação, a Tradução Criativa pretende enfatizar os elementos linguísticos sem prejudicar a tradução poética. De fato, pretende-se mostrar que este tipo de tradução extrapola os caracteres semióticos das linguagens, atuando em níveis de "transposição" criativa que dão lugar a interferências cada vez mais acentuadas.

Em outras palavras, a problemática da tradução criativa, com base na relação intersemiótica, ultrapassa especialidades artísticas, tendo por isso características inter-disciplinares. Por isso, ressalta-se a relevância que as interações transcodificadoras exercem no estudo das artes e comunicações contemporâneas, sobretudo, no caso literatura e cinema.

A relação com a Hermenêutica fica mais clara quando esboçamos o movimento analítico da Tradição Criativa para fora do eixo puramente linguístico. A formulação de Haroldo de Campos, assim como a de Paul Valéry, procura captar na operação tradutória mais do que as equivalências entre sistemas de signos; eles buscavam a fidelidade do sentido pretendido, isto é, a reconstrução da imanência da obra de arte, algo próximo da ideia benjaminiana de aura. Assim, se pegarmos a produção do cinema marginal, como ponto de partida, pode-se observar que a operação tradutora movimenta a diferença entre passado e presente, tendo ao mesmo tempo um caráter estrutural que toca no âmago das artes e que se contrapõe, por isso mesmo, ao desejo “citacionista” e conteudístico das artes na pós-modernidade. Tão logo, coloca-se a Tradução como criação que pensa a história (este é o elo com a Hermenêutica) em ritmo sincrônico e como território lúdico, situando a arte e o pensamento da arte como uma atividade definida por uma consciência recriadora e plural, onde passado e futuro se amalgamam no presente da tradução.

Walter Benjamin, em seu ensaio “A tarefa do tradutor” estabelece a má tradução estética como a “transmissão inexata de um conteúdo inessencial” (2088, p.63). A falha dos tradutores seria a mesma presente na Teoria Literária desde a Poética de Aristóteles: separar a forma do conteúdo. Mas o erro não cessa aí. Pode-se dizer: os “maus” tradutores também consideram o conteúdo como aquilo que se deve “transmitir”. Por isso, de acordo com a concepção benjaminiana, as traduções que se propõem como uma transmissão fiel do conteúdo do texto, não levando em conta sua organicidade estrutural, por maior “fidelidade” que tenham, são as que mais se distanciam do espírito das obras.

Na perspectiva benjaminiana, a tradução que se pretende ser um substituto da leitura de uma obra, em vista daqueles que desconhecem a língua em que está escrita, não pode ser considerada poética, pois o valor de uma obra artística não é o que ela comunica, mas exatamente o que ela tem de incomunicável. A tradução poética designa, justamente, uma operação mais ampla, ela deveria recriar num outro idioma o que teria sido feito no primeiro. Ou, ao menos, tentar uma aproximação.

O modelo aplicado por Benjamin (2008) à tradução busca de certa forma libertar o tradutor da preocupação com a transmissão do mero conteúdo referencial. Para o filósofo

alemão a tradução deveria, em última instância, emancipar-se do sentido do propósito de comunicar algo. Dessa forma, a concepção de tradução em Benjamin, adquire uma metafísica de logos messiânico. O que ele pretende é resgatar uma “língua pura”, uma espécie de gramática do inefável, que na tarefa do tradutor encontra um exercício capaz de fazer ressoar o “modo de intencionar” da língua original o sentido significante prévio que estrutura todo o significado particular dos textos. A teoria da Tradução de Benjamin descreve uma “forma semiótica universal”. Como observa Campos, o tradutor em Benjamin:

“Desbabeliza” o *statum* semiótico das línguas interiorizadas nos poemas, procedendo como se (ficção heurística, verificável casuisticamente na prática experimental) esse “intracódigo” fosse intencional ou tendencialmente comum ou original e ao texto resultante da tradução; texto que o tradutor constrói paralelamente (paramorficamente) ao original, depois de desconstruí-lo num primeiro momento metalinguístico. (2014, p.101.)

A tradução, na concepção benjaminiana, opera, portanto, como um deslocamento reconfigurador que atua nas práticas divergentes entre língua secular e língua sacra, sempre como um processo provisório de resgate do sentido absolutizante da linguagem. Por mais abstrato que pareça ser a proposta teórica de Benjamin devido o caráter esotérico de sua abordagem, ele, na verdade, elabora uma ideia de traduzir como uma operação desconfiguradora e ao mesmo tempo transfiguradora, que rejeita a noção de tradução como cópia. Benjamin procura a exatidão da tradução a partir do resgate da afinidade entre o modo de significar do telos da “língua pura” e os fragmentos dispersos de um mesmo vaso que se compõe: os poemas.

Para os teóricos da Escola Superior da Forma, entre os quais se incluem Max Bense e Albrecht Fabri a teoria benjaminiana da tradução acarreta vários problemas, fazendo da tarefa de traduzir uma impossibilidade. Segundo esses autores, a obras de arte seriam essencialmente tautológicas, isto é, seu conteúdo e sua forma são a mesma coisa. Qualquer modificação na forma, por mínima que fosse, alteraria completamente o sentido. Bense definiu essa qualidade inerente à arte de “informação estética”. Ora, aceitando-se o pressuposto dos autores da Escola Superior da Forma, a tradução seria, de fato, inviável.

Segundo Campos (2013) a categoria da “informação estética” de Bense é o fator que altera a função da tradução de simples transmissão de conteúdos prévios para a condição de tradução poética. Ela é a possibilidade de recriar, a partir de uma lógica poética. Ou seja, a partir de uma percepção acerca do caráter frágil da informação artística. É a isso que Campos

(2013) denomina trans-criar; o modo como o tradutor em sua operação de traduzir trabalha para ordenar os níveis semânticos de um texto em busca de recriar da imprevisibilidade que reside nele. Basicamente Campos mostra, ao tratar da teoria da tradução de Bense, que a informação estética é o último nível da ordenação dos signos, uma instância que mais se assemelha a um sentido estético do que uma proposição pragmática da linguagem. Antes dela, observa-se outras duas: a informação documentária, responsável por reproduzir algo observável, é o nível empírico da obra de arte, e a informação semântica, característica que transcende o fator empírico, imprimindo na mensagem um conceito de falso ou verdadeiro. Diante disso surge um paradoxo que só a poesia permite realizar: a própria impossibilidade de uma tradução fiel do texto poético é que permite que tal se configure, pois não há traduzibilidade para a codificação estética.

Em sua poética tradutória Campos (2013), grande leitor de Bense e Benjamin, não deixou de ouvir as afirmativas do filósofo alemão. Há uma passagem em “A tarefa do Tradutor” em que Benjamin vai dizer: “A tradução é uma forma. Para apreendê-la como tal, é preciso retornar ao original. Pois nele reside a lei dessa forma, enquanto encerrada em sua traduzibilidade” (2008, p.70). Essa sentença foi encarada como uma espécie de provocação, um convite para Campos. Quanto mais “intraduzível” parecer uma obra, por ter estremecido mais profunda e tensamente a língua em que foi escrita, mais convidativa, e paradoxalmente, mais aberta à recriação ela será, porque abre a oportunidade para o tradutor de realizar aquele mesmo procedimento estético em sua própria língua, causando nela o mesmo estranhamento que o original causou à sua.

A esse respeito, pode-se dizer que a tradução de Júlio Bressane, da obra literária *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, compete como tradução criativa. Justamente, como alega o próprio Bressane, a poética desenvolvida em seu filme *Brás Cubas*, foca exclusivamente na tradução do estilo machadiano para cinema. E neste caso, como pensaria Haroldo, a obra de Machado de Assis é um texto repleto de dificuldades, e quanto maior a complexidade do material, mais recriável é o texto da tradução, assim como, mais sedutor enquanto possibilidade de recriação. Numa tradução dessa espécie, não se traduz apenas o significado, traduz-se o próprio ressoar do signo. Benjamin complementaria dizendo: “Quanto mais elevada for a qualidade de uma obra, tanto mais ela (a tradução) permanecerá – mesmo no contato mais fugidio com o seu sentido – ainda traduzível” (2008, p.74).

Outro grande teórico da tradução, Henri Meschonnic, postulou uma teoria da tradução um pouco diferente. Segundo Meschonnic (2010) não se deve opor o que ele denominou de

significância e significação, como se opõem forma e conteúdo. Para ele, opor as duas categorias trata-se do mesmo erro de confundir poesia com versificação. Sua proposição teórica parte da noção de que o signo literário é por natureza transbordante, isto é, funde e cria o seu próprio referente. Desse modo, uma tradução não tem como apresentar um único aspecto, ser apenas referencial e etimológica, mas deve ser semiótica e semântica.

Tal operação semiótica é denominada por Campos (2013) de tradução hiperliteral. O hiperliteral é usado não no sentido de ser ater à literalidade do Logos, do significado, mas por que vai às estruturas formais últimas do objeto, em nível microestético e macroestético. Ora, um procedimento assim não é apenas tradutório, é também crítico. Na visão de Campo (2014), julga-se ser impossível separar a tradução de uma obra, de sua interpretação e, por isso o ato de traduzir é encarado como criação e como crítica.

Em acordo com ensinamento poundiano do *make it new*, isto é, vasculhar a tradição literária a procura do que ela tem de atual e atuante, Haroldo observa na sua operação tradutória a forma mais privilegiada, penetrante e eficaz de crítica literária. Não se furtava de usar procedimentos da poesia moderna para traduzir obras do cânone ocidental, como a Odisseia, por exemplo. Como se vê tal tipo de tradução sobressai por privilegiar a forma do texto que tem diante de si.

De acordo com Campos (1981) traduzir a forma de um objeto estético, ou seja, o ‘modo de intencionalidade’ de uma obra, seu extrato significante e, portanto, seu intracódigo semiótico – significa, em termos operacionais de uma pragmática de traduzir, “re-correr o percurso configurador da função poética, reconhecendo-o no texto de partida e reinscrevendo-o na língua do tradutor, para chegar ao poema transcrito como re-projeto isomórfico do poema originário” (1981, p.181).

O paradigma de Campos inverte a lógica do processo tradutório: não é a tradução que, servilmente, deve-se adequar ao original, carregando-o como um custo a ser suportado. É a própria tradução, que, servindo-se do original - no tocante a uma referência estética - deverá recriá-lo e recriar-se, partindo dos mesmos procedimentos estéticos, mas realizando-se em uma nova língua, e, conseqüentemente, numa nova linguagem. Em vista disso, os dois poemas (amplamente falando) serão autônomos, distintos, porém recíprocos, isomórficos. Nasceram dos mesmos processos formais para chegar a formas diferentes, porém complementares. É por isso que faz tanto sentido dizer que a empreitada tradutória torna-se um processo recíproco, porque, como salienta Campos, o original torna-se a tradução da sua tradução. Em outras palavras, a teoria da tradução de Haroldo revela que a mesma base

organizadora que estabeleceu determinado poema é atomizada e refundida num novo objeto estético. Esse processo de transcrição, em termos linguísticos, não é paradigmático, mas sintagmático. Isto quer dizer: ele funciona na estrutura, sintática e semântica, e não apenas no nível básico lexical. É um processo de amorosa duplicidade com o texto original.

O processo de transcrição implica no paramorfismo dos objetos estéticos. Segundo Campos esse aspecto quer dizer um movimento paralelo de separação. Logo, a transcrição desencadeia sempre um movimento não apenas de convergência, mas também de divergência. Contudo, esse distanciamento é aquele mesmo que tomamos, quando se quer observar uma cena como um todo, portanto, ele é necessário para uma apreensão global. Em termos da tradução criativa, pode-se dizer que o transcriador, quando faz uma decisão tradutória que aparentemente se distancia do texto, isto porque, tendo em vista o plano total da obra, não se pode conceber as partes sem uma totalidade.

Nesse contexto, pode-se aproximar o conceito de transcrição em Campos com as concepções do filósofo italiano Luigi Pareyson a respeito da forma formante e da forma formada. De acordo com Pareyson, a obra de arte faz-se, criando o seu próprio modo de fazer, na desobediência a quaisquer normas prévias. Tal preposição implica que a criação das obras artísticas seria um processo de experimentação, isto é, tentativa e erro, no qual a possibilidade levada a cabo, o texto realizado, não esgota jamais o ensejo criativo, que lhe dá origem.

Ora quando se fala de tradução poética, é passível de ser dito que o tradutor, ao tentar verter uma obra, neste caso, um livro em filme, estaria se reportando a esse princípio formador estruturalizante. Ele procura por uma nova configuração, recriando o que poderia ser. Como afirma Campos, a arte de traduzir é uma festa sígnica de pulsão dionísica, pois dissolve o pré-formato apolíneo do texto original. A tradução haroldiana cumpre o desejo de poeta, e realiza-se na intenção do sê-lo outrora, agora.

Campos (2013) reafirmava constantemente, longe de refutar tal questão, e faz dela uma das bases do processo tradutório. Vale lembrar que em seu ensaio “Transluciferaçãomefistofáustica”, ele, retoma o aforismo benjaminiano de que a tradução, como a filosofia, não tem uma Musa, acrescentando que, de fato, ela não o tem, porém possui um Anjo.

Mas a qual anjo se refere Campos? Não é outro senão o próprio Lúcifer que, como proclama Dante, é culpado de traspassar o signo. Essa metáfora é bastante profícua para o modelo teórico da tradução haroldiana. Lúcifer representa aquele que ultrapassa a pretensão ao Logos preestabelecido, o detentor da significação que propõe a interpretação última da

obra. Ele é a própria dialética forma-conteúdo que privilegia aquilo que no objeto estético é inessencial: “sua mensagem”. Esse mesmo Anjo, similar a metáfora benjaminiana do *Angelus Novus*, é o encarregado de não transportar uma mensagem inteligível. Sua função configura um novo espaço poético, a re-criação da forma, encaminhada integralmente ao novo idioma, tal como se, nele, houvesse sido escrita. Em suma, a metáfora do anjo infernal de Campos (2013) indica que o que se traduz é o significante, não o significado. Na bela expressão haroldiana, o tradutor é o “coreógrafo da dança interna das palavras”. A tradução luciferina (ou haroldiana) caracteriza-se pelo signo do trans, ou seja, da transgressão, da recusa em aceitar, como tarefa, a transmissão de uma mensagem considerada inessencial.

Retomando o *make it new* de Ezra Pound, deve-se acrescentar também que o tradutor que se pretende ser transcriador, mesmo ao considerar a historicidade e os fatores extratextuais que circundam todo o texto, precisa fazê-lo com vistas à potenciação do texto. O preceito haroldiano é bem claro, traduzir a tradição, assim tomar tais injunções não como limites externos, mas concebê-los como elementos da obra, que precisam ser associados à sua rede relacional e atualizados. Outro ponto que deve ser lembrado é que, antes de se prenderem a sistemas sócio-históricos, as obras estabelecem relações entre si mesmas. Os poemas ou textos, além de sua existência singular, são elos de uma tradução poética, por isso é preciso trazer a tona esses elementos para senti-los integralmente.

A relação entre tradição e tradução é justamente posta aqui para reiterar que não existe uma fidelidade literal, mas hiperliteral ou supraliteral, que transforma a forma do texto num novo produto poético, imantado pelo projeto estético do original. Dentro dessa perspectiva, voltando a Benjamin e ao próprio Campos, o principal erro do tradutor é conservar o estado fortuito do texto de partida, em vez de se deixar abalar violentamente por sua informação estética. Eles realizaram um processo de hiperetimologia poética, que busca encontrar a essência do casulo original e desvelá-lo poeticamente, desdobrando-o por todo texto traduzido. O tradutor deve respeitar o seu projeto estético, porém, é seu dever também suplantá-lo, acrescentar-lhe soluções, mesmo que não sejam facilmente identificáveis no texto enquanto parte, são autorizadas pelo seu todo, isso é a tradução transcriadora.

As noções de traduzir e criar travam uma polêmica duradora, mas nem sempre contundente. O debate deste capítulo, justamente, procurou mostrar a relação entre a ideia de fidelidade e liberdade presente no processo de adaptação. A questão é: quando a tradução se faz criação? Se partirmos da perspectiva de Haroldo de Campos, a resposta é bastante simples: quando esta transgride a autoridade do texto-fonte. Mas, agora, como transgredir?

Para a hermenêutica isso fica claro quando se leva em conta que o interprete é o participante de uma tradição discursiva, é um ser de memória, e no momento que efetua a tradução, ele mobiliza os elementos de sua comunidade interpretativa.

Para entender melhor essas questões é preciso retornar alguns pontos. Em primeiro lugar, a noção de fidelidade implica que o material traduzido manifeste o “sentido literal” do texto-fonte, isto é, pressupõe que a adaptação seja uma instância da linguagem que seria marcada pela transparência. Esta condição de transparência seria o efeito de estratégias retóricas e estilísticas e constitutivas da representação da realidade a partir dos sentidos do discurso. Porém, a noção de fidelidade é posta em jogo na medida em que a relação entre linguagem, sujeito e discurso envolve “deslocamentos” ou “rupturas”. Tal questão foi tratada no capítulo 1 quando se discutiu a autoria na pós-modernidade.

O que se observou neste capítulo é que a concepção de adaptação proposta pelos autores está articulada em relação à tradução. Observa-se a forma como a concepção de adaptação proposta por esses autores é articulada em relação à tradução. Assim, tanto a tradução quanto a adaptação envolvem “reprodução” e “transposição” dos elementos presentes no texto-fonte. No caso da adaptação ela seria, em certos casos, como a tradução, porém mais restrita à reformulação e simplificação de um texto com o objetivo de torná-lo acessível a um determinado público. Em tese, a tradução poética, tomando a perspectiva teórica de Haroldo de Campos, considera a operação de traduzir como um processo de reescritura tanto da “forma” quanto do “conteúdo” enquanto a adaptação se atém ao último na maioria dos casos. Em vista disso, pode-se dizer que estes dois tipos de tradução, uma “convencional”, presa ao contexto do mercado cultural vigente, e outra mais “criativa”, uma vez que esta envolveria não apenas maior proximidade em relação aos originais, mas também sua transgressão.

O filme *Brás Cubas*, de Júlio Bressane, está associado à tradução poética, isto é, à tradução não convencional. Identifica-se nele a “fala do autor”, uma apropriação estilística característica, que conforma uma estética criativa para o material adaptado. O centro da tradução intersemiótica realizada pelo cineasta se manifesta nitidamente na forma do filme. Uma das linhas de exploradas neste capítulo é a perspectiva da interpretação metafórica, oriunda da Hermenêutica. Segundo Ricoeur (2013) neste tipo de interpretação pressupõe-se uma interpretação literal que se autodestrói numa condição significativa. Ou seja, para que o filme ganhe um significado efetivo, ele precisa destruir parte da literalidade do conteúdo-fonte; este processo de transformação impõe uma espécie torção às palavras, é de onde sai a

ampliação de sentido, que configura a recepção da mensagem a ponto de permitir o diálogo entre as partes. O que Ricoeur tenta explicar, que é de extrema importância para este trabalho, é que no diálogo entre as partes há sempre uma interpretação metafórica, responsável por adaptar o conteúdo sígnico. Nenhuma mensagem que se torna ato de fala conserva sua estrutura inicial. Nesse sentido, na relação inter-mídias, o diálogo pressuposto, representa uma tradução criativa por excelência.

Contudo, se qualquer relação inter-mídias, configura uma operação tradutória, qual elemento diferencia os tipos de tradução pressuposto neste trabalho? O paradigma de Haroldo de Campos contribui para responder tal interrogação. Segundo o autor a transcrição se distingue da operação tradutória convencional por inverter a lógica do processo tradutório. Na transcrição o tradutor não apresenta uma postura servil, ele não está adequado ao original. É o próprio tradutor que, servindo-se do original recria uma nova obra, partindo dos mesmos procedimentos estéticos, mas realizando-se em um novo sistema linguístico. A transgressão é a marca dessa inscrição. Logo, o processo de transcrição implica no paramorfismo dos objetos estéticos. Tal aspecto significa um movimento paralelo de separação. Ela desencadeia um movimento não apenas de convergência, mas também de divergência. Por isso, podemos observar em Bressane, uma mudança de códigos bem escancarada. O filme deixa claro que não somos mais leitores, e sim espectadores, que a tinta da melancolia é uma imagem esfumada e lânguida que acompanha as memórias de um defunto que faça graça de sua vida miserável.

A principal conclusão desse capítulo é que a única fidelidade possível no processo de adaptação é a fidelidade à indeterminação linguística do diálogo, ou seja, ao significante da significação, aquele sentido excedente a mais no discurso. A conclusão que se chega ao refletir sobre esse processo tradutório, é que tal operação não pressupõe uma ação definitiva e não hesita em ceder lugar para que outras versões apareçam, já que cada uma é outra interpretação. Não se pode deixar de notar que se a essência da poesia é captar o incaptável, nada menos esperado do que a essência da tradução seja o intraduzível.

### CAPÍTULO 3

#### ROUANET E A FORMA SHANDIANA

Parece certo que há em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* uma estranheza que comove o leitor. Logo nas primeiras palavras, nota-se que é uma “obra de finado”, um romance “difuso”, adjetivo escolhido caprichosamente pelo defunto autor para designar o caráter espalhado e dilatado de um punhado de memórias. Mas tal relato adverte-nos o autor, é composto pela “forma livre de um Sterne, ou de um Xavier de Maistre”, misturado aos temperamentos de algumas “rabugens de pessimismo” e escrito com a “pena da galhofa e a tinta da melancolia”. O resultado não é menos esperado. A espiral elíptica que sela a forma da narrativa machadiana possui duas significantes constantes a Melancolia e o Riso. Enquanto a primeira despeja a bílis negra sobre os acontecimentos, mostrando que a figura humana é decadente, assim como o narrador morto – pois só mesmo distante da clausura da vida é que se pode refletir sobre a mesma – a segunda suaviza, sem perder a ironia e a crítica, o cenário fúnebre com o qual se narra a história. Portanto, há duas tensões que se rivalizam no estilo machadiano e são absorvidas pela tradução de Bressane. Neste capítulo veremos o que é a hipótese da Forma Shandiana e como ela denota um estilo particular. Em seguida, veremos quais os sentidos existentes no emprego do riso e da melancolia para entrarmos na análise dessas questões dentro da narrativa fílmica.

Grande parte dos estudos da crítica machadiana têm se preocupado com a análise das relações intertextuais entre a ficção de Machado de Assis e o amplo conjunto de referências literárias articuladas em seu interior. O interesse crescente nessa temática específica retrata o anseio de mobilizar um complexo analítico capaz de operar diversos sentidos expressos em camadas no texto machadiano. O livro *Riso e melancolia*, de Sérgio Paulo Rouanet (2007) é um exemplo dessa tarefa. Rouanet neste trabalho se propõe a investigar os desdobramentos do que ele chama de forma shandiana, uma espécie de modelo estilístico presente em Sterne, Xavier de Maistre, Diderot, Almeida Garrett e Machado de Assis.

Dentro da análise de Rouanet (2007) surge uma hipótese de trabalho a respeito do narrador e da forma narrativa machadiana. Ao estabelecer uma filiação explícita entre a tradição shandiana e o texto de Machado, ele enumera não apenas um conjunto de características, que estrutura a estilística do romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, como enumera a aplicação dessa tradição aos seus precursores. Partindo das peripécias

narrativas de Brás, Rouanet (2007) define os componentes formais da forma livre adotada em *Memórias Póstumas*. De acordo com autor a forma shandiana é caracterizada por quatro elementos: 1) a hipertrofia subjetiva, isto é, pela presença caprichosa e excessiva do narrador, expressa enfaticamente pela narração em primeira pessoa; 2) a digressividade e fragmentação da narrativa, a história se apresenta de modo não-linear dando a obra um caráter difuso; 3) o tratamento subjetivo dado ao tempo e ao espaço, condição fortemente marcada no texto. 4) a interpenetração do riso e da melancolia.

Essas quatro categorias formais fundamentam o que pode ser chamado de estética shandiana. Para Rouanet (2007) o shandianismo possui dois usos, ele define uma forma estilística específica e um método de análise, ou seja, além de expor os elementos estruturalizantes da narrativa, o debate da forma shandiana também apresenta implicações inerentes a essa filiação, que podem ser encontrados em *Brás Cubas*. Rouanet, portanto, deixa entrever uma possibilidade de interpretação, a partir dos elementos formais citados acima, caracterizando Machado de Assis como “um influenciado que influencia a compreensão crítica de quem o influenciou” (p. 33).

Em primeiro lugar Rouanet (2007) destaca a “Hipertrofia da subjetividade”. Essa categoria se manifesta no texto na “soberania do capricho, na volubilidade, no constante rodízio de posições e pontos de vista. E [...] na relação arrogante com o leitor, às vezes mascarada por uma deferência aparente” (p. 35). Ao comparar os quatro livros precursores: *A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy*, de Laurence Sterne, *Jacques o fatalista e seu amo*, de Denis Diderot, *Viagem ao redor do meu quarto*, de Xavier Maistre, e *Viagens na minha terra*, de Garret, com as *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, Rouanet (2007) expõe a presença recorrente dessa atitude tirânica do narrador em relação ao leitor. A liberdade do destinatário é um engodo. Quando existe, é ilusória. Na verdade, o leitor está a mercê dos caprichos de um tirano que oferece liberdade em momento, e a retira em seguida.

Rouanet (2007) analisa também a “Digressividade e fragmentação”. Segundo o autor essa categoria possui diversas aplicações nos textos. A digressão pode ser percebida em quatro modos distintos na linhagem da forma shandiana: digressões extratextuais (incorporação de elementos externos ao texto), digressões narrativas (inserção de histórias paralelas), digressões sobre as próprias digressões e digressões auto-reflexivas (comentários sobre a qualidade estética da obra, seu estilo, sua forma de composição). A respeito do processo digressivo e fragmentário, Rouanet observa que “cada corte gera dois fragmentos, e como os cortes são múltiplos, o processo de segmentação é virtualmente ilimitado” (2007. p.

65). Logo a influência Shandiana que recai sobre a obra converte o texto em “uma construção subjetiva, uma bela máquina cujas engrenagens ele se orgulha de mostrar ao leitor”. (2007. p. 62).

A terceira categoria é “Subjetivação do tempo e do espaço”. Esta característica é analisada pelo autor, destaca a maneira arbitrária com que os narradores shandianos representam a passagem temporal e a disposição espacial de suas narrativas. Partilhando da consciência da transitoriedade das coisas, esses narradores investem em recursos e técnicas que distorcem e descaracterizam a representação do tempo e do espaço, convertendo-os em expedientes puramente subjetivos. As técnicas utilizadas pelos autores, no que concerne a marcação temporal, ressaltam a subordinação das temporalidades que correspondem a história e a ação ao tempo narrativo. Durante a leitura é recorrente se deparar com uma espécie de costura temporal, responsável por cruzar os períodos temporais, resultando em inversões, retardamento, aceleração, e a interpenetração entre as esferas do tempo do narrador, do tempo da ação e do tempo das personagens. A dissolução completa dos nexos cronológicos e o truncamento, com uma perversidade verdadeiramente sádica, de todas as articulações temporais asseguram a liberdade narrativa e a arbitrariedade dos narradores shandianos.

Nos livros shandianos, a idéia do espaço fragmentário tende a ser configurada a partir da representação de viagens, as quais não são executadas num “espaço cartográfico, e sim num espaço subjetivo, [...] um espaço aberto, próprio para quem precisa galopar num território sem limites” (ROUANET, 2007 p. 175). Tais passeios shandianos são conduzidos por impulsos subjetivos, caprichos, volubilidades, que são traduzidos em marcas gráficas de descontinuidade — linhas pontilhadas, páginas escuras, marmoreadas ou em branco, irregularidades na disposição e no tamanho dos capítulos, — conferindo, assim, um caráter arbitrariamente elástico ao espaço shandiano.

Rouanet (2007) examina a combinação dialética entre riso e melancolia, entre o cômico e o sério, que marca presença em todos os livros shandianos. O riso medicinal, destinado a atenuar o efeito das passagens melancólicas, pertence a uma tradição herdada de autores antigos, que remonta a Demócrito. Na recuperação dessa tradição antiga, os autores shandianos deixam entrever, entre o riso e o desencanto, a ironia acompanhada do cinismo, que impede a narrativa em seguir uma direção pautada em soluções dicotômicas ou binárias.

## OS SENTIDOS DA MELANCOLIA: FREUD E AGAMBEN

A tinta da melancolia que preenche as palavras de Brás, enquanto defunto autor descreve esboço de uma crítica dirigida a figura humana. O tom universalizante da análise de Brás revela não apenas uma autocrítica aos acontecimentos passados do Brás vivo, mas expõe o caráter pessimista da narração, que nitidamente revela uma condição extremamente incômoda naquilo que está sendo narrado. Esse mal-estar implícito assume a expressão de uma falta, da perda de um objeto que Brás, no papel de defunto autor tenta relatar ao leitor de suas memórias.

Contudo, cabe a pergunta, do que se queixa Brás? Qual o objeto da falta que permeia a matéria da narração de Memórias Póstumas? Em Luto e Melancolia, um pequeno estudo elaborado no contexto da Primeira Guerra Mundial, Sigmund Freud (2011), se detém a estudar o complexo melancólico. Neste trabalho, o autor destaca a afecção da melancolia como uma ferida aberta, uma queixa, uma auto-acusação presa aos desígnios de uma sombra que recaiu sobre o ego.

Em Luto e melancolia, Freud (2011) compara a experiência do luto ao que em sua época era chamada de “melancolia” e hoje é identificado como “depressão”. No luto, a perda de um ente querido faz com que sintamos um “vazio” temporário em nossos afetos. Com o decorrer do tempo, recuperamos a capacidade de redirecionar nossos afetos. No estado melancólico, a experiência da perda tem a mesma dimensão, mas não se sabe o que se “perdeu” e nem o porquê, ou seja, o processo de perda é inconsciente. A indeterminação do objeto da perda na melancolia acarreta uma dependência do ego a um estado de torpor, alimentado por uma consciência moral que atormenta o melancólico.

Antes de descrevermos a “consciência moral” que aterroriza o melancólico é preciso expor a dinâmica da experiência do luto. Em primeiro lugar destaca Freud (2011) que o conceito de melancolia é um conceito oscilante, mesmo na psiquiatria descritiva, pois a melancolia se apresenta sob diversas formas clínicas. Por causa de tal dificuldade, autor inicia seu estudo a partir da comparação com o luto. De acordo com o autor, a experiência do luto é a reação à perda de uma pessoa amada ou de uma abstração que opere no mesmo nível o ente querido, como a pátria, liberdade e ideal. No sentimento do luto é possível identificar uma melancolia. Em suma, Freud caracteriza a melancolia como:

(...) um desânimo profundamente doloroso, uma suspensão do interesse pelo mundo externo, perda de capacidade de amar, inibição de toda atividade e um rebaixamento do sentimento de autoestima que se expressa em autorrecriações e autoinsultos, chegando até a expectativa delirante de punição. (2011, p.46)

Nesse quadro descritivo o luto se revela semelhante à melancolia. Diante da perda o ego é acometido por forte sentimento de torpor capaz de paralisá-lo a ponto de interromper sua vontade pulsional. Tal abalo de ânimo, explica Freud (2011), distingue-se da melancolia em um único traço: na experiência do luto não há perturbação da autoestima. A dor que o ego sente gera uma perda de interesse pela vida, bem como a perda de capacidade de escolher um novo objeto de amor. Este déficit de libido resulta no afastamento do ego de toda atividade que não tiver relação com a memória do morto. Porém o estado inibidor do luto é temporário, permanece enquanto houver um estreitamento entre o ego e a expressão da memória na qual ele se dedica. Para Freud (2011) o complexo do luto pode ser explicado pela reconstrução de um objeto de amor que se perdeu. Portanto, é a prova de realidade que revela que o objeto amado não existe mais, esta constatação força a libido a realizar mudança de engajamento, resultando numa retirada das ligações que a mantinha presa ao objeto perdido. Freud concluiu que “em geral se observa que o homem não abandona de bom grado uma posição da libido, nem mesmo quando um substituto já se lhe acena”. (2011, p.)

Se a experiência de luto pode ser caracterizada por um estado de ânimo doloroso temporário que realinha a economia libidinal do ego após a perda, a caracterização da melancolia se opõe a tal processo, pois uma vez concluído o trabalho do ego no luto, o sujeito retoma sua posição egóica anterior e se vê livre e desinibido outra vez. Na melancolia a perda se expressa por uma indeterminação do objeto. O melancólico reclama um objeto que não morreu realmente, mas que está perdido. A perda, neste caso, é de natureza mais ideal. Segundo Freud (2011), em outros casos, é possível determinar o objeto da perda, por exemplo, uma noiva abandonada ou um pai falecido. Porém, ao se falar do complexo melancólico é difícil “discernir com clareza o que se perdeu e com razão podemos supor que o doente também não é capaz de compreender conscientemente o que ele perdeu” (2011, p.50). Deste modo na melancolia um trabalho semelhante ao do luto será realizado pelo melancólico, contudo a inibição provada por ela não cessa como na experiência do luto na medida em que o ego realiza sua trajetória de dor. A inibição da melancolia é consequência da perda desconhecida do objeto.

Segundo Freud (2011) o melancólico mostra um acentuado empobrecimento do ego caracterizado por um grande rebaixamento de seu sentimento de autoestima. Diferente da experiência de luto, na qual é o mundo que se torna pobre e vazio, na melancolia é o próprio ego. Aquele que sofre de tal afecção, descreve a si mesmo como uma pessoa indigna, incapaz e moralmente desprezível. Seu comportamento manifesta um desejo recriminatório. O melancólico se insulta, exige castigo, humilha-se perante aos demais chegando a sentir vergonha pelos outros por estarem ligado a uma pessoa tão indigna como ele.

Apesar da atitude propensa ao remorso e a autorrecriminação o melancólico não se comporta como uma pessoa cujo comportamento de autodegradação é comum. Na melancolia uma pessoa antes boa, capaz e consciente de seus deveres, não dirá nada melhor a seu respeito do que uma pessoa inútil, porém a primeira terá mais chances e adoecer de melancolia do que a segunda. Tal peculiaridade, explica Freud (2011), está associada o fato de não ser essencial ao melancólico ter a razão sobre sua penosa autodepreciação. O relevante para ele é poder descrever corretamente a sua situação psicológica, assim a partir de suas afirmações, o melancólico esboça a perda do próprio ego. Portanto é um dos traços do melancólico a “a tendência a se comunicar, que encontra satisfação no autodesnudamento” (2011, p. 55).

O que as análises de Freud (2011) revelam é que dentro do complexo melancólico surge a mania. O ego caprichoso, apegado a uma ideia fixa, reclama de um desagrado moral consigo mesmo. Esse defeito recebe quase toda a atenção da autoavaliação realizada pelo doente. O empobrecimento do ego assume um lugar preferencial entre os temores ou afirmações do melancólico.

A melancolia em Freud (2011) é tratada como um estudo de pretensões analíticas que procurava dar fisionomia a um problema cada vez mais relevante para a Psicanálise: o abatimento melancólico, uma condição psíquica próxima da depressão. O eros melancólico, tema que também é abordado por Agamben (2007), recebe em Freud uma abordagem psicopatológica, cujo interesse maior é a tentativa de definir os sintomas e efeitos da melancolia no sujeito. Esse trabalho leva a Freud (2011) concluir dois pontos decisivos: o torpor do melancólico não se equipara ao estado letárgico do depressivo. O estado inativo do ego na melancolia se apresenta mais como uma crítica à dignidade da força egoica do que uma interdição libidinal. Em outras palavras, a perda ocasionada na melancolia é uma perda que se dirige ao próprio ego, mas não o leva a total paralisia, mas se abre para o complexo maníaco do gênio. Portanto, o portador da melancolia é o mesmo tempo crítico do ego e objeto dessa crítica. Diferente de Freud, Giorgio Agamben (2007) explora o ego melancólico

no campo da filosofia da linguagem, traçando a partir do sentido da perda, característico da melancolia, uma proposta epistemológica que, de um lado, alerta sobre destruição da experiência na vida moderna, e, do outro, afirma que é na linguagem e por meio desta que o homem se constitui como sujeito. Dessa forma, para o filósofo italiano, a subjetividade representa a capacidade do locutor de pôr-se como um ego, movimento que se caracteriza pela transcendência do eu linguístico a toda experiência, em oposição a ideia de um sentimento constante, que cada qual experimentaria da experiência de si mesmo.

Para Agamben (2007) há de certa forma uma tarefa indispensável ao sujeito da linguagem: fazer da obra de arte aquele lugar de crítica cuja essência busca o elemento terceiro da linguagem: Tal desígnio é abordado nos livros *Estâncias* e *Profanações*. O principal objetivo do filósofo italiano é estabelecer nessas obras uma reflexão que assegure um procedimento crítico capaz de formar um receptáculo de uma potência que investe contra o ato de sacralização dos signos. Este ato de sacralização é o que Agamben (2007) define como a retirada dos objetos do direito de uso humano. Segundo o autor, o capitalismo institui um culto de consumo que sacraliza instâncias da vida, transformando certos aspectos da experiência do sujeito em fragmentos inacessíveis. Assim, a sacralidade da vida humana pode ser definida numa crença religiosa que mobiliza e persuade a maior parte das pessoas, as quais respeitam a separação da vida humana numa esfera indisponível, não se permitindo que qualquer uso dela seja efetuado. Contra esse fenômeno, Agamben (2007) propõe a profanação desse processo, abrindo espaço para uma forma especial de negligência que dessacraliza o uso das coisas. De fato, o que ele pretende é mostrar que enquanto sujeitos da linguagens não podemos conceber um paradigma linguístico preso entre analogias do céu e da terra.

Na tentativa de expor a hipótese de uma linguagem sem resíduo e sem convenção, surge o elemento terceiro, cuja essência é a pretensão de equilibrar os contrários nos níveis de significante e significado a fim dar ênfase a natureza ambígua que constitui a palavra e o seu fantasma na cultura ocidental. Logo, a perspectiva agambeniana, sugere encontrar na figura do melancólico um nódulo de convergência para a relação existente entre significado – linguagem – melancolia.

Em *Estâncias*, a melancolia cumpre não só uma relação epistemológica com a Psicanálise, mas também com a Filosofia e com a própria Literatura. O eros melancólico firma, incontestavelmente, uma importante posição sobre o entendimento da linguagem humana. Da relação intrínseca que une o melancólico a uma nova configuração de linguagem, o exame de Agamben (2007), investiga de que maneira a potência melancólica investe contra

uma pretensa depuração da linguagem. Essa questão é tratada a partir dos pressupostos aristotélicos acerca da condição da bÍlis negra para a composição humoral do homem de sensibilidade artística e reflexiva, ponto convergente a Freud (2011), Na preposição aristotélica, assim como, na epistemologia psicanalítica o ego acometido pela melancolia pode ser transformar num sujeito de forte aptidão à arte e a filosofia.

Iniciando pela acedia medieval, “O Demônio Meridiano”, o filósofo italiano investe nos trabalhos realizados pelos primeiros teóricos sobre o acometimento diabólico que atingia os monges. Em suma, o acidioso é o sujeito possuído por uma criatura tão fantasmagórica quanto conceitual, que o inflige com o tédio e tristeza, ao mesmo tempo que desperta o sujeito para contemplação e reflexão. Essa observação é de grande interesse, pois a negatividade ambígua da acídia se torna o princípio dialético responsável por transformar a privação em posse. Agamben (2007) explica que o desejo do acidioso se mantém preso àquilo que se tornou inacessível, ele não apenas se comporta como se estive fugindo de algo, mas fugindo para algo; o sentimento de perda se comunica com seu objeto perdido, justamente, sob a forma da negação e da carência.

Para o leitor a acídia se apresenta como um mau repentino, ou um veneno silencioso, administrado lentamente, acarretando em alento e perdição, já que “tão dialética é a natureza do seu demônio meridiano: assim como se pode dizer da doença mortal que traz em si a possibilidade da própria cura, também daquela se pode afirmar que “a maior desgraça é nunca tê-la tido.” (Agamben, 2007, p. 32)

Dos relatos acerca do Demônio Meriano, o autor continua seu percurso de revisão historiográfica da relação entre linguagem e melancolia até chegar por definitivo na relação entre eros e a melancolia. Tal aproximação tem como objetivo traduzir a dinâmica psicanalítica de Freud (2011), que concentra a análise do sujeito melancólico em torno da noção de Objeto Perdido, em termos da “Ideia do amor” e do “Ser especial”. A temática amorosa, na reflexão de Agamben (2007), ganha cada vez mais importância, uma vez que é a partir dela que se constituiu a escrita, sobretudo enquanto objeto de ausência. Não obstante, Agamben (2007) recorrer ao ensaio freudiano de 1917, Luto e Melancolia, para chegar a uma relação definitiva entre melancolia e sujeito. A partir de Freud (2011), o autor elabora o postulado de que o mecanismo da melancolia é traduzido naturalmente para a linguagem da libido”.

A epistemologia psicanalítica leva Agamben a entender a figura do melancólico, investida da potencialidade da perda, e encontrar no objeto perdido que configura na

iminência dessa perda, sua própria constituição, “sem que se consiga saber o que foi perdido” (2007, p. 44). Devido a isso, a libido age como se tivesse sido dilacerada por uma fissura que supõe ter fraturado e impedido a apropriação do Sujeito. Para esclarecer tão ponto, Agamben diz:

Se a libido se comporta como se tivesse acontecido uma perda, embora nada tenha sido de fato perdido, isso acontece porque ela encena uma simulação em cujo âmbito o que não podia ser perdido, porque nunca havia sido possuído, aparece como perdido, e aquilo que não podia ser possuído porque, talvez, nunca tenha sido real, pode ser apropriado enquanto objeto perdido. Nesta altura, torna-se compreensível a ambição específica do ambíguo projeto melancólico, que a analogia com o mecanismo exemplar do luto havia desfigurado parcialmente e tornado irreconhecível, e que, justamente, a antiga teoria humoral identificava na vontade de transformar em objeto de abraço o que teria podido ser apenas objeto de contemplação. (2007, p. 45)

Como alega Freud (2011), a sombra do objeto que paira sobre o sujeito possui adornos fúnebres do luto. Mas em Agamben (2007), essa questão confere a melancolia uma expressão fantasmagórica. Logo, enquanto ela é o luto por um objeto inapreensível, a sua estratégia abre um espaço a existência do irreal e delimita um cenário em que o sujeito pode entrar em relação com ele. Neste movimento de apropriação do sujeito melancólico pode-se notar que a tentativa de recuperar o objeto não se iguala a ameaça de perda do objeto, por isso mesmo com a posse do objeto, o melancólico ainda sente o perigo da perda e da falta.

Assim, fica nítido que os mecanismos inconscientes desencadeiam como resultado potencial do ato da significação, conferindo um novo significado a essa busca pelo objeto impossível. Para o filósofo italiano o comportamento melancólico caracteriza-se por uma esquiva do real. Isso está associado à exacerbação erótica, portanto, essa relação com o lugar intermediário – entre-lugar do desejo – capacita o melancólico a gozar com seus próprios fantasmas. Ele está no meio do caminho de chegada, praticamente imóvel. Na medida em que os fantasmas adquirem a forma igualmente inefável do seu objeto perdido, o gozo aumenta. De acordo com Agamben, o melancólico só se sente bem “com relíquias de um passado no qual está escrita a cifra edênica da infância, eles capturaram para sempre uma vaga ideia do que só pode ser possuído se estiver perdido para sempre. (2007, p. 56)

Em Agamben (2007), portanto, o sentido da melancolia recebe o sentido de um receptáculo do desejo, onde notadamente ele é construído a partir de imagens inconfessáveis que talvez somente a arte seja capaz de tornar discurso. Por isso, o melancólico aparece sobre

duas representações no discurso: ele é o ser ambíguo que desde sua infância busca civilizar-se a si próprio por meio da palavra, porém que fracassa não só por localizar no outro a falta e introjectá-la sob o medo de que se torne verdade para si, como também operacionaliza o mundo a partir do momento em que profana sua própria experiência. Tanto em Memórias Póstumas de Brás Cubas, quanto na adaptação Brás Cubas, a perda é um nítido significante que torce a escrita e a imagem que fazemos dela. Não se sabe ao certo o que Brás perdeu, do que ele sente remorso, ou se sente, mas o mal-estar, traduzido nas rabugices de um autor defunto, percorre a narrativa em sua totalidade.

## **OS SENTIDOS DO RISO**

Definir o riso talvez seja uma das tarefas mais árduas, já que se trata de um assunto que se trata de um assunto indeterminado, no sentido de ambíguo. O riso, ao mesmo tempo em que pode ser facilmente compreendido como um sentimento frívolo, um falso prazer – com diria os Gregos – acometido pelo engano, que resulta num estado risível, isto é, no fazer rir; o riso é também um espaço de crítica onde o pensamento contemporâneo encontrou meios para expressar a presença da indizível na existência., Em suma, a complexidade do riso pode irromper em milhares de páginas (não podemos esquecer: a abordagem desse tema também permite análises médicas e fisiológicas) nunca alcançando um entendimento único. Em virtude da abrangência da questão, o riso e o risível atingiram a interdisciplinaridade, pois se tornaram objeto de estudo de áreas distintas: Literatura, Semiótica, História, Psicologia, Filosofia, Sociologia, etc. Mas apesar dos esforços, é curioso notar que o riso permanece indecifrável. Seu conceito enigmático em contraste com sua manifestação natural e comum faz do riso um conceito de difícil definição, afinal como chegar a ponto consensual sobre a causa e o significado de um ato fisiológico descrito como estímulo desencadeador do reflexo motor, fruto da contração coordenada de 15 músculos faciais, algo tão antigo e banal na história da humanidade.

Em vista da abordagem abrangente, o riso e o risível serão tratados neste trabalho quase que exclusivamente como objetos de estudos da Antiguidade e da Filosofia Contemporânea. A seleção deste enquadramento temático procura destacar dois momentos peculiares de uma possível história do riso, com objetivo de expor uma definição de sentido mais próxima da ideia contida na Forma Shandiana: que descreve o riso como um elemento oposto a melancolia, capaz de retirar o peso da tragédia.

Se retornarmos a Antiguidade, o riso como objeto de estudo remonta ao pequeno do diálogo *Filebo*, de Platão. Este diálogo trata do prazer e expõe uma das formulações mais antigas sobre o riso. Participam do diálogo três personagens: Sócrates, Protarco e Filebo. Logo no início, Filebo apresenta o motivo central do debate. Ele faz a afirmação de que a vida de prazeres é mais desejável do que a vida do saber. Quando Sócrates se pronuncia, sugere que se a demonstração mostrar que o prazer é superior e não precisa de nenhum outro bem, então o prazer será, de fato, o mais desejável; caso seja o saber, o mesmo acontecerá. Uma pequena discussão entre Sócrates e Protarco acontece pelo fato desse último não fazer uma diferenciação entre os graus dos prazeres. Depois de algumas perguntas e respostas, Sócrates vence o debate e comprova que a beleza e o saber são os únicos prazeres desejáveis, pois estes são os únicos que colocam o homem no caminho da verdade.

Em *Filebo*, Platão apresenta um conceito negativo do riso. Para ele, o riso se opõe ao prazer cândido da beleza e do saber. O riso seria um prazer falaz, próprio da expressão medíocre de homens despojados de razão. Como observa a historiadora Verena Alberti em *Filebo*:

O risível é definido como um vício que se opõe diretamente à recomendação do oráculo de Delfos: “conhece-te a ti mesmo”. Aqueles que se desconhecem são vítimas da ilusão – do ponto de vista da fortuna (quando creem que são mais ricos do que o são na realidade), do ponto de vista do corpo (quando se acham mais velos do que são) e do ponto de vista das qualidades da alma (quando se acham superiores em virtude). (2011, p. 41)

O riso na tradição platônica é uma figura antagônica do pensamento. Ao rirmos, estamos a rir por causa de um julgamento equivocado. Porque supomos ser algo que não somos. O prazer do riso é uma ilusão em relação a si mesmo. Um tipo de desconhecimento, que segundo Platão, divide-se em dois tipos de pessoas. Os ignorantes que se tornam temidos e odiados devido à força e o poder que têm. E, outros, que não são nem fortes nem poderosos, também são alvos do risível. No diálogo de *Filebo*, Sócrates, assim como Platão, divide o sujeito que ri em dois tipos: amigos e inimigos. A simetria entre os dois pensadores revela que ao prazer do riso mistura-se a dor. Para ambos existe ao redor do riso o sentimento de inveja. Sócrates afirma que quando rimos dos amigos experimentamos um prazer que tem como causa a inveja. E, quando rimos dos males dos inimigos, o fazemos por motivos semelhantes, porém não se pode afirmar que seja por inveja nem por injustiça.

A tradição grega, ressalta Alberti (2011), assinala as primeiras noções sobre o riso e o risível. Muito embora não sejam definições que tratem com ênfase sobre a matéria do riso e as

causas do riso, o pensamento grego ao contrapor riso e pensamento, esquematiza a clássica diferença entre comédia e tragédia. A oposição permaneceu durante os séculos vindouros, concebendo o riso como o contrário do trágico. Segundo Eco (1984, p. 346), ambos se definem como violação de regra. No trágico, o texto detém-se longamente no reflexo das regras que são violadas. “O trágico justifica a violação, mas não elimina a regra. [...] explica *sempre* por que o trágico deve inculcar-nos temor e piedade”. Na tragédia, nota-se também a presença do universal, em virtude de abordar temas usados em todas as épocas e por todas as culturas. O cômico, por sua vez, se distingue em tratamento e abordagem em relação à tragédia. As violações de regra e vícios são inofensivamente praticado no texto cômico. Nele, não há reflexão das normas, pois já estão pressupostas. “Justamente porque as regras são aceitas, mesmo que inconscientemente, e que sua violação sem motivos se torna cômica.” (1984 p. 347) Vale ressaltar também que a matéria do cômico é circunstancial e cultural. Cada povo possui costumes próprios, portanto, o efeito do engraçado num texto varia de cultura para cultura.

Portanto, seria mais coerente dizer que o contrário do riso não é o trágico, mas sim o sério. Mas antes de adiarmos esta questão, cabe agora, pontuar algumas considerações sobre o entendimento de Aristóteles sobre o riso. Por muitos anos a esboço teórico do riso pela tradição Aristotélica dominou a compreensão do que seria o riso e o seu objeto. De acordo com o pensador grego o que provoca o riso é um defeito ou uma deformidade indigno de piedade. Nesse primeiro momento já se pode salientar que aquele que ri não é tocado pelo temor e piedade da tragédia. Aquele que ri, é sujeito do riso, pois desconhece a verdade sensível do mundo. No capítulo 5 da Poética, Aristóteles caracteriza distinção entre tragédia e comédia, e resalta atitude baixa dos homens cômicos:

A comédia é como dissemos, a representação de homens baixos; contudo ela não cobre toda baixeza: o cômico é apenas uma parte do torpe; com efeito, o cômico consiste em um defeito ou torpeza que não causa dor nem destruição; um exemplo evidente é a máscara cômica: ela é torpe e disforme sem exprimir dor. (1987, XX)

Ao contrário do que sabemos da tragédia, os modos de representar e os objetos representados da comédia fazendo dela uma modelo de representação inofensivo e insignificante, na visão aristotélica, que se opõe a violência trágica, e dessa forma, não suscita nem temor, nem piedade. Para Aristóteles (1987) o cômico nos leva ao arrepiado e ao choro. Logo, no caso do cômico, aquilo que causa vergonha, por exemplo, as partes pudendas: são

baixas, mas indignas de piedade, de modo que sua visão provoca o riso. Essa ideia se aplica à queda na lama de alguém bem-vestido, claro, se a queda não machucar não se machuque, do contrário cessa o riso e vem a compaixão. Ou alguém que coma algo de boa aparência supondo ser doce, que, na verdade, é amarga, também é objeto de riso, pois é torpe se deixar enganar dessa forma. Os exemplos de cenas engraçadas são diversos.

Retomando ao caso do sério é possível observar algumas proximidades com a oposição entre comédia e tragédia. Ao relacionarmos sério e o riso, este último se vincula a sentidos como inconsequência e a irrelevância. Em geral, a noção de seriedade impõe um comportamento negativo ao cômico, atribuindo-lhe expressões baixas como: menos nobre ou menos erudito. Dentro de padrões sociais, ele seria tomado por loucos e crianças. De acordo com esse entendimento, podemos extrapolar as implicações de sentido do cômico e frisar que este, deveria ser banido dos trabalhos científicos, uma vez que é frívolo. Por outro lado a seriedade se imputa uma função inversa, identificando-a com o saber e o bom-senso, matéria para abordagem científica e única capaz de assegurar o a produção do saber.

Dentro desse panorama, onde o riso e seriedade se opõe a partir das categorias não-sério e sério, existe um grande número de estudos sobre esse tema. O primeiro deles é Arthur Schopenhauer (1985). Um pouco diferente da tradição Aristotélica, Schopenhauer (1985) pressupõe a seriedade como a base do riso. Para ele apenas as pessoas sérias e prudentes sabem verdadeiramente rir. Na sua visão, conceito corresponde a pensamento, e intuição, a realidade. Assim o riso assinala a contradição entre o abstrato e o intuitivo. De acordo com a teoria da incongruência, de Schopenhauer (1985), a matéria do risível é fruto da percepção do desacordo entre o conceito e o objeto real que ele representa. O ato de rir seria, portanto, o efeito causado contraste de representações, o equívoco gera o riso.

Somente o indivíduo que compreende o equilíbrio entre pensamento e realidade será o sujeito do riso, pois este sofre o abalo de convicção, ao perceber que as coisas como acreditava pensar ser, não são de fato. O homem que não leva nada a sério, ao contrário, não tem condições de revelar um riso autêntico já que ri de tudo e, com frequência, sem nenhuma causa verdadeira.

A proposta de Schopenhauer (1985) em que a condição da seriedade despertar o autêntico riso se assemelha vagamente a outra proposta teórica a de Thomas Hobbes. Segundo este autor, o riso é a e a manifestação da superioridade do homem, imbuído da arrogância:

A paixão do riso [...] não e outra coisa senão a honra subita (*sudden glory*) suscitada por uma concepção súbita de alguma superioridade em nos, em

comparação com a fraqueza dos outros, ou com uma fraqueza nossa anterior, porque os homens riem das tolices passadas deles mesmos quando elas lhes vem subitamente a lembrança, e não trazem consigo alguma desonra presente. (Hobbes 1966, *apud* ALBERTI, 2011, p. 129)

Outro filósofo que possui um respeitado estudo sobre riso é Henri Bergson. contemporâneo do sociólogo Durkheim, que o influenciou, Bergson se eximiu da tarefa de corrigir as sociedades, entregando ao riso esse cargo. Para ele, o riso possui uma função social crítica, que corrige as infrações e revela os defeitos:

O riso e, antes de tudo, um castigo. Feito para humilhar, deve causar a vítima dele uma impressão penosa. A sociedade vingá-se através do riso das liberdades que se tomaram com ela. Ele não atingiria o seu objetivo se carregasse a marca da solidariedade e da bondade. (BERGSON, 1983, p. 99-100)

Tal caráter punitivo do riso acarreta em duas condições precípuas: insociabilidade e insensibilidade. Assim, o grande adversário do riso é a emoção. Para tanto, ainda que uma cena desperte piedade, e necessário, para que haja o riso, que se anestesia o coração para que indiferenciada prevaleça sobre os sentimentos. Insensível, o homem poderá rir de qualquer desvio de norma, defeito ou vício, sejam eles graves ou leves. O que é insociável é passível de riso. Esse perfil corretivo revela o tom do riso em Machado de Assis e na Adaptação, *Brás Cubas*, de Julio Bressane. O riso machadiano é ambivalente. Ao mesmo tempo conservador e subversivo. Conservador, quando defende a norma e a regra, ridicularizando tudo que contraria a visão de mundo do padrão vigente; progressista, no instante em que critica padrões ultrapassados, não condizentes com as necessidades do momento.

## O BRÁS CUBAS DE BRESSANE

Filmado por Júlio Bressane, em 1985, *Brás Cubas*, adaptação cinematográfica do livro *Memórias de Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, não é uma obra de tradução. Por várias vezes, em entrevistas, Bressane defendeu a adaptação machadiana como um processo de transcrição, inspirado em Haroldo de Campos. Tal posição é de certa forma, uma reflexão que problematiza a relação entre cinema e literatura. Na visão de Bressane, a

transcrição transcende o caráter pragmático da transposição intersemiótica, pois acarreta num processo que não captura o enredo em detrimento de outros elementos presentes no texto, mas procura recriar o material traduzido de modo que ele seja, ao mesmo tempo, a expressão do texto-fonte e do tradutor.

O olhar bressaniano sobre a relação entre literatura e cinema marca nitidamente a construção de *Brás Cubas*. De acordo com Bressane “criou-se uma relação, uma associação entre literatura e cinema de uma maneira, incompleta e insatisfatória como: tradução. De certa maneira, a literatura foi para o cinema sem literatura, foi apenas como enredo, não é?” (1997, p. 9). A percepção de que as adaptações – e isso inclui, ao menos implicitamente, a noção de transposição intersemiótica – operam geralmente com o enredo da história, deixando de lado os elementos de informação estética, isto é, o que está em volta do material narrativo, é o ponto de partida para o diretor pensar a adaptação dentro de outro contexto. Como mostrar o que não é dito? Ou seja, como mostrar o que não é narrativa, o elemento estético do romance? Essas perguntas são o núcleo motivador do cinema bressaniano. Em *Brás Cubas*, vemos a busca por traduzir não apenas o enredo, mas o estilo presente na obra literária. A tentativa de recriar o estilo machadiano organiza a forma do filme a partir de uma série de recursos como: dessincronização de trilhas, disjunção de imagem/áudio, câmera na mão, longos planos fixos, oscilações de câmera, repetição de tomadas, aproveitamento de pontas de filmes, auto reflexividade e intensa intertextualidade. O resultado final é uma estética elíptica, repleta de idas e voltas, um trajeto cinematográfico sobre as memórias de um defunto.

Do esqueleto machadiano, Julio Bressane organiza a adaptação, partindo da seleção de alguns capítulos a serem traduzidos para a linguagem cinematográfica. Nota-se a presença de contrastes que se espelham, do arbítrio das ações contrárias tanto na obra de Machado de Assis, quanto na obra de Bressane. Em *Brás Cubas*, são nítidos os movimentos de inversão e confronto, a trajetória pendular das questões sobre vida e morte que encontramos no livro. O morto pensa na vida e o vivo pensa na morte. Quem narra as histórias de vida é o morto, e não o vivo. Essa reflexão ganha forma na imagem cinematográfica quando focada por Bressane em diversas cenas, como, por exemplo, em que uma mulher, após a morte do muquirana Sr. Viegas, acompanhada de um violoncelista e outra mulher que faz o coro, recita o poema “Nasce morre” de Haroldo de Campos.

Pouco a pouco Bressane nos apresenta a literatura cômico-fantástica de Machado através de um olhar bastante autoral com toques de experimentação. Na abertura, o diretor escolhe iniciar o filme a partir do tratamento do caráter mais inverossímil do romance: ser

apresentado como um relato feito por um defunto. Assim a primeira construção que vemos é a de um esqueleto e um técnico de som, dois elementos opostos que desenham a metáfora elementar do filme: “isto é cinema, por isso escrevo com uma câmera”. O espectador logo percebe a proposta de transmutação do estilo literário para a materialidade fílmica.

Em plano-sequência a câmera registra o início crânio de um esqueleto humano em ambiente fechado e enevoadado (interior do túmulo?), a câmera gira e em contra-plongé, vemos o técnico de som captar o áudio de uma voz que exprime uma única palavra: necrofone. O instrumento de captação de áudio inicia praticamente uma dança nas mãos do técnico. Ele ganhar movimentos cíclicos, subindo, descendo e deslizando pelos ossos produzindo ruídos. É por meio do necrofone, e não mais pela pena e tinta, que o finado pôde, então, romper o silêncio. O microfone, descendo em último lance de movimento, é a deixa para dar início a música, que com um toque carnavalesco realça a postura da obra e do próprio defunto (eu fiz um samba, eu fiz um samba para o meu amor...). A música prossegue e se superpondo a uma sequência de cena. Ela começa num plano fechado de uma superfície de terra com grama rala, onde milhares de formigas se entrecruzam freneticamente, talvez uma alusão o túmulo do defunto, daí o corte. Plano fixo de uma pérgula, outro corte. Na cena seguinte vemos o Céu azul, a câmera desce em direção ao mar, percorre sua superfície até encontrar a costa, o mar está agitado, corte, a música se encerra. Somos levados à outra cena. Uma casa. A câmera percorre o corpo de Virgília até se fechar num close no seu rosto, que chora em luto, corte.

Estamos no velório de Brás. O comportamento da câmera se assemelha a uma valsa. Para quem vê é o espírito de Brás já no formato de memórias. Neste trecho a câmera em movimento contínuo na sala do velório filma o cunhado, a irmã em choro abismal, há um negro de paletó, chapéu e descalço, e o padre que reza. Repentinamente a câmera num movimento brusco vai até a outra sala, enquadra uma escrivaniha e sobre ela somente um grande relógio, sentada à mesa está a caveira, que marca a presença do defunto em seu próprio velório. Ela está trajada somente na cabeça por uma impecável cartola, símbolo de sua origem social, retrato irônico de um vestígio frívolo que resta na reflexão de que se leva algo ao fim da vida: a marca do que já se foi em vida.

Os elementos som, imagem e texto atuam superpostos, características que marcam de certa forma, um conjunto de sensações visuais e auditivas a um denominador fisiológico, o olhar do morto. Um detalhe que chama atenção nos filmes de Bressane é o uso da trilha sonora. Esta representa mais do que a faixa tonal da cena, não é apenas um fundo, ela tem tanta materialidade quanto à imagem e o texto. Bressane insere vestígios sonoros, ruídos

diversos, e o som ambiente, emudece o filme deixando ao espectador a impressão imagética de alguém que fala e gesticula ou deixa tocar a música do início ao fim. O som, em *Brás Cubas*, adquire uma dimensão profunda, é uma unidade de significado que além de se conectar com as outras dimensões filme – visual e verbal, caracteriza a matéria caótica e vacilante das memórias. O que vemos é uma estética elíptica recheada pelo laconismo da cinematografia de Bressane. Aqui está o princípio ideográfico da obra, aspecto alusivo do teor metafórico da montagem einsteiniana. Nela, o ator não copia o personagem, não se une ao modelo figurado do personagem, ele o significa, assim como o cenário não é de época, mas significa a época. Em suma, na adaptação de Memórias Póstumas, o estilo autoral de Bressane projeta os elementos cênicos, de modo que eles são dados a ler e não a ver.

Seguem-se exemplos de algumas cenas e imagens que definem a linguagem do filme e sua relação com o livro dentro da proposta da forma shandiana:

- O ator dirige-se diretamente à câmera, assim como o narrador do livro fala diretamente ao leitor. As intervenções, isto é, as conversas com o leitor são substituídas pela cumplicidade entre o ator (Luís Fernando Guimarães) e o espectador. Nessas passagens podemos notar o tom ora melancólico da narrativa, ora cômico.
- Brás Cubas e Marcela iniciam a cena de relação sexual. Nesta tomada o diretor se mostra e manda cortar a cena. É um exemplo nítido da quebra do pacto entre narrador e leitor durante o fluxo narrativo, presente no texto literário. Machado por diversas vezes lembra o leitor que ele está diante de um romance. Na cena de sexo após a manifestação do diretor, a câmera mantém-se fixa em funcionamento, nesse momento, praticamente toda equipe técnica invade o recinto, tudo que estava fora do quadro é revelado. Bressane desperta o espectador da alienação do filme como Machado faz durante o livro. Estamos diante da quebra; o espectador/voyeur se da conta que não era o único a observar a cena supostamente íntima. Claramente o diretor toma para si o filme e o retira do jugo do espectador. O ator Luís Fernando Guimarães pergunta assustado; “mas o filme não é de época?”. A atriz Regina Casé relata que sua calcinha, de lycra, não corresponde à atmosfera de época do filme, por isso não pode aparecer. Ela orienta o companheiro sobre a melhor posição para evitar o registro inverossímil. Após o comentário dos atores, a equipe sai de quadro. Mãos do diretor entram em primeiro plano, bate com as palmas da mão simulando uma claquete, dando a entender um corte anterior na cena que efetivamente não aconteceu. Prossegue a cena em plano sequência.

O ator se ajeita para reiniciar a cena e deita sobre a atriz. O espectador se recompõe para “retornar” ao filme.

- A cena entre Brás e seu pai. Ela começa com a câmera fixa sobre os dois personagens, enquadrados por uma porta; É um quadro dentro do quadro, reflete a exigências paternas sobre o designo da vida de Brás. O ator não se mostra apenas constrangido e calado, mas está preso, enquadrado literalmente, ouve o pai revoltado com sua vida mundana e descompromissada, comporta-se resignado diante da reivindicação para que ele parta para a Europa a fim de estudar em Coimbra. O plano sequência é interrompido por uma tomada – externa ao do quadro anterior – de um amontoado de vermes, analogia com a dedicatória do livro, ou uma alusão aos sentimentos de Brás. A cena anterior é retomada com o pai concluindo; “ou vais para Europa, ou vais ficar sem nada”.

- Universidade de Coimbra passagem em um único plano. Neste plano, a câmera percorre a superfície de um grande portal rico em ornamentos, com relevos representando brasões, símbolos e figuras variadas. A câmera para num close no rosto de Brás Cubas, já do lado de fora da Universidade, ele bate levemente o diploma no rosto em ação contínua e com olhar vago diz, pausadamente: “A Universidade me atestou, em pergaminho, uma ciência que estou longe de trazer arraigada no meu cérebro”.

- A cena do falecimento da mãe de Brás. O Plano começa com a mão necrosada, figura excessivamente grande e assumidamente cenográfica, colada à câmera, como um elemento intrínseco registro do olhar fúnebre desse trecho. A mão acompanha os movimentos de câmera pela casa a tatear o espaço a procura do toque final. Corte, vemos o quadro da morte da mãe, no qual a atriz desempenha uma ação fracionada como aparece na descrição que Eisenstein faz da encenação de morte no teatro Kabuki; “todo o processo da agonia da morte desintegrou em solos de cada uma das partes do corpo, fazendo o seu próprio papel: o papel da perna, o papel dos braços, o da cabeça”. Contudo se Eisenstein sugere a fragmentação de tomadas para o aproveitamento deste método de representação no cinema, Bressane, ao contrário, não desocupa a cena. O registro em plano sequência continua a ser a linguagem habitual do filme. A cena prossegue; A mãe deitada, rodeada de familiares, dirige-se a Brás e diz; “Sinto meu filho, que estou prestes a me acabar”.

- O trejeito de Brás, isto é, o Cacoete quando se sente acuado ou vacila em tomar decisão; mantendo os calcanhares juntos, movimentando as pontas dos pés para fora e para o centro. Nesta cena, vemos a atitude vacilante de Brás em contraste, com a decisão firme do pai, que lhe procura para discutir seu futuro.

- Árvore presente em cenas diversas. Em uma delas o pai próximo a morte a observa e diz separando as sílabas; “Um Cubas! Um galho da árvore ilustre dos Cubas!”. Na sequência Brás, só no quarto, agitado, soca o criado-mudo e fuma desesperadamente.
- A cena da interação entre Brás e Quincas Borba. No quadro, Brás com roupas impecáveis, sentado sob a proteção de uma grande árvore encontra Borba, o filósofo da miséria. Este sofre o impacto da horizontalidade e imponência da cena. A câmera, em close no rosto de Quincas, gira colocando sua face virada para cima. A impressão que a cena deixa é que Quincas, paralisado socialmente por compartilhar de uma filosofia antinatural, então se movimenta como se caminhasse para o topo da árvore.

## **ELEMENTOS FÍLMICOS E O SENTIDO DA MELANCOLIA E RISO**

Para a pesquisa contemporânea em cinema, a atividade de interpretação e análise de filmes, não é apenas relevante ao desenvolvimento do campo de estudo, mas surge como ofício que pode ser realizado por muitos, de muitos modos e através dos mais variados meios. A análise fílmica que será realizada neste trabalho, tem como metodologia o emprego das Teorias da Interpretação e Tradução, de Ricoeur e Haroldo de Campos.

O primeiro ponto a ser discutido é a natureza da linguagem cinematográfica. Diferente da narrativa literária, o cinema possui um meio específico com particularidades estéticas próprias. Marcel Martin, em *A Linguagem Cinematográfica* afirma que o discurso do cinema nasce do registro fotográfico da câmera. A imagem fílmica é o princípio irrefutável do discurso fílmico, assim como, a letra é para a escrita. Ela representa ao espectador um sentimento de realidade, sobre o qual se assenta toda estética cinematográfica. Como argumenta o próprio Bazin (2014), no artigo “A Ontologia da Imagem Fotográfica”, o fotograma é o registro do mundo, a percepção objetiva que dá vida magia do cinema. Em outras palavras a escrita no cinema não começa pela imagem, esta é apenas a realidade física da linguagem com a letra “A” sobre o manuscrito do escritor. O discurso cinematográfico seria, portanto, perspectiva enquadrada da imagem fotográfica. É o modo como a duração e foco projetam na imagem uma significação específica, um sentimento em movimento que pode ser captado pelo espectador.

Se a narrativa no cinema só se torna acessível por meio de montagem fílmica, isto é, na articulação dos elementos que compõem uma cena (enquadramento, imagem, som,

cenografia e iluminação), a câmera tem um papel fundamental na estética do filme, já que ela “[...] torna-se móvel como o olho humano, como o olho do espectador ou do herói do filme. A partir de então, a filmadora é uma criatura móvel, ativa, uma personagem do drama. [...]” (MARTIN, 2003, p. 31). Mais do que um suporte de registro, a câmera transcende o caráter de observação das características dos seres e das coisas, e fornece ao espectador os dados necessários para a construção do sentido.

Em *Brás Cubas* a liberdade com que a câmera passeia pela cena, quase sempre na mão do cineasta em plano sequência, não apenas imprime ao material do filme uma aparência artesanal, mas também ressalta a fisionomia das memórias. Bressane não fragmenta a cena decopando-a em planos, procura dar a realidade fílmica o estilo machadiano. Na prática, isto representa de tempo de filmagem e de tempo de edição, pois há uma economia de negativo. Ao espectador fica a impressão de um filme que se movimenta numa espécie de tempo fluante que, em vez de registrar a duração de modo linear, vagueia por espaços e lugares sem se acanhar. É como se ao rejeitar o uso de suportes fixos na captação de imagem, Bressane se aproxima da ideia de escrever uma história livre do olhar repressivo do tribunal vida, como propõe Machado nas *Memórias Póstumas de Brás Cubas*.

Do registro imagético da câmera a Linguagem Cinematográfica ganha corpo, ao conjugar o conteúdo material e conteúdo dramático da imagem em movimento, em planos. Logo, por definição o plano é uma sentença narrativa que equivale à função enunciativa da frase na literatura. Classifica-se o plano devido ao seu tamanho, considerando a duração e a distância que há entre os objetos em relação à câmera. Cada enquadramento procura mostrar de forma variada os planos. O jogo de olhar pressuposto nas várias formas de planos contribui para a percepção do conteúdo, dando maior ou menor dramaticidade as cenas.

O primeiro plano na consiste captação de imagens em distância pequena ou próxima na relação entre objeto e câmera. Esse plano revela as expressões com maior nitidez e intensidade, imprimindo ao drama uma estética mais íntima. Em *Sonata de Outono*, filme de Ingmar Bergman, o diretor dinamarquês retrata a relação conturbada entre Mãe e Filha, em uma montagem em primeiro plano. O resultado é uma narrativa intimista de grande carga dramática. Os sentimentos das personagens são potencializados pela constituição de sentido do primeiro plano. A modelagem do filme a partir dos planos fixa o relevo cênico dos quadros e mostra ao público as impressões sentidas pelo personagem. No filme de Bressane, por exemplo, o uso do primeiro plano em articulação com a expressão irônica de Brás, que fala direto para câmera, recria a atmosfera do foco narrativo do livro. Com o uso do primeiro

plano, Bressane também transmite o sentimento de Brás ao narrar os acontecimentos em questão. Ele consegue expressar a crítica despreziosa do personagem que recorre ao riso para questionar a hipocrisia da vida. A passagem pela Universidade é um célebre momento desse processo.

Decorrente do plano vale ressaltar a “movimentação de câmera”. Essa técnica se distingue em três tipos: travelling, panorâmica e trajetória. O seu uso evidencia os ambientes ou os personagens, que dependendo do contexto, determinam as expressões fílmicas, sendo elas, descritivas ou dramáticas, em outras palavras “o movimento tem uma significação própria e busca exprimir, sublinhando, um elemento material ou psicológico que deve desempenhar um papel decisivo no desenrolar da ação.” (MARTIN, 2003, p.46). Em suma, a técnica do movimento travelling, sobre um carrinho em um eixo horizontal e paralelo, consiste no deslocamento da câmera de um ponto sob um mesmo ângulo constante. A panorâmica, por outro lado, é o movimento de rotação, que em torno do próprio eixo e assimilado sob um olhar, carrega expressões descritivas, expressivas ou dramáticas, já a trajetória é a mistura das duas técnicas anteriores.

Na estética de Bressane, a movimentação de câmera investe sobre os elementos de digressão e fragmentação da narrativa literária, conforme mostra forma a shandiana. O diretor explora travelling e tomadas panorâmicas que descrevem, de certa forma, a perspectiva necrófila da narração.

Existem elementos dentro do filme que, de acordo com Martin (2003), não são específicos da narrativa fílmica, são eles: a iluminação e o cenário. Para o teórico francês, a aplicação desses elementos em outras artes – teatro e da pintura, e não exclusivamente no cinema, desencadeia como resultado uma não especificidade dessas características. Todavia o uso da iluminação no cinema, além de, promover ambientação do caráter cênico dos planos, pode apresentar uma carga semântica muito significativa intervindo na dramatização das cenas, assim como, a escolha do cenário que pode acentuar o simbolismo.

O emprego da iluminação e cenografia em Brás Cubas é um aspecto bastante relevante para a construção poética de Júlio Bressane. No caso da cenografia, existe um caráter negativo que não pretende a simulação nem a utópica reconstituição do real. De fato, ela se realiza em locações que se conectam ao todo do filme. Isso ocorre por causa da “Subjetivação do tempo e do espaço” da narrativa literária. Bressane traduz esse aspecto na organização da cenografia do filme que expõe de maneira arbitrária a representação temporal e a disposição espacial do discurso machadiano. A falta de uma objetividade no emprego dos cenários,

expressa a consciência da transitoriedade das coisas, narrador Brás investe para descrever um tempo e um espaço puramente subjetivos, traços de sua memória.

Martin (2003) descreve outro elemento fílmico de relevância para a compreensão do filme Brás Cubas. São os “símbolos”, as imagens que indicam a significação de alguma coisa. Devido a forte influência eisensteiniana, a estética de Bressane está repleta de ideogramas. O símbolo que acompanha a personagem Virgília, a mão macabra que flua na cena de morte da mãe de Brás, ou as metáforas visuais durante o delírio. No cinema o uso dos símbolos sugere ao espectador a percepção do teor significativo utilizado, podendo ser um objeto, um gesto ou um acontecimento que vem a insinuar uma eventual reflexão.

Um importante elemento na estética de Bressane é o som, isto é, fenômenos sonoros que vêm a enriquecer as imagens visuais. Este aspecto, em Brás Cubas, recebe um tratamento especial. A música e som servem de sombra para dar contrastes as cenas.

De modo geral, a análise estética do filme fundamenta-se a partir da linguagem cinematográfica. Como observa Martin, a imagem representa a base da linguagem cinematográfica. “Ela é a matéria-prima fílmica. Sua gênese, com efeito, é marcada por uma ambivalência profunda capaz de reproduzir exata e objetivamente a realidade que lhe é apresentada.” (2003, p. 21). Assim, desvendar a semântica do filme é, ao mesmo tempo, explorar como determina seu ritmo e sua estrutura, fatores estes que caracterizam a sequência narrativa, pois segundo Ismail Xavier:

Sua linguagem é poética justamente porque ela faz parte da natureza. O processo de obtenção da imagem corresponde a um processo natural – é o olho e o “cérebro” da câmera que nos fornecem a nova e mais perfeita imagens das coisas. O nosso papel, como espectadores, é elevar nossa sensibilidade de modo a superar a “leitura convencional” da imagem e conseguir ver, para além do evento imediato focalizado, a imensa orquestração do organismo natural e a expressão do estado de alma” que se afirmam na prodigiosa relação câmera-objeto. (2005, p. 103-104)

Diferente da literatura, o cinema promove proposta de sentido baseada no realismo imagético. Dessa forma, o espectador necessita visualizar na imagem a expressividade fílmica e acentuar suas sensibilidades. A linguagem no cinema é uma evolução da plasticidade da arte, ou seja, da capacidade de relacionar as coisas do mundo com um modelo discursivo de apropriação estética. O cinema cria uma realidade ficcional a partir da duração e enquadramento das imagens. Agora, cabe saber como Bressane criou uma realidade imagética para a Melancolia e o Riso em Machado de Assís.

Aplicando a Teoria da Interpretação de Ricouer (2013), em primeiro lugar, vamos expor os dois níveis de significação existentes na tradução de Bressane. No entanto, vale

antes, formular duas matrizes que serviram de síntese para identificar a presença do melancólico e do riso na estética fílmica. Por melancolia, vamos destacar as ações em cena que caracterizam a ego caprichoso, com tendência a se comunicar, que encontra satisfação no autodesnudamento, isto é, na crítica de si mesmo; e a manifestação dos temores e aflições do empobrecimento do ego. Já o riso, será caracterizado pelas ações que subtraem a seriedade das cenas e mobilizam a crítica dos costumes.

Durante o filme *Brás Cubas*, podemos observar a presença do discurso melancólico e cômico no plano do discurso, ou seja, no nível da significação primária. Segundo Ricoeur (2013) a metáfora constitui o movimento semântico de um símbolo. Nessa perspectiva o símbolo só desperta o pensamento se antes despertar o discurso. No cinema, isso seria o mesmo que dizer que a presença do símbolo opera a inelegibilidade da sequência fílmica. Veja bem, na montagem cinematográfica o sentido literal do registro fotográfico é combinado com o sentido figurado da perspectiva do olhar (enquadramento, movimentação de câmera, planos). Desse modo, a interpretação simbólica investe na análise a noção de excesso de sentido. Como o emprego da poética da tradução de Bressane se apega à fidelidade da forma Machadiana, e não tanto ao conteúdo em questão, o excedente simbólico, pode ser descrito o espírito estético que liga os dois textos, e define a singularidade do filme como outra obra. De fato, isso representa, num primeiro momento, o paralelo entre os textos – o espectador é capaz, assim como o leitor, de identificar as semelhanças entre os produtos – em um segundo momento, é o divisor de águas entre o livro e filme. Na prática, o excesso de sentido projeta uma aura literária nas imagens, enquanto sela a fisionomia estética do discurso em uma singularidade própria, no caso do cinema.

Em outras palavras a significação simbólica constitui-se pelo movimento das duas significações. “A significação primária fornece à significação secundária como que o sentido de um sentido”. No filme, podemos dividir as significações em planos e montagem. Quando o ator Luiz Fernando Guimarães se dirige à câmera, por exemplo, observa-se o emprego do sentido literal da narração do livro, na qual o narrador fala diretamente ao leitor. Nesse momento no nível do discurso o tom melancólico e cômico aparece. Nas intervenções de Luís Fernando Guimarães, a posição da câmera, quase sempre fora de um eixo fixo, transmite ao espectador a sensação de que há um deslocamento, dois olhares sobre a mesma cena, aquele que vê através da memória e objeto da memória que se manifesta enquanto falante do extrato memorável. A névoa que aparece nas cenas é outro elemento de destaque na tradução da melancolia. Sua presença assinala não apenas um sentido sobrenatural a narrativa fílmica,

mas retrata a perspectiva do objeto perdido ao descaracterizar a nitidez das cenas, dando a entender que o que estamos vendo não existe de fato, são ações perdidas, espectros que ganham vida na memória.

Na cena do falecimento da mãe de Brás, o sentido da melancolia é o excesso que aparece no movimento-câmera ou na composição da cenografia a partir do uso da mão necrosada. A câmera parece flutuar sobre cena. Capta ações em plano sequência. E coloca a câmera onde está a enorme figura da mão. Esse símbolo exerce o olhar fúnebre, pois traduz os sentimentos do narrador, que ao recordar esse fato, não o faz sem manifestar a ferida do ego.

A passagem do cômico recebe grande destaque em trechos como o da Universidade de Coimbra, quando a câmera para num close no rosto de Brás Cubas, que diz pausadamente: “A Universidade me atestou, em pergaminho, uma ciência que estou longe de trazer arraigada no meu cérebro”; na cena entre Brás e seu pai, enquadrados por uma porta, onde ator não se mostra apenas constrangido e calado, mas está preso, enquadrado literalmente, ouve o pai revoltado com sua vida mundana e descompromissada, comporta-se resignado diante da reivindicação que ele parta para a Europa a fim de estudar em Coimbra, e o trejeito de Brás, isto é, o cacoete quando se sente acuado ou vacila em tomar uma decisão; mantendo os calcanhares juntos, movimentando as pontas dos pés para fora e para o centro.

Nesses três momentos a significação primária da cena, no nível da fala, expressa o tom punitivo do riso e insensibilidade. Brás, na fala do ator, não descreve remorso ao não possuir o conhecimento da ciência em que se formou. A própria postura dele se colocando aquém da ciência alude a não seriedade da figura de Brás. Associado à significação primária da fala aparece a significação secundária no movimento de câmera, que enquadra Brás de baixo para cima, mostrando toda a soberba de seu comportamento descabido, livre de qualquer culpa. Na cena da Universidade, Brás se mostra insensível, um homem capaz de rir de qualquer desvio de norma, defeito ou vício. O cacoete, na cena com o pai, representa outro elemento de caracterização do sentido cômico do filme. Nesse breve movimento, Bressane registra a visão de mundo de Brás que ridiculariza os padrões sociais vigentes.

A melancolia e o riso aparecem na Adaptação na forma como o filme dá significado a significância da narrativa fílmica. Assim, em Brás Cubas, nota-se que a melancolia assume a estética imagética da adaptação, enquanto o riso plasma-se na atuação das personagens.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O desejo por adaptar é resultado da liberação do eixo que sustentava a narrativa dentro de categorias fechadas como autoria. Sem eixo ela migra para um esquema cultural de superprodução lingüística. Esse processo transforma a lógica da produção cultural contemporânea. O filme *Brás Cubas* de Julio Bressane, não é apenas um exemplo de como a condição da autoria se transforma de uma forma-presença (o autor como representação subjetiva do gênio do escritor) para uma forma-função (o autor como operação de escritura), mas também prova que no interior da cultura a relação intermídia assinala a expressão do estado do fazer artístico contemporâneo. Desse modo, a adaptação é mais do que um processo de “transcodificação”, sua existência marca a mudança de paradigma da contribuição do leitor/espectador na tradição interpretativa de determinada obra. Não há como negar que a Adaptação é o produto da leitura de um leitor crítico. É um ato de leitura transgressor, onde aquele que lê é capaz de transpor o texto e altera sua natureza ontológica. Nesse sentido, toda e qualquer tradução é uma forma de criação artística, pois designa uma ação cujo objetivo seria propor, a partir de uma influência, outro discurso. Porém, existem traduções que transgridem as normas estéticas vigentes, e outras que apenas reproduzem as normas.

O filme *Brás Cubas* de Júlio Bressane não é o que se pode chamar de uma adaptação tradicional. Usar este termo “adaptação tradicional” acarreta uma séria problemática em primeiro lugar, porque supõe a existência de dois tipos de tratamento: convencional e poético. Este primeiro corresponde ao ato de traduzir um texto-fonte a partir de sua estrutura contedúística. A transposição do material para outro sistema de signos ocorre em concordância com discurso manifesto da obra de partida. O cineasta, se considerarmos uma tradução cinematográfica, seria o responsável por encontrar as soluções formais que comportam o conteúdo do texto primário no novo dispositivo. Nesse processo, o livro serve como um script, que dele surgirá o filme como resultado da seleção do diretor. Porém, na tradução convencional a margem de criação do diretor não é nula. Para solucionar as diferenças entre sistemas de signos, é sempre necessário criar situações novas que possam acomodar o sentido proposto no primeiro sistema. Portanto, não podemos concluir que a adaptação tradicional seja menos criativa do que o modelo de adaptação poética. A grande diferença, observada neste trabalho, é que a adaptação poética é mais transgressora no tratamento do texto-fonte. O signo Luciferiano paira sobre ela e liberta o diretor para buscar o

sentido não-dito do texto-fonte, ou seja, a informação estética imanente do sistema de signos inicial.

O modelo de tradução poética de Haroldo, usado por Bressane vai além das características meramente linguísticas. Em **Brás Cubas**, a montagem fílmica tenta transmitir as discrepâncias entre dito e dito de cada sistema. Dessa forma a escrita da memória se torna a imagem cambaleante da câmera de mão, recoberta pela névoa e embotamento. Bressane procura pela aura que anima o livro. Ele quer que a voz de seu filme faça eco sobre o timbre da escrita machadiana, por isso seu movimento transcodificador investe não somente no processo tradutório, mas o transforma em uma oportunidade para refletir sobre a natureza da linguagem cinematográfica. Assim, como Haroldo, Bressane inseriu em sua tradução uma crítica que coloca em questão a escrita da arte.

Para tanto, a análise feita neste trabalho observou uma relação de concordância entre a forma shandiana e a proposta estética da adaptação. Isso pode ser assinalado no tratamento fílmico que recebeu a obra. Som, iluminação, cenografia, planos, Bressane articulou esses elementos em busca de plasmar uma performance em paralelo com livro. Portanto, como foi traduzida a melancolia e o riso na adaptação *Brás Cubas*? No romance a fórmula de escrever descrita por Machado resume-se em a “pena da galhofa e a tinta da melancolia”. Estabelecendo a correspondência com a realidade do cinema, a pena seria som e atuação, e tinta câmera e iluminação. Em suma, a presença da melancolia encontra-se predominantemente associada ao comportamento da câmera, enquanto o riso tem sua apropriação plástica na atuação. Sendo assim, a expressão melancólica da narrativa machadiana é traduzida no tratamento do recurso imagético do filme, bem como em sua sequência de planos. Já o riso tem sua predominância na atuação dos personagens, no texto falado por eles, ou seja, na evocação da escrita machadiana.

A tradução poética de Bressane revela que a primazia do texto original em relação ao material traduzido não é a norma da operação tradutória. O diretor refuta a autoridade do texto fonte, amplia a noção de fidelidade ao comprovar que é possível ser fiel a uma obra sem se submeter ao seu conteúdo. Em suma, o trabalho de Bressane representa a possibilidade criadora inerente ao fazer da tradução.

Este trabalho assumiu como um de seus tópicos de debate, justamente, relação entre a ideia de fidelidade e liberdade presente no processo de adaptação. Adaptar não é uma forma menor de fazer arte. O produto adaptado, seja ele qual for, não presta subserviência ao texto-fonte. Na verdade, o resultado do paralelo entre duas mídias é a criação de um produto novo.

Essa questão fica clara, quando observamos o emprego dos elementos fílmicos de Bressane. O uso da câmera de mão, o tratamento imagético particular da fotografia do filme, a utilização do som ambiente, que caracteriza a fragmentação da forma shandiana, são recursos que traduzem o livro para a estética do filme, bem como, cria uma nova obra.

Como observado no capítulo 2, a proposta de tradução criativa questiona, em primeiro lugar, a noção de fidelidade implícita no material traduzido. Na perspectiva da tradição criativa ou poética, o “sentido literal” do texto- fonte, que pressupõe que a adaptação seja uma instância da linguagem que seria marcada pela transparência, é colocada a prova, na medida em que a relação entre linguagem, sujeito e discurso passa a ser caracterizada pela ausência de um valor essencialista. Tal tópico tratado no capítulo 1 se refere à natureza da autoria no mundo contemporâneo.

O que se observou durante o trabalho é que a concepção de adaptação só compatibiliza o sentido de fidelidade enquanto um processo de indeterminação linguística do diálogo. Por isso a operação de tradução seria o investimento do significante da significação no emprego de uma nova forma artística. O tradutor se apropria do sentido excedente do discurso e o transforma numa expressão estética da interpretação desse fenômeno. Portanto, a conclusão a que se chega ao refletir sobre esse processo tradutório, é que tal operação não pressupõe uma ação definitiva e não hesita em ceder lugar para que outras versões apareçam, já que cada uma é outra interpretação. Sua tarefa se assemelha à da essência da poesia que é: captar o inefável. A tradução é a poesia do tradutor, assim sua essência corresponde em traduzir o intraduzível.

O filme *Brás Cubas*, de Júlio Bressane, está associado à tradução poética. Nota-se a presença da função autor como uma apropriação estilística característica, organiza a estética do filme. O cineasta realiza dois movimentos distintos. No nível da montagem fílmica opera uma interpretação metafórica, que impõe ao sentido do literal do texto literário uma autodestruição. Portanto, para que o filme nasça ele precisa destruir parte da literalidade do conteúdo-fonte; este processo de transformação acarreta uma espécie de torção às palavras. Por isso a melancolia em Bressane está na essência da captura e tratamento da imagem, enquanto o riso aparece manifesto da atuação dos personagens e a inversão do paradigma de Machado de Assis, é o exemplo da incorporação livre do cineasta dos elementos da obra.

O paradigma de Haroldo de Campos mostra que a liberdade do cineasta aparece na sua postura transgressiva, característica que se distingue da operação tradutória convencional. Na transcrição o tradutor apresenta uma postura autônoma, ele não se dobra diante do original. É o próprio tradutor que, usando o original recria uma nova obra, partindo dos mesmos

procedimentos estéticos, mas realizando-se em um novo sistema linguístico. A liberdade é a transgressão com que o autor interpreta o sentido excedente do texto-fonte. Adaptação é, dessa forma, uma forma de arte contemporânea que deve sua autonomia ao fim da estabilidade das estruturas do ser da pós-modernidade. A liberdade do cineasta, portanto, representa a capacidade de compreender a lógica das representações no mundo contemporâneo. É uma verdadeira arqueologia da potência, onde o tradutor é aquele que vê as potencialidades de sentido do mundo e as traduz em obra.

## BIBLIOGRAFIA

ADORNO, Theodor W. *A Indústria Cultural*. in: COHN, G. (org.) *Comunicação e. Indústria Cultural*. São Paulo: Nacional, 1978.

ADORNO, Theodor W, HORKHEIMER, Max. *A dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1995.

AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias*. Belo Horizonte: UFMG, 2007,

ALBERTI, Verena. *O riso e o risível na história do pensamento*. Rio Janeiro: Jorge Zahar Editor, FGV, 1999.

ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Nova Cultural, 1987. (Os pensadores)

BARKER, Chris. *Television, globalization and cultural identities*. Barcelona: Paidós, 2003.

BARTHES, Roland. A morte do autor In: *O Rumor da Língua*. São Paulo. Martins Fontes, 2004.

BAZIN, André. *O que é o cinema?*. São Paulo: Cosac Naify, 2014

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, 1994. p. 197-221.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da história. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 222-232.

BENJAMIN, Walter. A tarefa-renúncia do tradutor. In: BRANCO, Lucia Castello (Org.). *A tarefa do tradutor*. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2008. p. 66-81.

BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre a significação do cômico*. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.

BUSCOMBE, Edward. A idéia de autoria. In: RAMOS, Fernão Pessoa (Org.). *Teoria contemporânea do cinema – Volume II*. São Paulo: Senac, 2005.

CAMPOS, Haroldo. *Transcrição*. Marcelo Tápia (Org.) São Paulo: Perspectiva, São Paulo, 2013

\_\_\_\_\_. *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe*. São Paulo: Perspectiva, 1981

CARONE, Modesto. *Metáfora e Montagem*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Belo Horizonte: UFMG, 2003

COSTA, Antonio. *Compreender o cinema*. Rio de Janeiro: Globo, 1987.

CHKLOVSKI, Victor. A Arte como Procedimento. In: VÁRIOS. *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1978.

ECO, Umberto. *Viagem na irrealidade cotidiana*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

EAGLETON, Terry. *As Ilusões Do Pós-Modernismo*. São Paulo: Jorge Zahar Editor, 2004.

EISENSTEIN, Sergei. *A Forma do Filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

EISENSTEIN, Sergei. *O sentido do Filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

DURÃO, Fabio; ZUIN, Antonio; VAZ, Alexandre Fernandes. *A indústria cultural hoje*. São Paulo, Boitempo, 2008.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain. *Narrativas Migrantes: literatura, roteiro e cinema*. Rio de Janeiro: PUC-Rio: 7 Letras, 2010.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor?. In: *Ditos e Escritos*, v.III. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009

FREUD, Sigmund. *Luto e Melancolia, de Freud*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

GUMBRECHT, Hans. *Produção de Presença*. São Paulo: Contraponto. 2010

GUATTARI, Félix. O divã do pobre. In: METZ, Christian. *Psicanálise e Cinema*. Coletânea do nº 23 da Revista Communications. Comunicação/2. Lisboa : Relógio d' Água, 1984.

GADAMER, Hans Georg. *Verdade e método I: traços fundamentais de uma hermenêutica*. São Paulo. Martins Fontes, 2008

GRONDIN, Jean. *Introdução à hermenêutica filosófica*. São Leopoldo: UNISINOS, 1999.

HABERMAS, J. *O discurso filosófico da modernidade*. Lisboa: Dom Quixote, 2000.

\_\_\_\_\_. *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

HANSEN, João Adolfo. Autor In: JOBIM, José Luis (Org.). *Palavras da Crítica*. Rio de Janeiro, Imago, 1992.

HARVEY, David. *Condição Pós-Moderna*. São Paulo: Edições Loyola, 1992

HAUSER, Arnold. *História Social da Literatura e da Arte*. São Paulo: Mestre Jou, 1972-1982

HEIDEGGER, Martin. *A essência do fundamento*. Lisboa: Edições 70, 1988.

HOBBS, Thomas. Human nature or the fundamental elements of policy. In: MOLESWORTH, W (Org.) *The English works of Thomas Hobbes of Malmesbury*. Londres: Scientia Verlag Aalen, pp. 11-76, 1966.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. Trad. André Cechinel. Florianópolis: UFSC, 2011.

JAMESON, Frederic. *Modernidade Singular*. Rio De Janeiro: Civilização Brasileira: 2005

\_\_\_\_\_. *Pós-Modernismo: A Lógica Cultural Do Capitalismo Tardio*. São Paulo: Ática, 1996.

JAKOBSON, Roman. *Linguística. Poética. Cinema*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance: um ensaio histórico filosófico sobre as formas da grande épica*. São Paulo: Ed. 34: 2000.

LULL, James. *Medios, comunicación, cultura: aproximación global*. Argentina: Amorrortu, 2001.

LYRA, Bernadette. *A nave extraviada*. São Paulo, Annablume: ECA-US, 2000.

LYOTARD, J. F. *O pós-moderno explicado às crianças: correspondência 1982-1985*. 2. ed. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1993.

LIPOVETSKY, Gilles. *A era do vazio: ensaios sobre o individualismo contemporâneo*. Lisboa: Relógio d'Água Editores Ltda, 1989.

MARTIN, M. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 2003.

MESCHONNIC, Henri. *Poética do traduzir*. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Sueli Fenerich. Perspectiva, 2010

- PAREYSON, Luigi. *Estética: Teoria da formatividade*. Petrópolis: Vozes, 1993.
- PLATÃO. *Diálogos: Timeu, Crítias, O Segundo Alcebíades, Hípias Menor*. Trad. de Carlos Alberto Nunes. Belém: Ed. da UFPA, 1986
- PLATÃO. *A República*. Trad. e notas de Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1980
- RICOEUR, Paul. *A metáfora viva*. São Paulo: Loyola, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Teoria da interpretação: o discurso e o excesso de significação*. Lisboa: Edições 70, 1976.
- ROUANET, Sergio Paulo. *Riso e melancolia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007
- SANDERS, Julie. *Adaptation and appropriation*. New York: London: Routledge, 2008-2010.
- SCHOPENHAUER, A. *O mundo como vontade e representação; Crítica da filosofia kantiana; Parerga e paralipomena*. São Paulo: Abril Cultural, 1985. (Os pensadores)
- STAM, Robert. *A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.
- STAM, R. *Introdução à teoria do cinema*. São Paulo: Papyrus, 2003.
- STEPHEN, Heath. Comentário sobre ideias de autoria. In RAMOS, Fernão Pessoa (Org.). *Teoria contemporânea do cinema – Volume II*. São Paulo: Senac, 2005.
- STERNE, Laurance. *A Vida e as Opiniões do Cavaleiro Tristram Shandy*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- TODOROV, Tzvetan. *Os gêneros do discurso*. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

VATTIMO, Gianni. *O fim da modernidade: niilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

\_\_\_\_\_. *A sociedade transparente*. Lisboa: Relógio D'Água, 1992.

Vila-Matas, Enrique. *Suicídios Exemplares*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

XAVIER, Ismail. *O Discurso Cinematográfico*. São Paulo: Paz e Terra, 2005

XAVIER, Ismail (Org.). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Graal: Embrasil, 1983.

## **CINEMATOGRAFIA**

BRESSANE, Júlio. *Brás Cubas*. Embrasil, 1985