

246

Universidade do Estado da Bahia – UNEB

Departamento de Ciências Humanas/Campus IV Jacobina –Bahia

Curso de Especialização em Metodologia do Ensino de Língua

Portuguesa

**Entre a Literatura e Cinema: Uma análise textual/filmica
do “Quincas Borba”**

MIRIAN GOMES LOPES REIS

Jacobina agosto, 2004

**Entre a Literatura e Cinema: Uma análise textual/filmica
do “Quincas Borba”**

“Monografia apresentada à Universidade do Estado da Bahia – UNEB, como exigência Parcial do Curso de Especialização em Metodologia do Ensino da língua Portuguesa, oferecido pelo Colegiado de Letras do Departamento de Ciências Humanas do Campus IV: UNEB – Jacobina”.

Orientada pela professora Zilda de Oliveira Freitas

Banca Examinadora:

Entre a Literatura e o Cinema: Uma análise textual
do "Quincas Borba"

Monografia apresentada à Universidade do Estado de Bahia - UNEB, como exigência parcial do Curso de Especialização em Metodologia do Ensino da Língua Portuguesa, oferecido pelo Colégio de Letras do Departamento de Ciências Humanas do Campus IV: UNEB - Jacobina.

Orientada pela professora Nilda de Oliveira Freitas

Banca Examinadora:

Agradecimentos

Não convém aqui, particularizar meus agradecimentos. Agradeço a Deus que é o Soberano, Criador de tudo, pois sem Ele nada seria feito. A todos os meus facilitadores que direta ou indiretamente contribuíram para a realização deste trabalho, principalmente aqueles que fizeram parte do Curso.

Agradecimientos

Não tenho aqui particularmente meus agradecimentos. Agradeço a Deus que é soberano, (tanto de tudo, pois sem Ele nada seria feito), a todos os meus facilitadores que direta ou indiretamente contribuíram para a realização deste trabalho, principalmente aqueles que tiveram parte do (uso).

Dedicatória

Dedico este trabalho aos meus pais que cuidaram da minha sobrevivência, do contrário não teria chegado até aqui, especialmente à minha mãe, mulher sofredora porém, vencedora.

Ao meu esposo, pelo seu amor e compreensão das noites perdidas sem nunca reclamar, o meu amor sem fronteiras.

Aos meus filhos que são bênçãos dadas por Deus.

Meditação

Eu não sei o que é a meditação. Eu sei o que é a vida. Eu sei o que é o amor. Eu sei o que é a dor. Eu sei o que é a esperança. Eu sei o que é a fé. Eu sei o que é a caridade. Eu sei o que é a justiça. Eu sei o que é a paz. Eu sei o que é a verdade. Eu sei o que é a beleza. Eu sei o que é a sabedoria. Eu sei o que é a vida. Eu sei o que é o amor. Eu sei o que é a dor. Eu sei o que é a esperança. Eu sei o que é a fé. Eu sei o que é a caridade. Eu sei o que é a justiça. Eu sei o que é a paz. Eu sei o que é a verdade. Eu sei o que é a beleza. Eu sei o que é a sabedoria.

LETRA E IMAGEM

A literatura nos remete ao passado,
No cinema vislumbramos o futuro
A literatura/Letra, traz conhecimento
O cinema nos conduz aos sonhos

A literatura nos conta história,
acontecimentos, fatos, ações...
O cinema nos transporta
Para além da imaginação

A literatura é imortal
Transcende o presente,
Liberta o passado
Garante o futuro

O cinema nos traz devaneios
Nos faz delirar
Nos faz rir
Nos faz chorar

A literatura educa, ensina,
Clareia a mente como a lua,
Aquece o peito como o sol,
Nos permite ser facilitador

O cinema nos encanta
Com os sons
Com suas cores, suas imagens
Tirando as máscaras
Nos permite vê nas sombras
Nossas vidas, nossos sonhos....Nosso "eu"

Literatura/Letra, que resgata
Cinema/imagem, que liberta

Mirian Gomes Lopes Reis
Agosto, 2004

LETRA E IMAGEM

A literatura nos remete ao passado.
No cinema visualizamos o futuro.
A literatura lê as suas descobertas.
O cinema nos conduz aos sonhos.

A literatura nos conta histórias.
acontecimentos, fatos, ações...
O cinema nos transporta
Para além da imaginação.

A literatura é imortal.
Transcende o presente.
Lê o passado
Como o futuro.

O cinema nos faz devaneios
Nos faz delirar
Nos faz ir
Nos faz chorar.

A literatura educa, ensina.
Clareia a mente como a luz.
Aprende o belo como o sol.
Nos permite ser feliz.

O cinema nos encanta
Com os sons
Com suas cores, suas imagens
Tirando as máscaras
Nos permite ver nas sombras
Nossos vícios, nossos sonhos... "Nossa" "eu".

A literatura lê as suas descobertas.
Cinema-imagem, que lê a

Miriam Gomes Lopes Reis
Agosto, 2001

RESUMO

A idéia desse trabalho é de focar as relações entre literatura e cinema em um nível teórico e prático que serão exemplificados através da análise do livro e do filme “Quincas Borba”. Enfoco *a personagem* (de forma detalhada) e suas modalidades. Analiso não somente em termos de seus *códigos* formais, mas também dentro dos contextos nos quais as duas obras surgiram. Analiso ainda, as possíveis *equivalências* e ou *similaridades* entre os dois modos de discurso cultural e artístico como também traçaremos *paralelos* entre os dois movimentos. A análise literária e cinematográfica será formal e contextual pois a *circunstância* da escritura informa a obra estética de várias maneiras como também, a linguagem da obra é um instrumento através do qual os valores conotativos (ideologia) são transmitidos.

RESUMO

A ideia desse trabalho é de aplicar as relações entre literatura e cinema em um nível teórico e prático que serão exemplificados através da análise do livro e do filme "Quintas Feiras". Tanto o personagem (de forma detalhada) e suas modalidades. A análise não somente em termos de seus vários formatos, mas também dentro dos contextos nos quais as duas obras surgiram. Analiso ainda as possíveis contradições e as similaridades entre os dois modos de discurso cultural e artístico como também mecanismos possíveis entre os dois movimentos. A análise literária e cinematográfica será formal e contextual pois a caracterização da estrutura interna e uma estética de várias maneiras como também a linguagem da obra é um instrumento através do qual os valores conotativos (ideológicos) são transmitidos.

ABSTRACT

The aim of this work is to topic the relation selween Literature and Cinema in a theoretical and pratical way be concerning through out the book and film "Quincas Borba". Me character is focused (in a detailed perspective) and his l focus. The analysis is not only in his formal codes view but also within the context of which botz, book and film, were created. Moreover, the possible modalities and or similarities between these two cultural and artistic disconses, as weel the parallel between the two movements. The literary and equivalencia analysis will be performed im a formal and contextual way, once the writing facture shows the pilce in sewal matters; and also, the language of the work as ideological values to be perpetuade.

ABSTRACT

The aim of this work is to topic the relation between Literature and Cinema in a theoretical and practical way by concerning through out the book and film "Quincea Berta". The character is focused in a detailed perspective and his focus. The analysis is not only in his formal codes view but also within the context of which both book and film were created. Moreover, the possible modalities and or similarities between these two cultural and artistic discourses, as well the parallel between the two movements. The literary and audiovisual analysis will be performed in a formal and contextual way, once the writing feature shows the place in social matter and also, the language of the work as ideological values to be perpetuated.

SUMÁRIO

Capítulo I: Introdução	01
Capítulo II: Fundamentação Teórica	04
Capítulo III: Metodologia e Técnicas	11
Capítulo IV: Entre a Literatura e Cinema: Uma análise textual/filmica do "Quincas Borba"	15
Capítulo V: Considerações Finais	36
Capítulo VI: Referências Bibliográficas	38
Anexos	39

SUMÁRIO

12

Capítulo I: Introdução 01

Capítulo II: Fundamentação Teórica 04

Capítulo III: Metodologia e Técnicas 11

Capítulo IV: Teoria e Literatura e Cinema: Uma análise textual/fílmica do 12

“Quinze Horas”

Capítulo V: Considerações Finais 36

Capítulo VI: Referências Bibliográficas 38

Índices 39

CAPÍTULO I

INTRODUÇÃO

**(...) Assim são as páginas da vida,
como dizia meu filho quando fazia versos,
e acrescentava que as páginas vão
passando umas sobre as outras,
esquecidas apenas lidas.**

"Suje-se Gordo!"

Machado de Assis

Sabendo da importância do papel social da educação literária na vida do cidadão, nos propusemos a fazer um estudo comparativo de literatura e cinema. Tentamos nos posicionar além da insularidade e do provincianismo, buscando uma perspectiva que ultrapassasse o conceito limitado, para enxergar o todo em vez do retalho defensivo oferecido por uma cultura, uma literatura e uma história. A mídia é uma arte. Pode-se fabricar realidades, ou seja, pode-se fabricar uma impressão da realidade.

A pesquisa é importante porque é ela que descobre e transforma a realidade. Por conta disto, esta análise tem sua importância porque há uma necessidade de estabelecer uma distinção entre conteúdo e expressão, entre imanência e manifestação, entre discurso e texto uma vez que o mesmo discurso pode ser manifestado por diferentes textos e estes podem ser construídos com materiais de expressão diversos como por exemplo, o meio não-verbal de expressão como o cinema, a gestualidade etc.

Muitos dos valores conotativos do filme são transmitidos através do que se pode chamar de "detalhes encaixados" no discurso cinematográfico, isto é, elementos que ficam escondidos atrás da narrativa principal e que podem passar até despercebidos numa primeira leitura. Neste sentido o filme é extremamente complexo e rico oferecendo uma multiplicidade de possíveis leituras. Um conteúdo como "negação" pode ser textualizado por signos verbais, como "não", "no", "non", ou pelo gesto de mover a cabeça de um lado para outro diversas vezes ou pode ainda, ser manifestado de forma simultânea: verbalmente e cinematograficamente (união da expressão verbal, visual).

CAPÍTULO I
INTRODUÇÃO

(...) Assim são as páginas da vida,
como dizis meu livro quando fazis versos,
e acrescentava que as páginas vão
passando umas sobre as outras,
esquecidas apenas lídas.

"Suje-se Gerdol"

Marcelo A. Lima

Sabendo da importância do papel social da educação literária na vida do cidadão, nos propusemos a fazer um estudo comparativo de literatura e cinema. Tentamos nos posicionar além da instabilidade e do provincialismo, buscando uma perspectiva que ultrapassasse o conceito limitado, para alcançar o todo em vez do detalhe detentivo oferecido por esta cultura, uma literatura e uma história. A mídia é uma arte. Pode-se fabricar realidades, ou seja, pode-se fabricar uma impressão da realidade.

A pesquisa é importante porque é ela que descobre e transforma a realidade. Por conta disso, esta análise tem sua importância porque há uma necessidade de estabelecer uma distinção entre conteúdo e expressão, entre manufatura e manifestação, entre discurso e texto, uma vez que o mesmo discurso pode ser manifestado por diferentes textos e estes podem ser construídos com materiais de expressão diversos como por exemplo, o meio não-verbal de expressão como o cinema, a gestualidade etc.

Muitos dos valores conativos do filme são transmitidos através do que se pode chamar de "detalhes enervados", no discurso cinematográfico, isto é, elementos que ficam escondidos atrás da narrativa principal e que podem passar não despercebidos numa primeira leitura. Nesse sentido o filme é extremamente complexo e rico oferecendo uma multiplicidade de possíveis leituras. Em conteúdo como "mensagem" pode ser textualizado por signos verbais, como "wau", "wow", "wow", ou pelo gesto de mover a cabeça de um lado para outro diversas vezes ou pode ainda ser manifestado de forma simultânea: verbalmente e cinematograficamente (união da expressão verbal, visual).

Quando um discurso é expresso por dois textos diferentes, ambos reproduzem o sentido básico do discurso, e cada um apresenta certas peculiaridades significativas, uma vez que no nível da manifestação, significados novos agregam-se ao discurso e outros conteúdos deixam de ser veiculados, devido às coerções do material e aos efeitos estilísticos da expressão.

Os efeitos estilísticos da expressão estabelecem uma homologia entre expressão e conteúdo, procurando manifestar o conteúdo na expressão e não apenas pela expressão.

Com esse trabalho pretendíamos salientar *as personagens* e suas modalidades, um dos recursos lingüísticos utilizado por Machado de Assis para criar a realidade ficcional. Enfatizo a personagem não porque seja o essencial do romance, mas sim, por ser o elemento mais atuante mais comunicativo da arte novelística, ou melhor, o romance se baseia, num certo tipo de relação entre o ser vivo e o ser fictício, manifestada através da personagem que é a caracterização deste.

Segundo Cândido (2000), Existem afinidades e diferenças essências entre o ser vivo e os entes de ficção e que as diferenças são tão importantes quanto às afinidades para criar o sentimento de verdade, que é a verossimilhança. Ele aborda sobre os recursos de caracterização (isto é, os elementos que o romancista utiliza para descrever e definir a personagem, de maneira a que ela possa dar a impressão de vida, configurando-se ante o leitor) ou melhor, trata as personagens como seres íntegros e facilmente delimitáveis, marcados com certos traços que os caracterizam, e tratam como seres complicados, que não se esgotam nos traços característicos, mas têm uma profundidade de onde surge a cada instante o desconhecido e o mistério. Enquanto só conhecemos o nosso próximo do exterior, o romancista nos leva para dentro da personagem, “porque o seu criado e narrador são a mesma pessoa”. O autor sempre acrescenta no romance, no plano psicológico, a sua incógnita pessoal onde procura revelar a incógnita da pessoa copiada.

As personagens de Machado de Assis obedecem a uma certa concepção de homem, a um impulso indefinível que o autor corporifica, embora nutrido da experiência de vida é mais interior do que exterior. “Uma personalidade deve ser *convencionalizada*, isto é, selecionar os traços, dada a impossibilidade de descrever a totalidade de uma existência”. O espaço literário prima pelos pormenores um detalhe sensível e é um elemento poderoso de

convicção, isto é uma técnica de convencer pelo exterior, pela aproximação com o aspecto da realidade observada da mesma forma pelo monólogo interior, que sugere o fluxo inesgotável da consciência. É importante esta relação entre um e outro para que o todo se configure, ganhe significado e poder de convicção de tal modo, diz Candido, que a verossimilhança (sentimento da realidade), depende da unificação do fragmentário para que se organize o contexto e esta organização é o elemento decisivo da verdade dos seres fictícios, o princípio que os dá vida e calor que os faz parecer mais coesos e atuantes do que os próprios seres vivos.

Pretendíamos também descrever a *relação de sentido* existente entre a expressão verbal (obra literária) e a expressão visual (imagem) e investigar as “*noções de equivalência*” entre o romance “Quincas Borba” de Machado de Assis e sua produção cinematográfica assim como as possíveis “similaridades” existentes entre os dois modos de discurso cultural e artístico, o papel da *ideologia* e da *circunstância* e também examinar o uso de “*código*” nos discursos de produção e interpretação da obra de arte.

No segundo capítulo deste trabalho discuto em nível teórico as relações entre romance e filme à luz de nossas idéias e de alguns teóricos renomados. Tomamos cuidado no sentido de que o texto seja explicativo a fim de facilitar a compreensão e interpretação do mesmo.

No capítulo seguinte, abordo sobre a escolha metodológica e seus fundamentos, ou melhor, a perspectiva metodológica escolhida e as razões para tal escolha. Abordo também sobre as estratégias e ou dispositivos da pesquisa e os instrumentos utilizados par análise dos dados.

Por fim, concludo nosso trabalho, não explicando e nem analisando situações, simplesmente elaboro conclusões de acordo com o que propus e com a trajetória (percurso) do meu trabalho. Não foi minha intenção inovar ou criar uma “nova visão” de análise das duas produções de arte (cinema e romance), mas apenas acrescentar informações e ou conhecimentos para o estudioso que se propor a analisar esses movimentos.

II - FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Só podemos descobrir a literatura através do ato da leitura. É preciso que aja uma comunicação do texto com o leitor, ou melhor, que haja uma interação constante entre os dois pólos- (texto x leitor), levando em conta que a literatura não possui um sentido único, comum e permanente.

Durante uma leitura, é preciso que o leitor se incorpore ao texto que está lendo, aderindo ao seu modo mais íntimo de ser, à sua maneira mais secreta de pensar de sentir e de viver. Segundo Proust (1993), só se atinge a essência da obra lendo-a com inteligência e sensibilidade, ou seja, recriando-a pelo ato de leitura, uma vez que a obra literária possui em si uma indeterminação que só a relação com o leitor permite detectar. A literatura é um meio de expressão que exprime uma pluralidade porque capta os sentidos ocultos do que lemos, porque a gente exercita a possibilidade de ler nas entrelinhas, ler para além do que está escrito. Essa pluralidade está associada a todas as vertentes da cultura que implicitamente incita, insinua, desvirtua.

A rapidez estonteante com que nos são fornecidos novos dados sobre a realidade, nos leva à necessidade de novas linguagens: na televisão, no cinema, na publicidade, na literatura, nos códigos etc. Aprender a ler novos signos é fundamental se quisermos assegurar nossa individualidade, nossa liberdade de escolha num mundo cada mais dominado por imposições de valores. Lemos u filme, uma fotografia no álbum de família. Pode-se ler um romance ou um poema tanto quanto se pode ler um prédio, um mapa, um sorriso.

Tudo pode ser lido, mas há diferenças: o conhecimento ou não do código escrito e as linguagens não verbais e mais ainda, onde a palavra e imagem dialogam, como no cinema, nos permite um novo modo de olhar o mundo. Quando lemos um romance, um filme, internalizamos na nossa estratégia pessoal de leitura, uma gramática das imagens — porque são diversas entre si.

Há mais de um século o cinema encanta, provoca e comove bilhões de pessoas em todo o mundo por existir elementos sutis e subliminares que transmitem ideologias e valores tanto quanto a trama e os diálogos explícitos.

A literatura sempre foi uma fonte inesgotável de inspiração para o cinema. Na verdade, mais que isso, ela serviu para dar uma caracterização de obra de arte a uma indústria que todos consideravam no seu início como uma diversão simples, fútil e passageira. Os cineastas queriam provar que podiam criar uma arte séria e densa. A literatura era um apoio fundamental nesse sentido, pois as pessoas podiam ver representadas na sua frente e em movimento aquelas mesmas obras clássicas que estavam tão acostumadas a ler.

O cinema foi adquirindo respeitabilidade por seus próprios méritos, mas a literatura sempre esteve presente, fosse com suas histórias sendo transformadas em película, ou com os próprios escritores escrevendo diretamente roteiros e assinando produções. Se é possível manter nos filmes o grau de qualidade e densidade que a literatura possui, é uma discussão eterna que nunca será resolvida.

Sabemos que não há “fidelidade” na projeção do filme ao romance porque é subjetiva e impraticável, especialmente quando se trata de obras elaboradas em diferentes (e distantes) contextos históricos. Além do mais, a “fidelidade” é impossível pelos diferentes meios materiais de expressão do romance e do filme. Um filme - baseado ou não em obra literária - tem que ser julgado antes de tudo como *um filme*, e não como uma “adaptação”.

Podemos chamar a literatura de “informação documentária” e a adaptação ou recriação da obra num filme de “informação semântica”. Esta transcende a documentária para acrescentar algo à sentença que em si mesmo não é empiricamente verificável. Ambas podem ser codificadas e transmitidas de várias maneiras com o mesmo sentido. Para realizar uma tradução recriativa, o tradutor precisa antes submergir criticamente na obra a ser traduzida. Assim, além de ser um ato de recriação, a tradução é também uma leitura crítica da obra original. É o que chamamos de tradução “intersemiótica”, isto é, interpretação de signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais: do romance ao filme.

O problema de adaptação filmica de obras literárias tem sido discutido intensivamente. Dois dos trabalhos mais conhecidos em inglês sobre este assunto são: *Novels into films*, de George Bluestone e *Literature and Film*, de Robert Richardson. Os dois autores reconhecem a dificuldade, senão a impossibilidade, de transmitir a mesma mensagem através de diferentes sistemas de significação. Depois de examinar algumas das diferenças

entre romance e filme no sentido geral e depois de discutir vários exemplos específicos de adaptação filmicas, Bluestone fala do “processo metamórfico que transforma peças de ficção em novas entidades artísticas”, um processo baseado no fato de que “mudanças são inevitáveis no momento em que se abandona o meio lingüístico e se passa para o visual”.

Richardson, está preocupado basicamente em mostrar as origens literárias de muitas das técnicas cinematográficas e, portanto, revela um favorecimento da literatura às custas do cinema, implicitamente reconhece a dificuldade de adaptação quando explica que “uma boa peça não pode ser refeita como um poema; um bom poema não pode ser colocado em forma de romance. Assim também o bom filme dramático, a forma mais comum de filme é aquela que normalmente mostra uma estória sobre pessoas, não pode ser feito com sucesso de outra forma... Estórias podem ser traduzidas, mas o que faz um bom romance, raramente faz um bom filme”.

Quando se vai de um sistema a outro, há uma mudança de significantes. Os valores expressos numa obra, existem apenas como uma função da forma que lhes deu sentido. Pode-se é claro, descrever o filme em linguagem verbal, mas não se pode recuperar o mesmo sentido nem obter o mesmo “conteúdo latente” que caracteriza o filme. (Jean Mitry, pg.347). Ele vê duas opções para um cineasta que deseja adaptar um romance: ou ele segue a estória passo a passo e tenta traduzir não a significação das palavras, mas as coisas referidas pelas palavras (e neste caso o filme não é uma expressão criativa autônoma, mas apenas uma representação ou ilustração do romance), ou tenta repensar o assunto na íntegra, dando-lhe outro desenvolvimento e outro sentido que corresponde a tradução como recriação e crítica.

Para assegurar o sucesso econômico, muitos produtores e cineastas propõem adaptação de textos literários conhecidos. Filmes baseados em romances populares têm estado sistematicamente entre os maiores sucessos na indústria cinematográfica norte-americana.

Muitos romancistas modernos já escrevem com uma adaptação filmica em mente, tendo em vista tanto o público cinematográfico potencial quanto o público leitor. Um filme é, pelo menos num contexto capitalista, uma mercadoria que dá (ou deve dar) lucro. O interesse do cinema por romances populares reflete esta situação.

Quando um cineasta decide traduzir um texto literário, popular ou não, o filme tem como origem um modelo já estabelecido, porém permanece dentro do espaço semântico geral ganhando significância autônoma através de suas inevitáveis e necessárias divergências da obra original (romance). Para se ter um estudo completo de um texto literário e sua tradução filmica é preciso que se tenha conhecimento das circunstâncias sócio-históricas concretas de produção e as ideologias que se atribuem ao cinema e ao escritor.

No que concerne ao conhecimento em nível da criação visual, Aranha (1995) argüi sobre a necessidade de desvelar a consciência fenomenológica, “dirigir o ato à experiência que se alojou como sentido e que criou o estado de consciência visto, a tensão visual, a imagem”. A dificuldade desta caracterização aponta para a primeira e maior especificidade do texto não visual, porque, por assim dizer, nele não encontramos um signo, mas signos aglomerados sem convenções: traços, tamanhos, cor, contraste, textura, sons, palavras, ao mesmo tempo juntos e difusos.

O não verbal não substitui o verbal, é bom que se diga, mas convive com ele, ou seja, as palavras ou frases que nele podem aglomerar-se perdem sua hegemonia logocêntrica para apoiar-se ou compor-se com o visual, sonoro, numa nivelção e transformação de todos os códigos.

Bluestone descreve o romance e o filme como um meio essencial simbólico e um meio que trabalha com a realidade física. As palavras e as imagens são ilusórias, no entanto, ambos, filme e romance são formas discursivas de comunicação. Nenhuma deles, o filme e a linguagem, representam de forma eficaz os estados mentais, como a memória, o sonho ou a imaginação porque é uma especulação subjetiva. Um filme sempre nos dará a impressão de que nos conta uma história através da imagem. Quando assistimos a uma comédia provavelmente iremos nos divertir; se assistirmos a um filme de terror, sentiremos medo.

Para sabermos o que é o cinema, é preciso termos contato com filmes e da mesma forma se quisermos saber o que é literatura, é preciso ler livros sobre o assunto; da mesma forma que para um diretor de cinema contar uma história que tem em mente, é preciso que desenvolva conhecimentos e estabeleça métodos de como narrar a história.

No dia 28 de dezembro de 1895, os irmãos Auguste e Louis Lumière, inventores de uma máquina de filmar que aperfeiçoava uma longa trajetória de tentativa de exposição de imagens em movimento, exibem publicamente em Paris vários filmes de curta duração, entre eles “A chegada do trem na Estação de La Ciotad”, provocando certo pânico entre os presentes, que viram a locomotiva se aproximar frontalmente, como se fosse atravessar a tela, invadir a sala e atropelar os espectadores.

Pioneiros do cinema, os irmãos Lumière não imaginavam naquele instante que estavam dando os primeiros passos de uma das manifestações culturais mais importantes do século que estava para começar. Foi mesmo a partir das experiências de George Méliès (um ilusionista que percebeu a potencialidade da câmara de filmar) já nos primeiros anos do século XX, que começou-se a gestar uma linguagem própria, com peculiaridades enquanto expressão dramática, que logo se espalhou pelo mundo cativando e mobilizando pessoas nos mais diferentes locais. Mesmo sendo recente, se comparado, por exemplo, à música e à literatura, o poder de mobilização e a influência do cinema cresceram rapidamente, até mesmo por ser uma manifestação plenamente adequada à modernidade, ao mundo de símbolos e imagens que estava nascendo, antecipando a sociedade de espetáculos que se desenvolveria fortemente no decorrer do século XX.

Com os Lumière, o cinema encontrou sua pioneira e mais completa definição: um modo de captar a realidade em movimentos sem nenhuma interferência humana. Com eles, o cinema encontrou sua *definição* enquanto que com Georges Méliès, sua *vocação*; aqueles, criaram o cinema como registro de realidade, este, percebeu que poderia ser um veículo capaz de tornar real a imaginação. De lá para cá, a linguagem cinematográfica se desenvolveu e em muitos sentidos se tornou cada vez mais complexa, muitas vezes até mesmo de difícil compreensão.

Não podemos esquecer que não estamos falando de um produto ingênuo, mas de um poderoso dispositivo de representação: cinema é arte, técnica, espetáculo, cultura, diversão; é uma linguagem com regras e convenções, tem relação com sonhos e desejos, e também tem uma forte interface com a ideologia e com a economia (COSTA, 1989).

Se a linguagem cinematográfica desenvolveu-se notavelmente desde sua criação, somos forçados a aceitar que o acesso à diversidade de olhares ainda não é usual, até mesmo em função de dificuldades de distribuição.

No que se refere ao papel ativo dos sujeitos na recepção da mensagem cinematográfica, é importante saber como se estabelecem as relações entre filme e espectador. A relevância está em não somente no que o espectador espera do filme, mas sim o que o filme espera do espectador, ou melhor, como foi encaminhado o filme para possibilitar e provocar emoções, sentimentos, desejos, difusão de valores.

Um filme, é na verdade uma obra em que se tenta dizer algo capaz de interessar, informar, sensibilizar as pessoas. Para que alcance sucesso é preciso que tanto o diretor como o roteirista devam produzir uma obra original. O filme vive da sua capacidade de surpreender os espectadores e, portanto de contrariar as regras da mesma forma que os romances. Uma característica do cinema até hoje é o encontro entre a realidade e ilusão, entre a vida e alucinação.

Quando vemos um monstro horrível em um filme de terror, sabermos que ele não existe na realidade, mas temos medo e nos assustamos como se existisse de fato. O que o cinema reconstitui através da projeção faz parte, ao mesmo tempo, do universo de nossas representações mentais (simbolismo) e do mundo real. O cinema é paradoxal. Ele capta a realidade tal como ela é e ao fazê-lo, nos transporta para o universo da imaginação.

Nos anos 40, com a chegada do neo-realismo, o *Cinema Novo* brasileiro tem a preocupação de retratar aspectos da vida brasileira. O cinema, como todas as outras expressões artísticas, muda, acompanhando a evolução dos tempos. Surge então o cinema *clássico* e *moderno*. O filme moderno mostra com muita frequência o que é corriqueiro na vida das pessoas e é caracterizado em dois aspectos; o *realismo* e a *reciclagem*. No realismo são as idéias do falso e verdadeiro do real e ilusório; na reciclagem, os cineastas se inspiram na literatura, foi aí que o cinema se tornou uma arte autônoma.

O cinema não deixa nunca de estabelecer relações com a literatura. É certo falarmos que o cinema como linguagem filmica se articula em linguagem cinematográfica através da linguagem literária. Isto é perceptível porque o texto filmico narra frequentemente uma história, uma seqüência de eventos ocorridos a determinadas personagens num determinado tempo, e por isso mesmo é tão freqüente a sua relação intersemiótica com textos literários nos quais se narra ou se representa uma história. A narrativa estabeleceu-se

como uma característica que unia Literatura e Cinema, mesmo sendo distintos sistemas semióticos.

As semelhanças entre romance e filme são óbvias: ambos, em suas formas habituais narram uma história, contam alguma coisa que supostamente aconteceu em algum lugar, em algum tempo, a um certo número de pessoas. Tanto o romance como o cinema falam do homem, mas o cinema faz através do próprio homem, da presença viva e carnal do personagem; enquanto que no romance, o leitor tem acesso direto à consciência normal ou psicológica do personagem.

Concluimos então que, os romancistas e cineastas do fim do século XX e início do século XXI, têm ainda muito o que, criar, e inventar. Isto é arte: alimentar-se do passado, defrontar-se com os problemas do presente e vislumbrar novas questões.

III - METODOLOGIA → MÉTODOS E TÉCNICAS

Minha pesquisa é do tipo etnopesquisa através do método etnográfico (escrita da cultura). Não consiste somente em ver, mas fazer ver, isto é, escrever o que se vê.

Sabendo que todo pesquisador deve clarificar o conteúdo de sua linguagem dissertativa e explicar a teoria que o impulsionou nas inspirações de suas ações, menciono aqui, os recursos metodológicos usados na minha pesquisa, onde busquei respostas às minhas indagações e inquietações. Como toda ciência, nesta pesquisa, procurei observar, estudar e analisar texto (romance) e imagem (filme).

Segundo Ludke e André (1986) as etnopesquisas apresentam as seguintes características:

- Tem o contexto como sua fonte direta de dados e o pesquisador como seu principal instrumento;
- Supõe o contato direto de pesquisado como seu principal instrumento;
- Supõe o contato direto de pesquisador com o ambiente e a situação que está sendo investigada;
- Os dados da realidade são predominantemente descritivos e aspectos supostamente banais em termos de status de dados são significativamente valorizados;

Nestes aspectos valoriza-se intensamente a perspectiva qualitativa-fenomenológica, que orienta ser impossível entender o comportamento humano sem tentar estudar o quadro referencial e o universo simbólico dentro dos quais os sujeitos interpretam seus pensamentos, sentimentos e ações.

Numa pesquisa com opção metodológica qualitativa, quando se estuda o caso, inevitavelmente descobriremos que sempre haverá algo mais a ser descoberto, ou melhor, o conhecimento não é algo acabado uma vez que por todas e sim algo que se constrói, se faz e se refaz constantemente. Assim, o pesquisador, nunca esgotará sua fonte de pesquisa, estará sempre buscando novas respostas e novas indagações para o bom desenvolvimento do seu trabalho que será sempre de forma continuada. Por assim dizer, esperamos contribuir para a pesquisa de outro pesquisador nessas modalidades de comunicação.

Usamos também a etnometodologia que é a ciência dos etnométodos — usado por todas as pessoas para todos os fins práticos com o fim de entender a realidade.

TÉCNICAS, RECURSOS OU DISPOSITIVOS

- Análise de documentos;
- Uso de imagem
- Projeção

Outro método foi da hermenêutica (unidade de significação — primeiras anotações dos sentidos e significados do que for pesquisado, primeiras impressões, primeiras descobertas).

“A reflexão hermenêutica torna-se, assim, necessária para transformar a ciência de um objeto estranho distante e incomensurável com a nossa vida, num objeto familiar e próximo que, não falando a língua de todos os dias, é capaz de nos comunicar as suas valências e os seus limites, os seus objetivos e o que realiza aquém e além deles, um objeto que, por falar, será mais adequadamente concebido numa relação eu-tu do que numa relação eu-coisa, e que, nessa medida, se transformará num parceiro de compreensão e da transformação de realidades” (MACEDO:2000:74).

É importante o uso da hermenêutica uma vez que ela permite ampliar e aprofundar o campo da compreensão, de comensurabilidade e portanto, da intersubjetividade. No círculo hermenêutico, entende-se que cada parte de um texto requer o resto dele para tornar-se inteligível; o todo só pode ser compreendido em termos das partes, há um constante movimento entre as partes e o todo, não havendo nem começo absoluto nem ponto final.

“O que é interessante notar é que os recursos metodológicos qualitativos da etnopesquisa apontam para uma forma de se fazer ciência, uma ciência que aceita, sem escamotear, o desafio inquietante e maravilhoso de saber que quer saber sobre aquele que pensa e sabe” (MACEDO, 2000:76)

IMAGEM NA ETNOPESQUISA

Analisamos o texto verbal através da leitura (romance) que ao ser adaptado passa a ser concomitantemente uma linguagem na manifestação não-verbal (filme).

Segundo Ferrara (1998), estudar a organização do não-verbal, suas mudanças de articulações, compreender o papel dos seus usuários e seus receptores, sua relação com a cultura, ideologia do autor, é estudar o espaço como linguagem e isto implica em estudar o modo de pensar, desejar, escolher, relacionar, entre outros, da prática cultural dos usuários: produtor/receptor.

Ele diz ainda que a leitura não-verbal, nos seus limites, obriga o leitor a retomar a lógica do verbal para operacionalizar-se nos diversos signos, isto é, como o texto não-verbal opera com múltiplas linguagens daí a necessidade de se fazer à leitura verbal para poder compará-las nas convergências e divergências. A intenção aqui, é, portanto, fazer distinção, do não-verbal, e o texto de leitura.

A ANÁLISE DE CONTEÚDOS (DISCURSO)

A análise de discurso consiste na interpretação de textos, documentos, autobiografias. No nosso caso, analisamos o romance “Quincas Borba” e a adaptação filmica de Machado de Assis, visando compreender o conteúdo dessas duas fontes de obra de arte.

Nesta análise, estudamos algumas peculiaridades como a comunicação entre atores sociais e enfatizamos a análise dos conteúdos das mensagens. Também conceituamos, codificamos e elencamos categorias que são indispensáveis nesse tipo de análise. Esta é um recurso metodológico interpretacionista que visa descobrir o sentido das mensagens de uma dada situação comunicativa. Portanto, não está enquadrada em qualquer regra física. Daí o porquê de o pesquisador ser o principal instrumento desse tipo de análise. Quando paramos para fazer isto, deparamos com uma ação comunicativa, um fenômeno de significação crivada de interesses e ideologias.

Segundo Macedo (2000), algumas etapas são geralmente especificadas num processo de análise de conteúdo devido ao próprio processo de análise dos “dados” em etnopesquisa hermenêutica. São elas:

- Leituras preliminares e o estabelecimento de um rol de enunciados. (Numa primeira leitura deve-se ter uma idéia do sentido geral do texto);

- Escolha e definição das unidades analíticas: tipos de unidades, definição e critérios de escolha.(construção das unidades de sentido, chamadas unidades de contexto ou unidades de significação);
- Processo de categorização→ definição das noções subsunçoras, qualidades básicas destas noções.(cada noção subsunçora será definida, especificada e diferenciada);
- Análise interpretativa dos conteúdos emergentes (o texto é um subsidio que predomina,: quem produz o texto lida com as idéias do seu tempo e da sociedade em que habita; a existências e sus condições fazem surgir às concepções, idéias, crenças e valores);
- Interpretações conclusivas.

IV - Entre a Literatura e Cinema: Uma análise textual/filmica do “Quincas Borba”

A relação cinema-literatura é uma relação complicada, conflituosa, cheia de altos e baixos. Isso nos leva a fazer uma breve reflexão de como se dá o entrelaçamento entre o cinema e a literatura brasileira. Faremos isso com um autor realmente clássico, Machado de Assis. Infelizmente, a prosa deliciosa, irônica e sarcástica do fundador da Academia Brasileira de Letras, com sua visão pessimista da humanidade, nunca teve uma tradução equivalente no cinema.

Joaquim Maria Machado de Assis, poeta, romancista, novelista, contista, cronista, dramaturgo, ensaísta e crítico, nasceu e morreu na cidade do Rio de Janeiro. Sua obra tem raízes nas tradições da cultura européia e transcende a influência das escolas literárias nacionais. Sua obra divide-se em duas fases, uma romântica e outra parnasiano-realista, quando desenvolveu seu inconfundível estilo desiludido, sarcástico e amargo. O domínio da linguagem é sutil e o estilo é preciso, reticente. O humor pessimista e a complexidade do pensamento, além da desconfiança na razão (no seu sentido cartesiano e iluminista), fazem com que se afaste de seus contemporâneos. “Quincas Borba - Memórias Póstumas de Brás Cubas” (1881) —, um livro extremamente original, pouco convencional para o estilo da época o marco do realismo na literatura brasileira.

PERSONAGENS

O texto literário é concebido como o espaço em que, por meio de palavras, o autor vai erigindo os seres que compõem o universo da ficção. Por isso é importante verificar as estratégias que o autor utiliza para reinventar a realidade, transportando sua visão de mundo ao leitor e fazendo-o, por essa ilusão, reportar-se à chamada realidade.

Iremos verificar como são construídas, pois independentemente do restante do texto, informa ao leitor que a apesar do narrador manter a objetividade da terceira pessoa, ele expõe-se em alguns indicadores gramaticais da primeira pessoa, ou seja, o narrador por um lado se distancia dos personagens e por outro se aproxima do leitor.

“Perdoem-lhe esse riso. Bem sei que o desassossego, a noite mal passada, o terror da opinião, tudo contrasta com esse riso inoportuno. Mas leitora amada, talvez a senhora nunca visse cair um carteiro (...) Senhora minha, com certeza nunca viu cair um, certo (...) Deixemo-la rir, e ler a sua carta da roça.”
(Machado de Assis:1994, 52).

Outro processo utilizado pelo narrador para criar a ilusão da existência de espaços e personagens é a caracterização.

“À janela de uma grande casa de Botafogo...”

“O criado esperava teso e sério. Era Espanhol; e não foi sem resistência que Rubião o aceitou das mãos de Cristiano; por mais que lhe dissesse que estava acostumado aos crioulos de Minas, e não queria línguas estrangeiras em casa, o amigo Palha insistiu, demonstrando-lhe a necessidade de ter criados brancos.”
(Machado de Assis:1994, 01)

Nessa síntese de caracterização, o leitor enxerga sob a ótica do narrador que apresenta a personagem num espaço caracterizado e localizado social e culturalmente, ressaltando a “importância” do ter e do ser.

Na literatura, a personagem vai se delineando aos olhos do leitor, montada unicamente com os recursos oferecidos pelo código verbal

“É um galhardo rapaz de olhos grandes e plácidos, muito senhor de si... (...) Mas o Freitas atenuou logo essa primeira impressão: era vivo, interessante, anedótico, alegre como um homem que tivesse cinqüenta contos de renda.”

Pela linguagem que vai construindo a personagem e tudo que ela representa, o narrador mostra um determinado momento do capitalismo: acumulação e valorização da aparência.

“Sofia inaugurou os seus salões de Botafogo, com um baile que foi o mais célebre do tempo. Estava deslumbrante. Ostentava, sem orgulho, todos os seus braços e espáduas. Ricas jóias; o colar era ainda um dos primeiros presentes do Rubião, tão certo é que, neste gênero de atavios, as modas conservam-se mais”(Machado de Assis:1994, 175).

O narrador apresenta a personagem como reflexo da pessoa humana, ele tenta valorar a personagem como sendo “imitação do real” como referência direta à elaboração de uma semelhança ou imagem da natureza.

“O rumor das vozes e dos veículos acordou um mendigo que dormia nos degraus da igreja. O pobre diabo sentou-se, viu o que era, depois tornou a deitar-se, mas de barriga para o ar, com os olhos fitos no céu. O céu fitava-o também, impassível como ele, mas sem as rugas do mendigo, nem os sapatos rotos, nem os andrajos, um céu claro, estrelado, sossegado, olímpico (...) Em cima as estrelas pareciam rir daquela situação inextricável. Vá que a lua os visse! A lua não sabe escarnecer”. (Machado de Assis:1994, 29).

O narrador consegue enfatizar o aspecto moral dos seres fictícios, ou seja, ele não apenas concebe a personagem como reprodução dos seres vivos, mas como modelos a serem imitados. “Não era só a idade que o ligava mais ao Freitas, era também a índole deste homem. Freitas elogiava tudo, saudava cada prato e cada vinho com uma frase particular, delicada ...” (p.26). Os princípios cristãos propiciam a identificação da personagem com fonte de aprimoramento moral.

“Rubião tomou a si de mandar dizer uma missa por alma do finado, embora soubesse ou pressentisse de padres, nem desconhecia doutrinas católicas; mas não falava nem da igreja nem dos seus servos” (Machado de Assis:1994, 20)

Machado de Assis retrata as paixões e os sentimentos humanos

“Agora, porém, à noite por ocasião do canto ao piano, é que D. Tonica deu com eles embebidos um no outro. Não teve mais dúvidas; não eram olhares aparentemente fortuitos, breves, como até ali, era uma contemplação que iluminava o resto da sala (...) A cólera deu em nada, a humilhação debulhou-se em lágrimas. E contudo não faltaram a esta senhora ímpetos de estrangular Sofia, calcá-la aos pés, arrancar-lhe o coração aos pedaços, dizendo-lhe na cara os nomes crus que atribuía ao marido”. (Machado de Assis:1994, 40).

Assim como satiriza os meios sociais e políticos.

“Na província natal fundou ali um jornal, mas sendo a política local menos abstrata, Camacho aparou as asas e desceu às nomeações de delegados, às obras provinciais, às gratificações, à luta com a folha adversa, e aos nomes próprios e impróprios (...) Agregou-se a vários grupos, segundo lhe parecia acertado; na Câmara discorria largamente sobre matérias de administração acumulava algarismos, artigos de legislação, pedaços de relatórios, trechos de autores franceses, embora mal traduzidos” (Machado de Assis:1994, 55)

Philippe Hamon (1972) considera a personagem sob a perspectiva semiológica, isto é, como um signo dentro de um sistema de signos como uma instância de linguagem. Ele apresenta a noção semiológica de personagem não como um domínio exclusivo da literatura, mas como pertencente a qualquer sistema semiótico.

Demonstrando que as personagens de um romance agem umas sobre as outras e revelam-se umas pelas as outras, foram apontadas quatro funções possíveis desempenhadas pela personagem no universo fictício criado pelo romancista: *elemento decorativo, agente da ação, porta-voz do autor, ser fictício com forma própria de existir, sentir e perceber os outros e o mundo.*

A personagem com *função decorativa*, mas nem por isso dispensável, seria aquela considerada inútil à ação, aquela que não tem nenhuma significação particular, a que inexistente do ponto de vista psicológico. Apesar da expressão “elemento decorativo” estar carregada de sentido pejorativo e aparentemente descaracterizador, não é assim que deve ser entendida neste contexto. Como *elemento decorativo* a personagem, se está no romance desempenha uma função. Ela pode constituir um traço de cor local ou um número indispensável à apresentação de uma cena em grupo.

No capítulo CL da obra “Quincas Borba”, Machado de Assis descarta a possibilidade de individualização de uma personagem, para compor um quadro coletivo.

“(...) O lacaio abriu a portinhola do cupê quando Sofia assomou à porta. Rubião ofereceu a mão para ajuda-la a entrar, ela aceitou o obséquio e entrou.

—Agora, até...

Não pôde acabar a frase; Rubião entrara após ela e sentara-se-lhe ao lado; o lacaio fechou a portinhola, trepou à almofada, e o carro partiu...” (Machado de Assis:1994, 139).

Uma outra função passível de ser desempenhada pela personagem é a de *agente da ação* que é definido como o *jogo de forças opostas ou convergentes que estão em presença numa obra*, ou melhor, cada momento da ação representa uma situação conflitual em que as personagens perseguem-se, aliam-se ou defrontam-se. *O agente da ação* está subdividido em seis categorias: *Condutor da ação, oponente, objeto desejado, destinatário, adjuvante e árbitro ou juiz*. O Condutor da ação é o personagem que dá o primeiro impulso à ação; é o que representa a força temática: pode nascer de um desejo, de uma necessidade ou de uma carência.

Vamos para dentro- murmurou Sofia. Quis tirar o braço; mas o dele reteve-lho com força. Não; ir para que? Estavam ali bem, muito bem... Que melhor? Ou seria que ele a estivesse aborrecendo? Sofia acudiu que não, ao contrário; mas precisava ir fazer sala às visitas...” (Machado de Assis:1994, 36)

A personagem *oponente* é aquela que possibilita a existência do conflito; é a força antagonista que tenta impedir a força temática de se deslocar.

“Rubião não entendeu; mas o sócio explicou-lhe que era útil desligarem já a sociedade, a fim de que ele sozinho liquidasse a casa. O banco podia organizar-se mais cedo ou mais tarde; e para que sujeitar o outro às exigências da ocasião? Demais, o Dr. Camacho afirmava que em breve, Rubião estaria na Câmara, e que a queda do ministério era certa”. (Machado de Assis:1994, 123).

Como *objeto desejado*, a personagem tem uma força de atração; fim visado, ou melhor, é o elemento que representa o valor a ser atingido.

“Meu Deus! Como é bonita! Sinto-me capaz de fazer um escândalo” – Pensava Rubião, à noite, ao canto de uma janela, de costas para fora, olhando Sofia, que olhava para ele (...) Rubião estava resoluto. Nunca a alma de Sofia pareceu convidar a dele, com tamanha insistência, a voarem juntas até as terras clandestinas...” (Machado de Assis:1994, 34).

Como *destinatário*, a personagem é o beneficiário da ação, é aquele que obtém o objeto desejado e que não é necessário o condutor da ação.

“Camacho mirou o maço de notas. Um conto e duzentos, não? Perguntou: e meteu-o no bolso do fraque. Continuou a dizer que estavam seguros agora, a folha ia de vento em popa. Tinha certas reformas materiais em vista...” (Machado de Assis:1994, 104).

Uma outra função desempenhada pela personagem é a de *adjuvante*, é aquela personagem auxiliar que ajuda ou impulsiona uma das outras forças.

“— Olá! Estão apreciando a lua? Realmente, está deliciosa; está uma noite para namorados... Sim, deliciosa... Há muito que não vejo uma noite assim... Olhem só para baixo, os bicos de gás... Deliciosa! Para namorados... Os namorados gostam sempre da lua. No meu tempo, em Icarai...” (Machado de Assis:1994, 37).

A personagem desempenha também o papel de *árbitro, de juiz*. É aquela personagem que intervém em uma ação conflitante a fim de resolvê-la.

— Por que não o tratam? — Perguntou uma noite D. Fernanda, que ali o conhecera no ano anterior—; Pode ser que se cure! (...) Há nele sempre alguma coisa que mostra não estar completamente bem. Não reparou nos olhos, um pouco vagos? É isso; no mais conversa bem. Creia, D. Sofia; aquele homem pode sarar. Por que não faz com que seu marido tome isto a peito? (Machado de Assis:1994, 151)

Por fim, o *porta-voz* do autor que seria uma outra função passível de ser desempenhada pela personagem. Seria como a soma das experiências vividas e projetadas por um autor em sua obra. Nesse sentido, a personagem seria um amálgama das observações e das virtualidades de seu criador.

“Camacho era homem político. Formado em Direito em 1844, pela Faculdade do Recife, voltara para a Província natal, onde começou a advogar; mas a advocacia era um pretexto. Já na academia, escrevera um jornal político, sem partido definido, mas com muitas idéias colhidas aqui e ali, expostas em estilo meio magro e meio inchado” (Machado de Assis:1994, 54)

O escritor recorre aos artificios oferecidos por um código a fim de construir seus personagens. Quer elas sejam tiradas de sua vivência real ou imaginária, dos sonhos, dos pesadelos, ou das mesquinhas do cotidiano, a materialidade desses seres só pode ser atingida através de um jogo de linguagem que torne tangível a sua presença e sensíveis os seus movimentos. Não podemos receber uma história sem a presença de um narrador, assim como não podemos visualizar uma personagem, saber quem ela é, como se materializa, sem um foco narrativo que ilumine sua existência.

No cinema, a câmara, através de seu movimento, exerce uma função nitidamente narrativa uma vez que ela focaliza, comenta, recorta, aproxima, expõe e descreve o cenário, as personagens. Percebemos isto na cena do filme “Quincas Borba” quando Palha ao apresentar várias fotografias a Sofia de uma grande casa sugere a Rubião que compre a mesma. De imediato Rubião responde-lhe que não tem interesse em realizar tal negócio. Há uma troca de olhares entre Palha e Sofia (olhar de entendimento) e a mesma, de imediato, toma as fotografias das mãos de Palha e se dirige a Rubião com um sorriso radiante, olhares insinuantes e com o timbre de voz sedutor. Os olhos de Rubião brilham por ter a atenção da mulher amada. Sofia o convence a fechar o negócio sem nenhum esforço.

A personagem também expressa a si mesma, de forma sutil, como um pretexto para mostrar o presente e as nuances da interioridade. O leitor se instala no fluir dos “pensamentos” do ser fictício, no fluir de sua “consciência” percebendo a integridade de cada um.

“Rubião estava arrependido, irritado, envergonhado...(...) No caso presente, era uma tentativa de adultério. Certo que ele suspirava há muito, e tinha ímpetos

interiores; mas foi só à animação indiscreta da moça, e a própria excitação do momento que o levou a fazer a declaração repelida. Passados os vapores da noite, não era só vexame que sentia, mas também remorsos. A moral é uma, os pecados são diferentes” (Machado de Assis:1994, 54)

O texto fornece os elementos utilizados pelo escritor para dar consistência à sua criação e estimula as reações do leitor. É o que acontece na caracterização da personagem. O narrador de forma discreta, vai criando um clima de empatia apresentando a personagem principal de maneira convincente e levando o leitor a enxergar por um prisma ao mesmo tempo discreto e fascinado, a figura do protagonista. O narrador funciona como a lente privilegiada através da qual o leitor recebe e visualiza as personagens.

“As senhoras casadas eram bonitas; a mesma solteiras não devia ter sido feia, aos vinte e cinco anos; mas Sofia primava entre todas elas. Não seria tudo o que o nosso amigo sentia, mas era muito. Era daquela casta de mulheres que o tempo, como um escultor vagaroso, não acaba logo, e vai polindo ao passar dos longos dias. Essa esculturas lentas são miraculosas; Sofia rastejava os vinte e oito anos; estava mais belas que aos vinte e sete ; era de supor que só aos trinta desse o escultor os últimos retoques, se não quisesse prolongar ainda o trabalho, por dois ou três anos” (Machado de Assis:1994, 32).

Percebemos a sensibilidade do escritor e sua capacidade de enxergar o mundo e criar seres que se realizam no código verbal (escrita). Nesse mundo de palavras, diz Brait, nessa combinatória de signos, o leitor vai se alfabetizar, vai ler o mundo e decifrar a sua existência. A narração, a descrição minuciosa ou sintética de traços, entre outros, são técnicas escolhidas e combinadas pelo escritor a fim de possibilitar a existência de suas criaturas de papel

Segundo alguns autores, criar personagens é procurar na memória uma lembrança, um fato, é observar e imaginar porque a observação informa de maneira viva, reveladora. Criar personagem é sentir, vem do escritor, das pessoas que estão à sua volta, vem da vida, da humanidade, da imaginação do escritor.

Na obra literária, o único plano real, sensivelmente dado é o dos sinais tipográficos impressos no papel. É o que vem a ser a estrutura de um texto ficcional ou não, de valor estético ou não. Segundo Rosenfeld (2000), a obra literária apresenta os personagens transfigurados da realidade empírica (exterior à obra), com aspectos psíquicos, sem recursos à mediação física do corpo e da fisionomia ou da voz representando na

consciência a imagem puramente intencional, já o cinema apresenta-os de forma concreta, ou seja, em forma de “imagens puramente intencionais”.

Nos texto ficcionais nota-se o esforço de particularizar, concretizar e individualizar os contextos, mediante a preparação de aspectos esquematizados e uma multiplicidade de pormenores circunstanciais, que visam a dar aparência real à situação imaginária.

“O major mal podia conter o seu assombro. Tinha visto as duas mãos presas, a cabeça, a cabeça do Rubião meia inclinada, o movimento rápido de ambos, quando ele entrou no jardim; (...) Olhou para Sofia; viu-a risonha, tranqüila, impenetrável. Nenhum medo, nenhum acanhamento; falava com tal simplicidade que o major pensou ter visto mal. Mas Rubião estragou tudo. Vexado, calado, não fez mais que tirar o relógio para ver as horas, levá-lo ao ouvido, como se lhe parecesse que não andava, depois limpá-lo com o lenço, devagar, devagar, sem olhar para um nem para outro...”(Machado de Assis:1994:

É através da personagem que a camada imaginária da ficção se torna densa e se cristaliza quando se define com nitidez o tempo certo do evento ou da ação.

O ser humano reinventa o mundo através das palavras, das imagens e da combinação existente entre a literatura e o cinema, ou melhor, cria um mundo que simula e faz ver melhor a realidade.

No cinema, as personagens se manifestam diretamente através do diálogo, de modo que mesmo o mais ocasional “disse ele” “respondeu ela” do narrador no *texto*, desaparece. Não são mais as palavras que constituem as personagens e seu ambiente. São as personagens (e o mundo fictício da cena) que “absorveram” as palavras do texto e passam a constituí-las, tornando-se a fonte delas.

NOÇÃO DE EQUIVALÊNCIA E OU SIMILARIDADE

O cinema é uma homenagem a todas as linguagens artísticas ou não e tem como veículo o teatro e o romance por isso é definido como teatro romanceado ou romance teatrilizado porque graças aos recursos narrativos do cinema, os personagens adquirem mobilidade e desenvoltura no tempo e no espaço equivalente à das personagens do romance.

A personagem do romance é feita exclusivamente de palavras escritas e no cinema a palavra falada tem preponderância na construção de uma personagem, a cristalização definitiva desta fica condicionada a um contexto visual. Nos filmes as personagens estão nos registros de suas imagens e vozes, ou melhor, é um conjunto de imagens, vozes e ruídos

Há similaridades entre o cinema e a literatura quando os mesmos podem servir, através das imagens e palavras, a outros fins, (além da ficção) como documentos, ciência, (jornal etc). Segundo Rosenfeld (2000), isso acontece porque são as imagens e as palavras que “fundam” as objectualidades puramente intencionais, não as personagens.

O cinema (imagem) assim com a obra literária (palavra) tem a possibilidade de descrever e animar ambientes, paisagens, objetos. O romance e o cinema são similares também, no que diz respeito às personagens, mesmo que as mesmas permaneçam caladas durante algum tempo, as palavras ou imagens do narrador (escritor) ou da câmara narradora se encarregam de comunicar os pensamentos, os afazeres, o passeio, solitário.

“Mordendo o beijo inferior, Palha ficou a olhar para ela a modo de estúpido. Sentou-se no canapé calado... (...) Sofia levantou-se, foi pôr o lenço com os grampos em cima do piano... (...) Palha atravessou uma perna sobre a outra e começou a rufar no sapato. Levantou-se, meteu as mãos nas algibeiras das calças, e depois de alguns passos, parou defronte de Sofia” (Machado de Assis:1994, 48).

Temos como exemplo na produção cinematográfica, a “tomada” que é feita de Rubião e sua felicidade estampada no rosto sorridente quando foi levar ao aeroporto os recém-casados, o João Carlos e Maria Benedita, que iam viajar em lua de mel (anteriormente presenciara sua amada Sofia dançando de modo insinuante com o mesmo). Ao sair do aeroporto, saltitava de alegria, corria pelas ruas abraçando as árvores frondosas que enfileirava a avenida. Não cabia em si de contentamento. Seu sorriso era de orelha a orelha, suas feições transpareciam a certeza da vitória.

Teorias cinematográficas tradicionais definem o *plano* (unidade elementar do discurso filmico), como equivalente a uma palavra na linguagem verbal. No filme, os planos se combinam em seqüências; no romance, as palavras se combinam em frases.

De acordo com a teoria de Metz (1972), o filme é “linguagem sem língua”, e a imagem (filme individual) é a fala ou seja, é o ato individual de cada pessoa; isto porque a *linguagem* é abstrata, ou seja, é a capacidade humana de comunicação lingüística enquanto que a *língua* é uma “instituição social e um sistema de valores” que não pode ser modificada por um indivíduo. Por essa razão dizemos que o filme é uma linguagem sem língua. Então o cinema é uma linguagem, já que ele obviamente comunica, porém não é uma língua porque não pode ser reduzido a unidades distintas além do nível de imagem, ou melhor, não tem o mesmo sentido da linguagem verbal (romance) Metz diz que a “essência” do cinema é satisfazer a obsessão do espectador pelo realismo através da reprodução mecânica da realidade; a literatura *significa* enquanto o cinema *expressa*.

Sabemos que o cinema mostra a expressividade da natureza, da paisagem ou do rosto da personagem. O romance mostra a significação da língua; o filme é significante (imagem-som material), o romance é significado (conceito mental)

“Um e outro acompanharam com os olhos o par de valsistas, que passeava ao longo do salão. Sofia estava magnífica. Trajava de azul-escuro, mui decotada; os braços nus, cheios, com uns tons de ouro claro, ajustavam-se às espáduas e aos seios...(...) Ia desvanecido, por trazer ao lado a mais esbelta mulher da noite...(...) O contato de Sofia era para ele como a prosterinação de uma devota” (Machado de Assis:1994, 69)

Na cena filmica, Rubião acompanha com os olhos o par que dança no salão de baile: Sofia e Carlos Maria. Rubião estava sentado à mesa com várias pessoas. A conversa é geral e Rubião responde as perguntas que lhes é dirigida sem tirar os olhos do casal. O ciúme corroe-lhe a alma; os olhos parecem saltar faíscas de fogo ao perceber que o casal dança bem juntinhos olhos nos olhos. Sofia está encantada com Carlos Maria, talvez por este ser o único homem que não se rende aos seus pés; pelo contrário, por ser vaidoso chega a desestabilizar a bela dama. Carlos Maria chega a reproduzir com Sofia o mesmo jogo de sedução que a mulher de Cristiano realizava com Rubião. O galante rapaz a cortejava, criava expectativas para, logo em seguida ignora-la, o que para Sofia era algo que feria seu amor-próprio; era insuportável sentir-se ignorada. Porém, o ingênuo Rubião não percebia isto. Achava que estava perdendo para o outro, seu amor, sua paixão e deixa transparecer sua dor e agonia que varre-lhe as entranhas pela expressividade do seu rosto, o que faz com que todos que estão à mesa junto com ele, se voltem para olhar o que tanto lhes deixa tão transtornado.

Há também a diferença entre a codificação de espaço e tempo no romance e no filme. No romance, o tempo é codificado linguisticamente; no filme, com imagens de ações concretas. O espaço predomina no filme. O tempo, por outro lado, predomina no romance.

“Não senhora minha, ainda não acabou este dia tão comprido; não sabemos o que se passou entre Sofia e o Palha, depois que todos se foram embora. (...) Tendes paciência; é vir agora outra vez a Santa Tereza. A sala está ainda alumiada (...) Durante alguns meses, Rubião deixou de ir ao Flamengo. (...) Ia ao armazém, visitar o Palha; este ao fim de cinco semanas, reprochou-lhe a ausência; e, passados dois meses, perguntou-lhe se era formal propósito” (Machado de Assis: 1994, 101).

O USO DO “CÓDIGO”, O PAPEL DA “IDEOLOGIA” E DA “CIRCUNSTÂNCIA” NA PRODUÇÃO E INTERPRETAÇÃO DA OBRA DE ARTE

O código é um processo de significação num conjunto de mensagens, um sistema de convenções culturais. Metz diz, que os códigos de um filme, definido como uma unidade de discurso, podem ser de dois tipos: específicos (cinematográficos); e não-específicos (não- ou extra-cinematográficos).

Os códigos específicos são aqueles próprios *apenas* do filme, ou seja, eles não ocorrem em romances ou outros sistemas de comunicação. A soma dos códigos cinematográficos é a linguagem cinematográfica.

Os códigos não-específicos, ou extra- cinematográficos, são aqueles que podem ser incorporados dentro de um dado filme e também fora do universo do filme (código de vestuário, códigos gestuais).

É importante lembrar que há uma distinção entre cinema e filme. Enquanto este é um objeto significativo já determinado; aquele é um conjunto de códigos que trata dos aspectos tecnológicos, econômicos e sociológicos da produção do filme.

O código que um romance e sua tradução fílmica comumente usa, é o *código narrativo* que pode ser manifestado em várias linguagens, tanto verbal como não-verbal. O código narrativo ou discurso narrativo é autônomo de significação que pode ser isolada da linguagem específica que o transmite. A mesma, narrativa, ou história, pode ser transmitida num livro, num filme, em quadrinhos ou até por gestos sem modificar sua estrutura.

Teodorov (1973), diz que há uma diferença entre história e discurso. Enquanto a história é a “narrativa” do escritor que evoca uma certa realidade onde os personagens desempenham certos atos, eventos ou ações, o discurso é definido como a maneira que o narrador usa para relatar os eventos da história. Além disso, Teodorov distingue três níveis de discurso: o tempo da narrativa, os aspectos da narrativa (ponto de vista) e os modos da narrativa (representação, narração).

O discurso está expresso na escolha de palavras em termos de intencionalidade expressiva do autor, ou melhor, no seu uso particular do código lingüístico.

“Que abismo que há entre o espírito e o coração! O espírito do ex-professor vexado daquele pensamento, arrepiou caminho, buscou outro assunto, uma canoa que ia passando; o coração porém, deixou-se estar a bater de alegria. Que lhe importa a canoa nem o canoeiro, que os olhos de Rubião acompanharam, arregalados? Ele, coração, vai dizendo que, uma vez que a mana Piedade tinha de morrer” (Machado de Assis: 1994, 6).

Há dois códigos cinematográficos que não podem ser esquecidos e que devem ser discutidos em uma análise de um sistema textual de um filme são os *códigos de montagem* e de *movimentos da câmara*. Os primeiros filmes, foram feitos com uma câmara estática filmando uma seqüência ininterrupta de eventos. Méliès (1896), foi o primeiro cineasta a juntar cenas individuais em unidades maiores. A introdução do movimento da câmara foi o que levou o cinema a se libertar do teatro e a mudar em direção ao romance. Ambos, filme e romance, apresentam momentos dramáticos de uma maneira fragmentária, ao passo que no teatro estes constituem toda a obra. Nas palavras de Metz, o romance e o filme criam “pseudo-mundos homogêneos” (ilusão de homens reais numa realidade ilusória), enquanto que o teatro além de ser também um modo ilusório de representar uma dada realidade, seria um pseudomundo heterogêneo (atores reais mas a história que eles representam é ilusória).

É importante atentarmos para desses dois tipos de códigos: *montagem* e *imagem*. A *montagem* pode ser definida como o corte e a reorganização do material filmado; assim como a *imagem* é comparada à palavra, a montagem também é comparada à gramática, ou seja, a língua portuguesa é regida pelas regras gramaticais assim como a filmagem entre uma cena e outra é regida pela montagem.

Sabemos que o cinema não possui um “repertório” de signos de sentido constante como possui as palavras de qualquer língua, por isso, ele é estruturado “em relação a certos interesses expressivos, certas crenças ideológicas” mas não deixa de ter um certo grau de sociabilidade, adquirindo assim *sentido* de acordo com o discurso fílmico. Por isso é que na articulação da linguagem há um elevado grau de sociabilidade e plurisituacionalidade; ou melhor, é a imagem cinematográfica que é dependente de uma instância específica de expressão, ela vai depender da intencionalidade expressiva do cineasta. Um acena é caracterizada pela unidade temporal e espacial no filme. Um exemplo típico vemos em “Quincas Borba” na cena em que Carlos Maria, insinua ao mesmo, com um sorriso de mofa, que Sofia poderia ensinar-lhe a jogar tênis, o que é ratificado por Palha (marido de Sofia). Percebemos que há um “jogo” de interesses entre Palha e Carlos Maria para agradar a Rubião. Visualizamos imagens de Sofia com o uniforme característico de jogar tênis: saia minúscula, com as longas pernas de fora jogando na quadra com seu parceiro Rubião “ingênuo, terra pura que aceita qualquer semente”. No instante seguinte surge outro “fleche” de Rubião já no escritório do Palha assinando papéis sem ler o que estava escrito, lembrando somente de Sofia vestida naquela minissaia, assim como aparece também no escritório de Camacho (jornalista e advogado de Rubião) autorizando compras de maquinarias modernas para o jornal sem o saber, enquanto o pensamento vaga, se transporta para os momentos passados com Sofia na quadra arremessando bolas e levantando ainda mais a minúscula saia.

Há um tipo de montagem que a mesma aproxima e mistura dois ou mais *motivos* que voltam alternadamente. Seriam cenas da cidade alternando-se com cenas do campo. Na versão fílmica de Machado de Assis quando Rubião começa a demonstrar desequilíbrio psicológico e vai para o bosque espreitar Sofia que passará de carro (na estrada ao lado) naquele trecho, ele corre para acompanhar a velocidade do carro e diz para ela que tem reservado-lhe uma surpresa. ao mesmo tempo, mostra Rubião no quarto de sua casa na cidade correndo sem sair do lugar, conversando com uma Sofia “imaginária”. Em

seqüência outra cena com Rubião correndo no bosque quando choca-se violentamente de forma proposital, numa enorme árvore frondosa no meio do bosque. De imediato outro “fleche” com ele em casa na cidade sendo atendido pelo médico.

Como a literatura e o cinema comunicam-se diferentemente, não é possível encontrar possíveis *paralelos exatos* entre esses dois níveis de comunicação. Um filme é composto de *recursos de expressão* como: o som verbal gravado, o som não-verbal gravado (ruidos, e efeitos sonoros). O som musical gravado é a linguagem escrita. O romance e o filme são basicamente iguais em termos de capacidade de significar. Eles significam, sim diferentemente. Os dois meios, usam e distorcem o tempo e o espaço, e ambos tendem a usar linguagem figurativa ou metafórica

“Tão simples! Tão claro! Olhou para as calças de brim surrado e o rodaque cerzido, e notou que até há pouco fora, por assim dizer, um exterminado, uma bolha; mas que hora não, era um vencedor. Não Havia dúvida; as batatas fizeram-se para a tribo que elimina a outra a fim de transpor a montanha e ir às batatas do outro lado. Justamente o seu caso. Ia descer de Barbacena para arrancar e comer as batatas da capital. Cumpria-lhe ser duro e implacável, era poderoso e forte. E levantando-se de golpe, alvoroçado, ergueu os braços exclamando:

— Ao vencedor, as batatas!”. (Machado de Assis: 1994, 19)

“(...) Não cinco nem dez, nem vinte contos, mas tudo, o capital inteiro, especificados os bens, casas na corte, uma em Barbacena, escravos, apólices, ações do Banco do Brasil e de outras instituições, jóias, dinheiro amoedado, livros — tudo finalmente passava às mãos de Rubião, sem desvios, sem deixas a nenhuma pessoa, nem esmolas, nem dívidas...” (Machado de Assis: 1994, 16)

No filme, quando Rubião fica sabendo que é “herdeiro universal” de Quincas Borba, ele se encontra na casa do falecido que ao redor tinha um pomar. Olha para si, analisa a roupa que está vestido, (cores desbotadas de tanto serem lavadas) olha para o sapato roto. Até então não tinha se “dado conta” de sua pobreza e quando percebe a fortuna que herdou não se contenta e extravasa pulando, jogando os braços para o alto e grita com todos os pulmões: “Ao vencedor as batatas!”. O som é repercutido por entre as árvores fazendo um eco interminável que se estende pomar adentro.

SIMILARIDADE

O romance e o filme são similares em termos de tempo cronológico. Há três níveis de tempo cronológico no romance: a duração dos eventos narrados, o tempo do narrador e o

tempo da leitura. No filme, o tempo que o espectador leva para ver o filme normalmente coincide com o tempo do narrador. O tempo do espectador é geralmente fixado por convenção, de uma hora e meia a duas horas, ainda que muitos filmes ultrapassem esse limite. A duração de eventos é basicamente igual no romance e no filme.

“Uma só condição havia no testamento, a de guardar o herdeiro consigo o seu pobre cachorro Quincas Borba, nome que lhe deu por motivo de grande afeição que lhe tinha... (...) Quincas Borba! Eh! Quincas Borba — bradou entrando em casa. Nada de cachorro. Só então é que ele se lembrou de havê-lo mandado dar à comadre Angélica. Correu à casa da comadre, que era distante” (Machado de Assis: 1994, 17)

Na cena filmica, quando Rubião lembra que dera o cachorro à comadre pára por um instante atordoado quando percebe que a fortuna pode lhe escapar das mãos num piscar de olhos por conta do cachorro. Sai correndo espavorido ladeira abaixo, em direção à casa da comadre, cambaleante, gesticulado os braços e falando com “seus botões”. O pânico estampado nos olhos arregalados, o medo paralisa seus movimentos por instantes ao imaginar que o cachorro poderia ter fugido ou até mesmo poderia estar morto. Quando chega a casa pergunta pelo cachorro: —“Que cachorro?” Pergunta à comadre. Rubião empalidece cada vez mais, até que a ela acabou entendendo e o levou ato o quintal. Ao ver o cachorro Rubião atira-se a ele , abraça-o com afagos quando outrora rejeitava.

Nós, analistas, quando executamos uma análise comparativa de um romance e sua adaptação filmica, somos imediatamente confrontados pelo problema do texto. Richardson (1969), diz que vê-se um filme sob condições fixas e rígidas. Não se pode, como no caso de um romance, ir mais devagar, mais rapidamente, ou deixá-lo de lado; Ele observa que mesmo depois de obter-se uma cópia do filme a ser examinado e o equipamento necessário para a análise (projektor), o texto filmico é “inatingível” por causa da impossibilidade de citá-lo. Seria absolutamente impossível, incluímos uma seqüência da versão filmica de “Quincas Borba”. Poderíamos sim, incluir um capítulo do romance para facilitar ao leitor o acesso às referências.

Percebemos que os ruídos usados num filme podem ser citados com menos sucesso e a tentativa de revelar o texto do filme através da linguagem resulta num paradoxo, porque “a linguagem não pode captar a imagem, em movimento”(Bellour, 1975). Concluímos então que o cineasta tenta expressar em linguagem não verbal o que o romancista

expressa em linguagem verbal e nós ao analisarmos o filme, tentamos descrever e explicar em linguagem verbal o que o cineasta expressou em linguagem não verbal.

IDEOLOGIA E CIRCUNSTÂNCIA

A circunstância, ou o contexto, é uma espécie de fator condicionante que ajuda na seleção de certos significados entre outros significados possíveis.

Nessa análise (Quincas Borba) temos um problema de circunstância de produção da mensagem, isto é, a circunstância de produção (literatura) não é necessariamente aquela circunstância de consumo (cinema). As duas obras de arte são interpretadas diferentemente em épocas diferentes devido não só a circunstância de interpretação (o contexto) mas também à ideologia do intérprete.

“Rubião ouviu o grito, voltou-se, viu o que era. Era um carro que descia e uma criança de três ou quatro anos que atravessava a rua.. Os cavalos vinham quase em cima dela, por mais que o cocheiro os sofresse. Rubião atirou-se aos cavalos e, arrancou o menino ao perigo. A mãe quando o recebeu das mãos de Rubião, não podia falar, estava pálida trêmula..”(Machado de Assis: 1994, 58)

O filme apresenta outra versão em que Rubião passeava pela calçada, quando ouve um barulho de vários carros (automóveis e não cavalos), freando bruscamente ao mesmo tempo. Ouvem-se gritos dos transeuntes. Rubião volta-se atraído pelo barulho ensurdecedor e vê um menino que ia atravessar a rua, (tinha de oito ou dez e não três ou quatro anos). Com reflexos rápidos, Rubião agarrou o menino pelo braço e puxou-o para a calçada. O menino solta-se de suas mãos com um safanão e sai correndo esbravejando impropérios.

Essa diferença de produção e interpretação da obra de arte, está ligada ao isolamento social do escritor ou cineasta, onde vive e trabalha, ou melhor, é devido a “existência de um condicionamento social, e portanto, ideológico, que é capaz de interferir em toda a comunicação através de signos realizada por uma determinada época de sua história” (Bettetini, 1973).

Sempre irá existir interferência da circunstância na produção literária uma vez que escritores e cineastas pertencem a grupos ou movimentos que tomam com seu material

temático (referencial), a realidade nacional na qual produzem. Portanto, a circunstância se mistura com a ideologia, ou a maneira pela qual os artistas vêem a sociedade na qual vivem.

“Na estação de Vassouras, entraram no trem Sofia e o marido, Cristiano de Almeida e Palha. Vieram sentar-se nos dois bancos fronteiros ao do Rubião.(...) foi que Palha reparou na pessoa de Rubião...(...) Cristiano foi o primeiro que travou conversa... (...) O nosso amigo estava morto por dizer a causa que o trazia à capital. Tinha a boca cheia de confidências, prestes a entorná-la no ouvido do companheiro de viagem.

—Tenho que primeiro cuidar de um inventário — murmurou finalmente.

— O senhor seu pai?

—Não; um amigo. Um grande amigo, que se lembrou de fazer-me seu herdeiro universal”(Machado de Assis: 1994, 22)

No filme, Cristiano de Almeida e Palha juntamente com sua mulher Sofia, ficam conhecendo Rubião no momento em que este, negocia uma bonita e enorme casa para comprar através do corretor. Os dois, Palha e Sofia, já se encontram na casa e ficam espreitando Rubião que inspeciona a mesma. Eles trocam olhares de cumplicidade, de cobiça, e já de olho na fortuna de Rubião aproximam-se dele e se apresentam como se estivessem interessados também na casa. Conseguem persuadir Rubião a não comprar aquela e se predispunham a ajuda-lo encontrar uma melhor. Eles já tinham em mente uma casa que ficava nas imediações de sua própria residência.

Além disso, o autor retrata os acontecimentos literários, políticos e econômicos da sociedade fluminense da época.

“Membro da Assembléia Provincial, logo depois da câmara dos deputados, presidente de uma província de segunda ordem, onde, por natural mudança do destino, leu nas folhas da oposição todos os nomes que escrevera outrora...”
(Machado de Assis: 1994, 55)

Havia também um movimento no sentido de promover a harmonia entre os partidos liberal e conservador: “Deputado da Conciliação dos partidos, viu governar o marquês de Paraná, e instou por algumas nomeações, em que foi atendido” (Machado de Assis: 1994, 55).

Retrata ainda o Brasil na segunda metade do século XIX quando o país entrou num período de prosperidade e diversificação econômica. A implantação da rede ferroviária,

“Depois que o trem continuou a andar...(...) Dizendo-lhe que as viagens se estrada de ferro cansavam muito, ao que Rubião respondeu que sim; Para quem estava acostumado a costa de burro, acrescentou, a estrada de ferro cansava e não tinha graça; não se podia negar, porém, era um progresso” (Machado de Assis: 1994, 20).

Ao mesmo tempo causa e consequência da expansão cafeeira, foi acompanhada da criação de instituições financeiras e do crescimento do setor exportador-importador. O Brasil tornou-se então uma praça atraente para investimentos estrangeiros, majoritariamente britânicos.

“Rubião não podia compreender os algarismo do Palha, cálculos de lucros, tabelas de preço, direitos da alfândega, nada, mas a linguagem falada supria a escrita. Palha dizia coisas extraordinárias, aconselhava ao amigo que aproveitasse a ocasião par pôr o dinheiro a caminho, multiplicá-lo. Se tinha medo, era diferente; ele, Palha, faria o negócio com John Roberts, sócio que foi da Casa Wilkinson, fundada em 1844, cujo chefe voltou para a Inglaterra, e era agora membro do Parlamento” (Machado de Assis: 1994, 68)

Umberto Eco (1971) mostra que a *circunstância* ou o contexto da transmissão de uma mensagem pode alterar a mensagem de pelo menos três maneiras: pode “modificar o sentido da mensagem”; pode “modificar a função da mensagem” e por último pode “modificar a quota informativa da mensagem”. No romance temos:

“Antes de meia hora estava lá, pedindo-lhe dois contos de réis.. Rubião não tornou à casa sem comprar um magnífico brilhante, que, na quarta-feira, enviou a Sofia, acompanhado de um bilhete ce visita, e duas palavras de felicitação. Sofia estava só, no quarto de vestir, calçando os sapatos, quando a criada lhe entregou o pacote” (Machado de Assis: 1994, 108)

No filme visualizamos Sofia e Palha no quarto se arrumando para a festa de aniversário da mesma. Sofia estava sentada em frente ao espelho e o marido em pé ao seu lado admirando-a embevecido. Ela pega o colar em suas mãos e fica por alguns minutos olhando embevecida para todo aquele brilho e coloca-o no pescoço. Era um belo colar de brilhantes que ofuscava os olhos de qualquer espectador. Não fora enviado por nenhum portador como relata o escritor. Sofia conta ao marido que Rubião lhe entregara pessoalmente o presente e diz que “as mãos dele tremiam assim”, e faz o gesto de mãos trêmulas. Isto com um sorriso de escárnio no belo rosto e tom de voz zombeteiro. Os dois riram às gargalhadas.

A circunstância é, portanto, um fator condicionante, isto é, a circunstância de produção não é necessariamente aquela da circunstância de consumo uma vez que esta se mistura com a ideologia, ou a maneira pela qual os artistas vêem a sociedade na qual vivem.

Ao falarmos em *ideologia*, pensamos num sentido amplo de “um conjunto de valores de um dado grupo de pessoas num dado ponto da história”. Incluindo idéias religiosas, políticas e morais; visão do mundo, atitudes, maneiras de pensar e de colocar problemas.

Segundo Lebel (1973), o aparato técnico do cinema, desde a filmagem até a projeção, nada mais é que um veículo de expressão ideológica. Para ele, nada é ideologicamente neutro num filme e que a partir do momento em que o cineasta interfere, isto é, focaliza a câmara, os elementos socializados ou não socializados que são documentados tornam-se ideologicamente compromissados.

Concluimos então que o filme inclui um universo de sistemas de significação já estabelecido. Diz Lebel, que o efeito ideológico de um filme depende da atitude ideológica do espectador e da perspectiva estética e ideológica do filme em relação aos elementos que criaram a atitude ideológica do espectador. Melhor dizendo: a ideologia do cineasta é identificada pelo espectador com base no filme em questão, em outros filmes e em publicações e entrevistas dadas pelo cineasta

Quanto ao livro, ele representa uma síntese do nacional, do Brasil da época. Tanto no livro como no filme, Rubião é um anti-herói ingênuo que acaba sozinho sem dinheiro, tendo como companhia o cachorro Quincas Borba. Machado de Assis vê o nosso anti-herói com olhos críticos que tem um fim de decadência e descrédito. Rubião não é o tipo de herói preconizado pela ideologia dominante. Através de sua ingenuidade, é derrotado no filme e no romance. No filme, ele regressa a sua terra natal e termina perambulando, maltrapilho puxado por seu cachorro Quincas Borba e no romance, ele acaba morrendo

“não morreu súdito, nem vencido! Antes de principiar a agonia, que foi curta, pôs a coroa na cabeça - uma coroa que não era ao menos, um chapéu velho ou uma bacia, onde os espectadores palpassem a ilusão” (Machado de Assis: 1994, 179).

Nas últimas páginas do romance, contando o fim do nosso anti-herói nas ladeiras de Barbacena, percebemos a forma clara e precisa, a cortante ironia de Machado de Assis,

quando repete três vezes uma palavra “quase desprovida de significação” estabelecendo uma antítese com as três características da coroa imaginada por Rubião: marca assim a distância entre a realidade e a fantasia, entre a consciência do narrador e a demência do personagem: (...) “Ele pegou em nada, levantou nada, e cingiu nada; só ele via a insígnia imperial, pesada de ouro, rútila de brilhantes e outras pedras preciosas”

Em uma narrativa na terceira pessoa, com interferências da primeira pessoa em algumas partes da narrativa, o autor, objetiva o nascimento, a paixão e a morte de um provinciano ingênuo, trazendo assim a sua marca registrada, o selo do gênio, a cortante *ironia*.

V. CONSIDERAÇÕES FINAIS

É importante perceber que através da ficção (tanto na obra literária quanto nas cenas filmicas) além de contemplarmos os destinos e conflitos das personagens, temos a intensa participação emocional, ou melhor, o leitor *contempla* e ao mesmo tempo *vive* as possibilidades humanas que a sua vida pessoal dificilmente lhe permite viver e contemplar e isto é possível graças a irrealidade e a forma concreta e quase-sensível do mundo imaginário se apresentar aos nossos olhos. Este mundo que se revela a nós através de vivências interpretadas da vida humana nós dá possibilidades de contemplar e participar destas interpretações “por mais que na vida real nos sejam contrária, por mais que as combatemos na vida real” (Rosenfeld, 2000).

A arte literária nos dá a liberdade de adentrar no imenso reino do impossível, o que a vida real não nos concede. É um lugar onde podemos viver e contemplar, através de personagens variedades a nossa condição na qual verificamos, realizamos e vivemos a utopia de sermos autoconscientes e livres, capazes de sermos objetivos conosco mesmo. Através da arte, disse Goethe, distanciamos-nos e ao mesmo tempo aproximamos-nos da realidade.

Nos últimos tempos, essas duas manifestações culturais têm se desenvolvido de forma notável e com diversidade de olhares. É importante podermos contribuir neste contexto para que o público-alvo possa passar de uma visão superficial, dispersa e casual para outras críticas sem que com isso não aconteça a destruição do prazer.

Não queremos formar críticos profissionais, mas tentar contribuir para que nosso público, compreenda e tenha o estímulo de pesquisar teóricos diferenciados, possa descobrir e potencializar suas possibilidades de prazer, ao mesmo instante que desenvolva novos olhares sobre o cinema, sobre a literatura, sobre a realidade, sobre a vida. Também não se trata de difundir somente uma perspectiva de pensamento, mas multiplicar divergentemente as possibilidades de olhares, pois a partir deste fato, com o decorrer do processo de pesquisa, da sensibilidade, poderão os indivíduos exercitar de forma mais efetiva seu senso crítico.

Vale ressaltar que fiz esta análise não no sentido de fomentar a crítica cinematográfica, mas sim ajudar nosso público para que torne ativa sua prática de espectador, sem que isso signifique a perda da característica central de prazer com a atividade, antes o contrário: entender que a capacidade de crítica é fundamental para potencializar a escolha e o prazer de vivência da atividade assistida, assim como também no sentido de que a mesma possa emergir significativamente para ajudar na compreensão dos processos da comunicação humana.

Vale a pena encerrarmos com as palavras de Inácio Araújo, escritas no prefácio da obra de Antonio Costa (1985):

“...em matéria de cinema somos obrigatoriamente iniciantes: ‘compreendê-lo’ equivale a ‘saber vê-lo’, uma tarefa sempre inacabada, sempre renovada. Porque, quando o cinema não for mais capaz de provocar surpresa e espanto, quando alguns filmes não levarem à perplexidade o espectador, certamente alguma coisa estará errada: ou com o cinema ou com o espectador” (p.13).

VI: REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. ASSIS, Machado de. *Quincas Borba*. Introdução e Comentário José de Nicola. Editora Spicione, 1994.
2. BRAIT, Beth. *A Personagem*. Editora Ática, São Paulo, 2000.
3. CARDOSO, Miguel Oliveira de Barros. *Literatura e Cinema: Sibioses Nararatológicas*.
3. COSTA, Antonio. *Compreender o cinema*. São Paulo: Editora Globo, 1989.
4. FIORIN, José Luiz. *Linguagem e Ideologia*. 5ª ed. Editora ática. Série Princípios. Áreas de Interesse do volume: Comunicações e Lingüística, 1997.
5. JOHNSON, Randal. *Literatura e Cinema/do Modernismo na Literatura ao Cinema Novo*, 1982.
6. MACÊDO, Roberto Sidnei. *A Etnopesquisa Crítica e Multirreferencial nas ciências humanas e na educação*. Salvador:EDUFBA, 2000.
7. ANDRÉ, Marly Eliza Dalmazzo Afonso de André. *Etnografia da Prática Escolar*. Papirus, 8ª edição, 2002.
8. ARAÚJO, Inácio. *Cinema/O Mundo em Movimento*. História em Aberto, editora Scipione.
9. CÂNDIDO, Antônio. *A Personagem de Ficção*. Debates/Literatura, ed. Perspectiva: São Paulo,2000.

S O X E Z A

ANEXO





***(...) Assim são as páginas da vida,
como dizia meu filho quando fazia versos,
e acrescentava que as páginas vão
passando umas sobre as outras,
esquecidas apenas lidas.***

"Suje-se Gordo!"

Machado de Assis



...the ...
...the ...
...the ...
...the ...

...

...



ROBERTO SANTOS
produções cinematográficas
apresenta

QUINCAS BORBA

de Machado de Assis

HELBER RANGEL

FULVIO STEFANINI
BRIGITTE BRODER

Participações Especiais de
PAULO VILÇA
no papel Quincas Borba

LAURA CARDOSO MARLENE FRANÇA WALTER FORSTER LUIZ SERRA

**Adaptação da obra
de Machado de Assis**

Roteiro e Direção de
ROBERTO SANTOS

Fotografia de
ROBERTO SANTOS FILHO

DISTRIBUÍDO POR
frans
VIDEO

REPRODUZIDO POR
Video
LAB
SAC. 0400

CLÁSSICOS SCIPIONE



QUINCAS BORBA

MEMÓRIAS PÓSTUMAS
DE
BRÁS CUBAS

MACHADO DE ASSIS

Introdução e comentários
José De Nicola



editora scipione

ISBN 85-262-2356-9



9 788526 223561

2 ROMANCES
PELO
PREÇO DE 1

HISTÓRIA EM *A*BERTO

INÁCIO ARAUJO

CINEMA

O MUNDO EM MOVIMENTO

Exemplar do professor. Venda proibida.



editora scipione



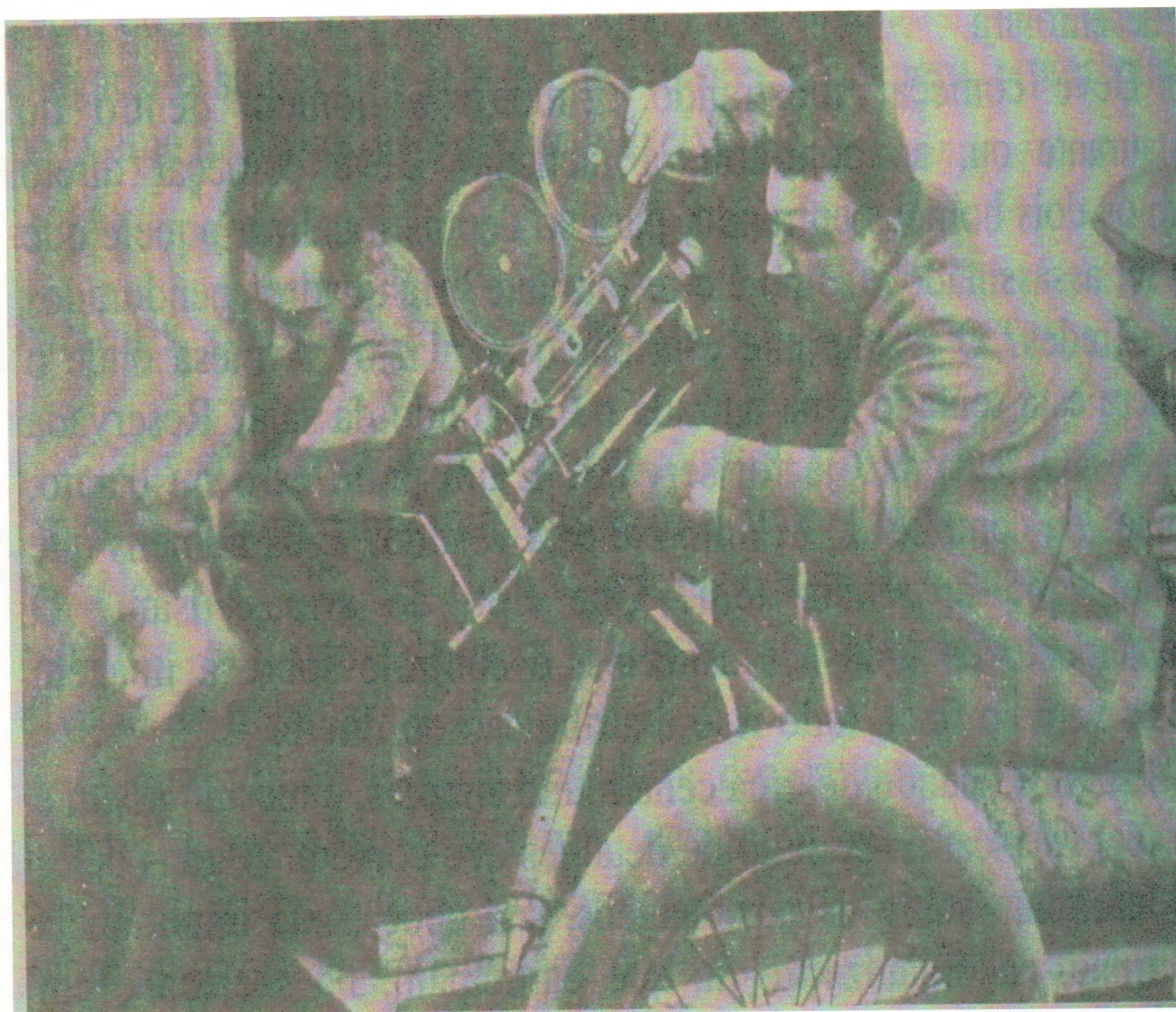
LITERATURA BRASILEIRA

Textos literários

Memórias Póstumas de Brás Cubas, de Machado de Assis



As primeiras imagens em movimento: A chegada do trem na estação de Ciotat, dos irmãos Lumière, exibido pela primeira vez em 1895.



O trabalho de direção exige cuidado e colaboração estreita com o fotógrafo. Aqui, Fritz Lang (centro) dirige o ator Gustav Froelich em Metrôpoles (1926). Na câmara, Karl Freund, um dos grandes diretores de fotografia alemães. Com o advento do nazismo, Lang e Freund emigraram para os Estado Unidos.



A câmera executa um traveling sobre o carrinho: o microfene capta os diálogos, sem invadir o campo filmado. Trabalho de filmagem com som direto em um filme sonoro:

Médium cool- Dias de fogo (1969)