



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS - UNICAMP
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM – IEL

JÚLIA ROCHETTI BEZERRA

RESSURGE O DEFUNTO AUTOR? – ESTUDO
SOBRE A ADAPTAÇÃO INFANTOJUVENIL DE
MEMÓRIAS PÓSTUMAS DE BRÁS CUBAS

CAMPINAS

2012

JÚLIA ROCHETTI BEZERRA

RESSURGE O DEFUNTO AUTOR? – ESTUDO SOBRE A ADAPTAÇÃO
INFANTOJUVENIL DE MEMÓRIAS PÓSTUMAS DE BRÁS CUBAS

Monografia apresentada ao Instituto de Estudos da Linguagem, da Universidade Estadual de Campinas, como requisito parcial para a obtenção do título de Licenciatura em Letras – Português.

Orientadora: Prof^ª. Dra. Viviane Veras

CAMPINAS

2012

Aos meus pais, amigos e namorado pelo acolhimento e carinho durante toda minha trajetória.

AGRADECIMENTOS

À Prof.^a Dra. Viviane Veras pela orientação, suporte, estímulo e confiança.

Ao editor e adaptador Jiro Takahashi, que gentilmente concedeu gratificante entrevista.

A minha mãe, que me permitiu traçar um novo caminho.

Aos meus amigos pela motivação e apoio emocional.

Ao Guilherme pela compreensão, por compartilhar experiências e pela paciência.

“Perguntaram-me: o que fazer para criar o hábito da leitura? Respondo: Nada. Não se deve criar o hábito da leitura. Hábito tem a ver com cortar as unhas, tomar banho... Os hábitos produzem ações automáticas. Um homem pode ter o hábito de dar um beijinho na mulher ao sair de casa estando com o pensamento muito longe dela. O que há de se fazer é ensinar as crianças a amar os livros...”.

Rubem Alves

RESUMO

A partir de uma análise contrastiva entre a obra *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, e sua adaptação para o público infantojuvenil, feita por José Louzeiro, o presente trabalho levanta questões relativas às adaptações infantojuvenis, investiga os elementos transformados no processo de adaptação e propicia a discussão sobre o efeito dessas modificações no processo de leitura e na construção da imagem do leitor. A análise é feita com base nos quatro ângulos de adaptação propostos por Klingberg, citado por Zilberman (1985): meio, assunto, forma e estilo. Considera-se, por fim, que embora a obra de origem possua valor incontestável, a antecipação causada pelo oferecimento de sua adaptação infantojuvenil não proporciona ao leitor em formação elementos que a tornem memorável. Enriquece este trabalho nossa entrevista com o editor-adaptador premiado Jiro Takahashi, que traz uma importante reflexão sobre o processo de adaptação e o produto oferecido aos jovens.

Palavras-chave: literatura infantojuvenil, adaptação, leitor, *Memórias Póstumas de Brás Cubas*

ABSTRACT

Based on a contrastive analysis between the work *Memórias Póstumas de Brás Cubas* from Machado de Assis and its adaptation to the infantile-teen public made by José Louzeiro, this present study raises questions concerning the infantile-teen adjustments, investigates the transformed elements in the adaptation process and provides a discussion on the effect of these changes in the reading process and in the built image by reader. The analysis is based on the four angles of adaptation: medium, matter, form and style. It is considered that, although the original work has an undeniable value, the anticipation caused by offering its infantile-teen adaptation does not provide to the in training reader elements that make it memorable. This work is enriched by our interview with the awarded-winning editor-adapter Jiro Takahashi, who brings an important reflection on the adaptation process and the product that is offered to young people.

Keywords: Infantile-teen literature, adaptation, reader, “*Memórias póstumas de Brás Cubas*”

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
Objetivos	2
Justificativa	2
Metodologia	3
1 REVISÃO DA LITERATURA	4
1.1 TRADUÇÃO E ADAPTAÇÃO	4
1.2 ADAPTAÇÕES DE CLÁSSICOS LITERÁRIOS PARA O PÚBLICO INFANTOJUVENIL	6
1.3 ADAPTAÇÕES DE CLÁSSICOS DA LITERATURA BRASILEIRA	8
2 O LEITOR INFANTOJUVENIL	9
2.1 MACHADO DE ASSIS E SEUS LEITORES	10
3 ANÁLISE DOS PROCEDIMENTOS ADAPTATIVOS E DISCUSSÃO	11
3.1 A ADEQUAÇÃO DE MEIO	11
3.1.1 Notável ausência – a omissão da dedicatória ao verme	16
3.1.2 A reconstrução do prólogo. Ao leitor?	18
3.2 ADAPTAÇÃO DE ESTILO – A TRANSFORMAÇÃO DA LINGUAGEM	22
3.2.1 Brás Cubas e o leitor – o diálogo com o leitor em Memórias Póstumas de Brás Cubas	28
3.3 ADAPTAÇÃO DA FORMA	35
3.3.1 A reestruturação das divisões internas	35
3.3.2 Condensação	40
3.3.3 Omissão	43

3.3.4 A linearidade da narrativa – o tempo em Memórias Póstumas de Brás Cubas.....	44
3.3.5 Acréscimos.....	48
3.4 ADAPTAÇÃO DE ASSUNTO	49
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS	51
5 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	53
ANEXO: ENTREVISTA COM JIRO TAKAHASHI.....	56

INTRODUÇÃO

As adaptações de obras literárias possuem por objetivo a expansão da base de leitores de obras pertencentes ao cânone literário, proporcionando a facilitação do acesso, através de transformações da linguagem e simplificações feitas pelo adaptador, que apresenta sua interpretação da obra original. Uma adaptação, por definição, é um ajuste, uma acomodação, uma modificação que permita ao que foi adaptado uma finalidade diversa daquela para que foi proposta – sob a rubrica literatura, a adaptação é definida, segundo Houaiss (2012) como “transposição de uma obra literária para outro gênero” ou “meio de comunicação”. O presente estudo apresenta como tema a análise da adaptação da obra *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis para o público infantojuvenil, feita por José Louzeiro e pertencente à série *Reencontro* da Editora Scipione. Para o cumprimento dos objetivos, será cotejada a leitura da obra adaptada e a da original, que constituem o corpus deste trabalho.

Para conduzir a reflexão sobre o tema, a revisão da literatura parte da distinção entre os conceitos de tradução e adaptação (entendida agora como parte dos Estudos da Tradução) para, em seguida, fornecer um breve panorama sobre as adaptações literárias destinadas ao público infantojuvenil e sua receptividade. A discussão sobre o processo de adaptação de obras pertencentes ao cânone brasileiro e as peculiaridades do público-alvo, infantojuvenil, integram a primeira parte deste estudo, servindo como base para a análise da relação entre essa identidade – de obra canônica – e as variáveis criadas pelas diversas adaptações.

Dentre as características que conferem a *Memórias póstumas de Brás Cubas* o estatuto de canônica, destaca-se, aqui, a figuração do leitor. A transformação dos leitores empíricos, isto é, do leitor adulto, do século XIX, para o leitor jovem, do século XXI é evidente. No entanto, pretende-se verificar os níveis de distinção entre as imagens dos leitores-modelo e as figurações de leitor evocadas pelas obras. Por esse motivo, inclui-se na revisão da literatura a análise de Guimarães (2001) sobre a relação que o narrador estabelece com o leitor em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis.

A análise dos procedimentos adaptativos é feita com base nos quatro ângulos propostos por Klinberg, citado por Zilberman (1985). A adaptação do meio diz respeito

à apresentação de elementos como título, advertências, prólogos, ilustrações, capa e notas de rodapé, isto é, recursos visuais e paratextuais que propiciem o acolhimento positivo do texto. A adaptação do estilo equivale à transformação da linguagem, feita para que a obra seja adequada ao leitor juvenil. A adaptação da forma relaciona-se à tendência ao resumo, à linearização da narrativa e à intensificação da ação, para tornar a obra mais atrativa ao jovem leitor. Por fim, a adaptação de assunto refere-se ao tratamento dado a temas, ideias ou problemas que, em consideração à compreensão de mundo e vivências do público-alvo e ao caráter didático das adaptações, estão sujeitos a restrições.

Como importante contribuição para refletir sobre o processo de adaptação e sua influência na formação de jovens leitores, sob a perspectiva do adaptador, trazemos uma entrevista com o editor e adaptador, Jiro Takahashi, em anexo.

Objetivos

Por meio de uma análise contrastiva entre a obra original e a adaptada, pretende-se verificar que elementos, entre aqueles citados a seguir, são transformados no processo de adaptação: a apresentação de temas, ideias ou problemas, o relacionamento com o interlocutor, a transformação da linguagem, a estrutura das divisões internas, os procedimentos de resumo, a linearidade do enredo e a disposição de informações explicativas. Também serão observados os aspectos paratextuais da adaptação. Como objetivo principal deste estudo, encontra-se a investigação sobre os principais pontos de divergência entre a adaptação e a obra original que determinariam a necessidade da produção dessas obras, a fim de verificar qual seria o perfil do jovem leitor pressuposto por esse tipo de produção, normalmente trabalhada em ambiente escolar. Além disto, pretende-se propiciar elementos para a discussão sobre possíveis perdas e ganhos decorrentes do oferecimento de obras adaptadas a leitores em formação.

Justificativa

Há uma grande demanda para a publicação de obras adaptadas, graças à adoção desse tipo de material em escolas. Contudo, existem controvérsias relativas a obras adaptadas por parte de teóricos, críticos, professores e pais. Em virtude do uso de adaptações de clássicos da literatura direcionadas para o público infantojuvenil nas escolas, o olhar sobre o processo de adaptação e seus resultados faz-se preciso, na

medida em que propicia a reflexão sobre as contribuições que esse tipo de leitura teria para a formação dos leitores.

Em *Por que ler os Clássicos*, Ítalo Calvino (1998) afirma que, durante a juventude, o encontro com os clássicos funciona como um primeiro contato, podendo ser confuso, em decorrência da impaciência ou inexperiência dos jovens. Em contrapartida, admite que essa experiência possa ser formativa e fornecer modelos, elementos para comparação, escalas de valores e paradigmas de beleza, que permanecerão estáveis na constituição dos mecanismos interiores do leitor, mesmo que este não venha a se lembrar dos livros lidos na juventude. Não há dúvidas de que leituras e releituras dos clássicos são extremamente recomendáveis. No entanto, a antecipação promovida pela oferta de adaptações desses clássicos seria igualmente benéfica? Nesse contexto, o estudo contrastivo entre a obra original e sua adaptação justifica-se pela necessidade de problematizar esse tipo de obra, que é oferecida ao jovem leitor no processo de escolarização da leitura.

Machado de Assis foi o autor selecionado em virtude das figurações sobre o leitor que estabelece em sua obra. A interlocução, uma das principais marcas na obra desse autor, será um dos elementos-chave submetidos à análise. Deste modo, pretende-se colocar no centro da discussão a figura do leitor e averiguar de que modo a ideia que se faz do jovem leitor contemporâneo, ou seja, do leitor-empírico da adaptação de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, materializa-se na construção do leitor fictício, evocado diretamente na obra, e do leitor-modelo, cuja leitura será influenciada pelo resultado dos procedimentos adaptativos.

Metodologia

Na primeira parte deste trabalho será feita a revisão da literatura, para exposição de temas e conceitos relevantes. A seguir, será feita uma análise contrastiva entre a obra adaptada e a original, que terá por base a verificação do modo como os quatro ângulos da adaptação - meio, assunto, forma e estilo - propostos por Klinberg, citado por Zilberman (1985), são operados em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* de José Louzeiro. A terceira parte do trabalho consiste na entrevista não-estruturada, feita com o editor e adaptador, Jiro Takahashi, colocada em anexo.

1. REVISÃO DA LITERATURA

1.1 TRADUÇÃO E ADAPTAÇÃO

Em “Aspectos linguísticos da tradução”, Jakobson (2008) aborda a questão da compreensão das palavras. O autor alega que a compreensão da palavra é dependente tanto do conhecimento não-linguístico, quanto do significado que lhe é atribuído no código lexical da língua em que se inscreve. Para o autor, o significado de um signo linguístico corresponde à sua tradução por outro signo, no qual ele se encontrará desenvolvido da maneira mais completa possível.

Considerando-se o caso de desejo de entendimento da significação de uma palavra desconhecida, faz-se necessário recorrer a um conjunto de signos linguísticos. Jakobson (2008) afirma que a interpretação de um signo verbal pode ocorrer de três maneiras, classificadas como: tradução intralingual ou reformulação, na qual os signos são interpretados com o auxílio de signos da mesma língua; tradução interlingual, ou tradução propriamente dita, em que ocorre a interpretação por meio de signos de outra língua; e tradução intersemiótica, em que um sistema de signos não-verbais é utilizado na interpretação.

Por se encontrar mais próxima ao foco de estudo deste trabalho, será dada maior atenção à tradução intralingual. Para Jakobson (2008), esse tipo de tradução ocorre quando há substituição de uma palavra por outra sinônima, ou pelo emprego de um circunlóquio. Segundo Jakobson (2008, p.65)

uma palavra ou um grupo idiomático de palavras, em suma, uma unidade de código do mais alto nível só pode ser plenamente interpretada por meio de uma combinação equivalente de unidades de código, isto é, por meio de uma mensagem referente a esse código.

Para o estabelecimento dessa interpretação o linguista deve atuar como intérprete das mensagens verbais.

Mas quais seriam as diferenças conceituais entre tradução e adaptação?

Amorim (2005) indica que as teorias tradicionais da tradução apontam que esse trabalho deve ater-se à obra original, de modo que seu produto seja uma imagem correspondente à que lhe deu origem. Assim, o tradutor deveria submeter-se à

neutralidade e a tradução estaria livre de coerções ideológicas ou históricas. Ainda sob essa perspectiva, as adaptações são vistas de modo pejorativo, sendo consideradas leituras que impõem certa agressão à integridade dos textos originais. O conceito de adaptação corresponderia a certo empobrecimento da obra original, motivada por interesses comerciais das editoras e desprovida de preocupação com os valores estéticos.

Em uma perspectiva pós-estruturalista, o apagamento da figura do tradutor destaca-se como algo impossível, pois mesmo que o tradutor tome por objetivo sua invisibilidade, pela reprodução de uma pretendida totalidade do significado original, o produto de seu trabalho será inevitavelmente construído sob sua ótica, uma vez que não há um sentido único, definido e estável, ao qual a tradução possa ser estritamente fiel. Moreno & Oliveira (2000), citados por Amorim (2005), afirmam que as noções “de interferência, de transgressão, de diferença e de transformação não têm nenhum sentido negativo, simplesmente porque dizem respeito a processos considerados inevitáveis”. Os limites da transgressão, no entanto, são passíveis de discussão, havendo a restrição do que pode ser incluído como legítimo no campo de realização da tradução. Assim, um trabalho de tradução pode promover a recriação de fatores constitutivos da obra original e ser aceitável, assim como uma adaptação seria. Caso a distinção entre tradução e adaptação estivesse reduzida à questão do grau de transgressão assumida em cada uma, seria difícil o estabelecimento de um consenso sobre a classificação de um texto em uma das categorias. Contudo, a significação dos termos tradução e adaptação é resultante da combinação de fatores diversos, como o estabelecimento dos conceitos vigentes em cada época e as próprias pretensões editoriais. Ainda sobre o grau de transgressão, pode-se dizer que ao adaptador é conferida maior liberdade, para que realize modificações com base em sua sensibilidade estética e no público ao qual a obra será destinada, enquanto o tradutor deve se restringir mais aos padrões estéticos expressos na obra original (AMORIM, 2005).

Para Caribé (2011), assim como cabe ao tradutor realizar os devidos reajustes, visando à compreensão da obra, o adaptador também deve realizar uma série de procedimentos técnicos como a supressão, a explicação e a condensação de ideias. O autor afirma ainda que, com a crescente tendência de adaptação de clássicos, com o objetivo de atrair novo público, a adaptação intralinguística ganhou espaço no mercado editorial. Graças a isso, tais obras passam por um processo de revalorização e garantem lucro às editoras.

No contexto que delimitamos, cabe às adaptações intralinguais o trabalho de decodificar signos linguísticos e marcas textuais, interpretar metáforas e outras figuras de linguagem, pela perspectiva do adaptador e de modo a atender às exigências da editora, respeitando as normas e tradições da cultura do público alvo, como forma de causar boa recepção. Deste modo o texto é traduzido com base na concepção de público ao qual será destinado.

1.2 ADAPTAÇÕES DE CLÁSSICOS LITERÁRIOS PARA O PÚBLICO INFANTOJUVENIL

Segundo Monteiro (2001), os clássicos adaptados são criações feitas por encomenda, normalmente baseadas em títulos de domínio público, com o intuito de conquistar novos leitores para as obras constituintes do cânone literário ocidental e, desta forma, divulgar e perpetuar enredos e juízos de valor, através das leituras feitas nas escolas. Segundo o autor, as adaptações equivalem a uma tradução da obra original, uma vez que transformam a linguagem textual de modo a torná-la acessível ao público atual e não constituído por leitores experientes e qualificados. Inserem-se no quadro dos produtos da cultura de massas, cujo público é vasto e heterogêneo.

A adaptação de clássicos da literatura para o universo infantojuvenil relaciona-se com o processo de escolarização da literatura. Turchi e Silva (2006) indicam que a obra adaptada subordina-se ao mercado editorial, seguindo a lógica de mercado da indústria cultural. São escolhidas obras pertencentes ao cânone literário, como forma de garantir ao consumidor a qualidade do produto a ser adquirido. Para esses autores, o adaptador possui caráter de mediador, visando aproximar o leitor infantojuvenil contemporâneo do leitor pretendido pelo texto original. Tal trabalho exige do adaptador uma leitura aprofundada das obras originais.

Carvalho (2008) traz, igualmente, reflexões sobre o processo de mediação realizado pelo adaptador, que consiste em identificar em que aspectos o novo público-alvo e os elementos constituintes da obra original podem convergir. Assim, o sistema literário composto por autor, obra e leitor passa a ter novos componentes: o adaptador e a obra adaptada. Os adaptadores possuem o objetivo, de caráter formativo, de proporcionar aos jovens leitores o primeiro contato com a obra literária, sem a pretensão

de vir a substituí-la. Para tal, cabe ao adaptador eliminar elementos da obra original e descartar outros, além de transformar a linguagem, para que a recepção por parte dos leitores seja similar à causada pela obra original.

Monteiro (2001) afirma que o trabalho de adaptação consiste na manutenção do enredo original, ao mesmo tempo em que exige substituições, resumos ou cortes do texto, além de esclarecimentos sobre possíveis referências históricas e atualização do vocabulário, que deve ser de fácil compreensão. Para cumprimento de seu papel, o adaptador deve estar atento aos detalhes que possam vir a gerar complicações no processo de leitura e compreensão da narrativa, considerando-se que a obra se destina ao uso escolar. De acordo com Monteiro (2001), o levantamento das características das adaptações citadas acima permite classificá-las como paráfrases das obras originais. O autor define como paráfrase a reconstrução de uma narrativa com outras palavras, mantendo-se o enredo original ou a tradução textual para termos mais simples. A paráfrase implica uma interpretação por parte do adaptador, que se apropria da narrativa; não há como parafrasear sem realizar uma interpretação do texto original.

Em estudo sobre a aceitação das obras adaptadas, Monteiro (2001) indica que essa ainda é uma questão controversa. Para alguns teóricos, a adaptação de clássicos da literatura para jovens é tida como positiva, uma vez que pode aguçar a curiosidade desse público, além de fornecer um panorama sobre o patrimônio cultural e desenvolver a aquisição de referências aos jovens, facilitando a compreensão de possíveis alusões a essas obras em suas futuras leituras. A adaptação de obras pertencentes ao cânone literário facilitaria o acesso ao jovem, uma vez que ao oferecer uma obra de compreensão mais fácil, o adaptador assume a função de intermediário entre obra e leitor que, em virtude disto, conquista maior autonomia no processo de leitura e interpretação da obra. José Genésio Fernandes (2000), citado por Monteiro, acredita que as adaptações são despidas do valor literário presente nas obras originais e a tentativa de conquistar um novo público seria uma descabida concessão à vulgaridade. Sob essa perspectiva, a linguagem empregada na obra literária é mais valorizada que o enredo ou o encantamento despertado pela leitura e, assim, a adaptação de clássicos literários em nada contribuiria para a perpetuação do valor literário das obras originais. A opinião dos professores, segundo Monteiro, também se divide; alguns acreditam não haver utilidade para as adaptações, enquanto outros se felicitam com a possibilidade de trabalhar com uma leitura que demanda pouco tempo.

A assunção de determinadas posturas diante das adaptações é dependente da concepção de literatura assumida pelos teóricos. É importante considerar também, entre aqueles que têm muito a dizer sobre as adaptações, os próprios adaptadores e seus editores. É o caso, por exemplo, de Jiro Takahashi, criador da coleção Para gostar de ler, merecedor de 3 prêmios (1976, 1986, 1997) e de um prêmio da Associação Paulista de Críticos de Arte (1978) por seu trabalho como editor. Para Takahashi, não se justifica adaptar autores nacionais.

1.3 ADAPTAÇÕES DE CLÁSSICOS DA LITERATURA BRASILEIRA

A produção de adaptações dos clássicos literários, mesmo constituindo boa opção mercadológica, gera controvérsias, especialmente quando relativas a obras do cenário nacional. Monteiro (2001) afirma que os clássicos adaptados são obras com mercado consumidor garantido, graças à aceitação desse material por parte das escolas, que movimentam a venda por adoção.

A Editora Scipione, em 1997, foi a pioneira no lançamento de clássicos nacionais adaptados, sendo as duas primeiras obras: O Ateneu, de Raul Pompéia, adaptado por Carlos Heitor Cony, e Memórias Póstumas de Brás Cubas, de Machado de Assis, cujo adaptador foi José Louzeiro. A demanda nas escolas por obras adaptadas é grande, porém, críticos, alguns professores de escolas consideradas de alto nível e até mesmo adaptadores de obras internacionais – como é o caso de Takahashi – consideram que as adaptações de clássicos nacionais são desnecessárias e temem que, ao contrário do que se poderia imaginar, a difusão dessas obras implique o desinteresse dos leitores em formação pelas obras originais. Ana Maria Machado (2001), adaptadora, citada por Monteiro (2001), fez a seguinte declaração em entrevista: “Não creio que seja necessário, porque não creio que nossos clássicos sejam assim tão distantes que precisem de adaptação. Precisariam, sim, de professores melhor formados, em condições de trazê-los à escola de modo vivo”.

A questão da desqualificação dos professores, que deveriam realizar o intermédio entre os leitores/alunos e os clássicos da literatura nacional, apontada por Ana Maria Machado, é apenas um dos problemas enfrentados nas escolas. É interessante notar, também, de que modo é feito o trabalho com a literatura nas escolas.

No capítulo “A escolarização da literatura infantil e juvenil”, Magda Soares (1999) faz considerações acerca do que caracterizaria uma literatura infantil, destacando o caráter educativo e formador, determinantes para que esse setor literário esteja vinculado à instituição escolar. No entanto, a apropriação da literatura pela escola é, geralmente, vista de modo pejorativo, em decorrência do uso inadequado da literatura nas práticas escolares. A inadequação pode ser exemplificada por práticas como a análise de textos com a finalidade de exemplificar conteúdos gramaticais ou trabalho com a ortografia, pelo índice baixo de renovação das obras adotadas para leitura, a fragmentação dos textos, dentre outras.

Pode-se inferir que o uso inadequado das obras literárias nas escolas seja a causa primária do temor, tanto daqueles que defendem, quanto dos que rejeitam as obras adaptadas. Isto, considerando-se que um possível argumento para a defesa seria a facilitação da leitura, eliminando a necessidade de intermédio do professor, enquanto a recusa à aceitação dessas obras justifica-se pelo provável distanciamento do leitor da obra original, em decorrência da ausência de fatores motivacionais. A análise contrastiva entre uma obra original e sua adaptação é realizada neste trabalho como forma de identificar quais seriam as principais divergências entre as obras e as implicações possíveis para o leitor de adaptações, independente do contexto escolar.

2. O LEITOR INFANTOJUVENIL

Em Seis passeios pelos bosques da ficção, Umberto Eco (1994, p.7) afirma que “numa história sempre há um leitor, e esse leitor é um ingrediente fundamental não só do processo de contar uma história, como também da própria história”, e que “todo texto é uma máquina preguiçosa pedindo ao leitor que faça uma parte de seu trabalho”(Eco, 1994, p.9). Assim, faz-se de vital importância a compreensão e a participação do leitor. Harris (1998) e Jauss (1994), citados por Carvalho (2008), entendem que o estatuto canônico de uma obra não depende do texto em si, mas sim de sua recepção, isto é, do modo com os textos são lidos e de sua permanência no meio literário. Sob essa perspectiva, a adaptação, enquanto forma de leitura, seria um modo de perpetuação da obra no universo da leitura dos jovens.

Mas qual o perfil do leitor infantojuvenil brasileiro? Biasioli (2008), em sua tese, apresenta um traçado sobre os leitores infantojuvenis no cenário brasileiro, através do levantamento das obras mais consumidas por esse público no período de 1994 a 2004, além de um panorama histórico sobre a literatura infantojuvenil. Por ocasião de seu nascimento, no final do século XIX e início do século XX, a literatura infantojuvenil possuía caráter didático, e gradualmente transformou-se em uma literatura nacionalista e ufanista. A partir de 1980 o nacionalismo não está mais presente nos discursos destinados a esse público e as obras ilustradas ganham espaço na preferência das crianças. No período de 1994 a 2004, mantém-se com sucesso em vendas o gênero suspense e ganha espaço também a fantasia. Não há menção à literatura adaptada nesse trabalho, mas a autora destaca a influência de pais e educadores na escolha das obras e não pode ser desconsiderada a já citada escolarização desse tipo de obra.

2.1 MACHADO DE ASSIS E SEUS LEITORES

Com base em análise das obras de Machado de Assis, Guimarães (2001) propõe em sua tese um traçado sobre a figuração do leitor nesses romances. Como o presente estudo visa contemplar apenas a obra *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, serão destacadas as figurações de leitor nela presentes.

De acordo com Guimarães (2001), em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, o narrador estabelece com o leitor uma relação baseada em provocações, insultos, desafios e injúrias, postura que em alguns momentos é quebrada para o estabelecimento de certa cumplicidade. A narrativa assim delineada distancia-se do caráter pedagógico para aprimorar-se na função estética, com um texto que “deixa de remeter para um espaço ficcional, digamos, tridimensional, para voltar-se sobre si mesmo, sobre sua própria materialidade e bidimensionalidade” (GUIMARÃES, 2001, p.133). A recepção da obra é uma preocupação do narrador, que varia do desdém à valorização do leitor. O relacionamento com o leitor interfere na estrutura da obra, pois, na tentativa de flexibilizá-la, o autor propõe que o leitor faça retornos, saltos e emendas em seu processo de leitura.

Em suas considerações finais, Guimarães (2001) observa a preocupação constante de Machado de Assis com a recepção de suas obras, expressas por tentativas

de controle, como pode ser notado em advertências, prólogos e notas direcionados ao leitor. Guimarães (2001) contesta a ideia de alguns teóricos de que Machado de Assis seria indiferente ao seu público, alegando que, apesar de o autor não haver cedido, no que diz respeito a convicções e barateamento de ideias, fez concessões àquele que imaginava ou desejava como público leitor. Quanto aos narradores, Guimarães (2001) afirma que aqueles pertencente à chamada segunda fase do escritor são

cada vez mais voltados para si mesmos e descrentes da possibilidade de entabular um diálogo que não esteja baseado na indução ao engano e na traição da confiança do interlocutor, o escritor Machado de Assis parece voltar-se ao público como que se dirige a uma platéia que não o entende, um leitorado incapaz de compreender e interpretar o sentido da história como os próprios protagonistas dos romances que, principalmente a partir de Dom Casmurro, tornam-se leitores/intérpretes equivocados em relação a suas próprias leituras.(GUIMARÃES, 2001, p. 230)

Guimarães (2001) afirma ainda que é justamente esse isolamento do narrador em si mesmo, demarcando a instabilidade da comunicação, um dos principais fatores de originalidade e atualidade da obra de Machado de Assis. A temática da interlocução é um dos aspectos fundamentais nas obras machadianas.

3. ANÁLISE DOS PROCEDIMENTOS ADAPTATIVOS E DISCUSSÃO

3.1 A ADEQUAÇÃO DE MEIO

Serão analisados neste item alguns dos aspectos paratextuais da adaptação que, de acordo com Genette (2006) referenciado por Calado (2009), consistem na relação do texto com elementos como título, advertências, prólogos, ilustrações, capa, notas de rodapé, dentre outros. A transformação desses aspectos, com o objetivo de tornar a obra mais acessível e atrativa aos leitores, insere-se na adequação de meio, proposta por Klinberg.

A capa, elemento responsável pela primeira impressão do leitor sobre a obra, será aqui também alvo primário da análise. O nome da série de adaptações – Reencontro

Literatura – é dividido em duas partes. No topo da capa, a palavra “REENCONTRO” é colocada em destaque pelas cores e estilo da fonte, pelo efeito de todas as letras em maiúsculas e pela diferenciação de caixas de texto, nas quais está inserida. A alternância das cores azul e marrom, no preenchimento das caixas de texto e como cores da fonte, promove a fragmentação da palavra em duas partes: RE/ ENCONTRO. Essa divisão permite a reflexão sobre o nome da série e sua relação com as obras que inclui, pertencentes ao cânone literário. Em *Por que ler os clássicos*, Ítalo Calvino discute algumas propostas conceituais dos clássicos e afirma que em relação à leitura dessas obras podem ser usados quaisquer dos verbos: ler ou reler, visto que: “Toda releitura de um clássico é uma leitura de descoberta como a primeira” e que “Toda primeira leitura de um clássico é na realidade uma releitura” (CALVINO, 1998, p.11). No caso da série *Reencontro*, o produto apresentado ao leitor é tanto o fruto de uma releitura quanto o primeiro contato do público jovem com a obra de origem, isto é, apresenta caráter essencialmente dúbio ao instituir como primeira leitura a materialidade de uma releitura.

A segunda parte do nome da coleção, “Literatura”, colocada na lateral, pode referir-se ao estatuto literário das obras selecionadas para integrar a série ou à classificação da adaptação como obra literária. Nesse segundo aspecto, seria interessante ponderar sobre o que é literatura e se a adaptação de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, feita por José Louzeiro, enquadra-se no conceito literário. Em “O que é literatura?”, Eagleton (1983) trata essa questão pelo levantamento das possíveis definições de literatura. A primeira definição abordada é a de “escrita imaginativa”, isto é, aquela em que a distinção entre ficção e fato seria suficiente para a classificação de um texto como literário. Sob essa perspectiva, que talvez esteja cristalizada no meio escolar, a adaptação de José Louzeiro sem dúvida classifica-se como obra literária. No entanto, é uma visão bastante simplista do que seria literatura, ao desconsiderar a existência de pontos de convergência entre fato e ficção, pois textos não-ficcionais podem ser literários e ficcionais podem não o ser.

Outra definição, proposta por Roman Jakobson, citado por Eagleton (1983), seria a de literatura como “violência organizada contra a fala comum”. Essa concepção integra a abordagem dos formalistas russos, segundo a qual a organização particular da linguagem e o efeito de estranhamento constituem a essência do literário. Partindo desse ponto de vista, a adaptação seria uma espécie de desconstrução da obra literária, ao fazer o movimento contrário, de simplificação da linguagem e amortecimento da estranheza. No entanto, o efeito de estranhamento pode ser propiciado mesmo em textos

que não possuam qualquer pretensão literária, e o estilo simples pode ser justamente o aspecto que valoriza o texto. Assim, mesmo que a adaptação de José Louzeiro venha a simplificar a linguagem e amenizar o impacto da obra original, a determinação do estranhamento causado ao leitor dependeria de outros fatores, como a experiência pregressa do jovem com a leitura, sendo esse quesito insuficiente para a classificação da obra como literária. Pode-se entender a literatura, ainda, como um tipo de escrita altamente valorizada, o que implica considerar que: “Qualquer coisa pode ser literatura, e qualquer coisa que é considerada literatura, inalterável e inquestionavelmente – Shakespeare, por exemplo – pode deixar de sê-lo.” (EAGLETON, p.11, 1983). O valor, por sua vez, é definido pelo autor como: “[...] tudo aquilo que é considerado como valioso por certas pessoas em situações específicas, de acordo com critérios específicos e à luz de determinados objetivos” (EAGLETON, p.12, 1983).

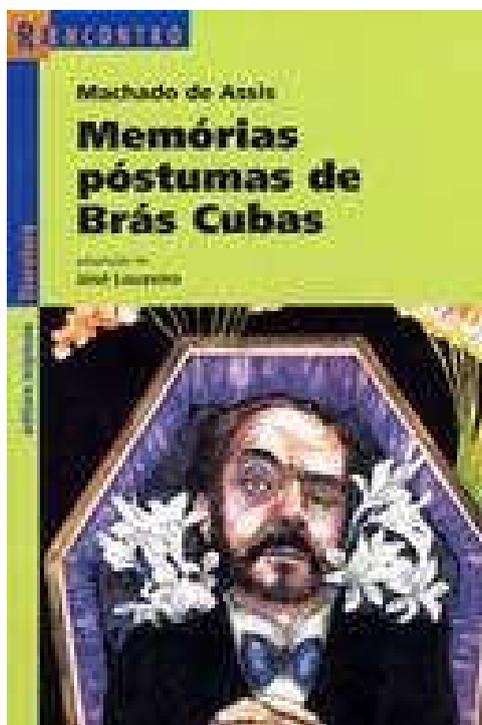
A partir dessas considerações, pode-se dizer que o valor atribuído à adaptação de José Louzeiro e às demais obras pertencentes à série Reencontro Literatura, encontra-se atrelado ao valor da obra original, a seu papel didático e à sua inserção no contexto escolar. Eagleton encerra seu texto afirmando que os juízos de valor que constituem a literatura são historicamente variáveis e relacionam-se às ideologias sociais, determinantes dos modos de sentir, avaliar, perceber e acreditar, que perpetuam o poder social. A informação contida na quarta capa, de que a série Reencontro Literatura “oferece aos leitores os maiores clássicos da literatura universal, recontados por escritores de talento”, declara a seleção, estabelecida pela série, de obras consideradas indispensáveis ao leitor, isto é, há a predileção por autores e textos. Essa seleção vincula-se ao processo inadequado de escolarização da leitura que, de acordo com Soares (1999)

[...] forma o conceito de que literatura são certos autores e certos textos, a tal ponto que se pode vir a considerar como uma deficiência da escolarização o desconhecimento, pela criança, daqueles autores e obras que a escola privilegia... quando talvez o que se devesse pretender seria não o conhecimento de certos autores e obras, mas a compreensão do literário e o gosto pela leitura literária [...] (SOARES, 1999, p.28)

A quarta capa oferece, ainda, uma pequena resenha, com informações didáticas sobre a obra original e indicações sobre o modo como o leitor deve se portar para acompanhar o relato e a quais eventos deve prestar mais atenção.

Voltando à capa, logo abaixo da palavra “Reencontro”, encontra-se o nome do autor da obra original. Pela disposição e pelo tamanho dos caracteres, nota-se é atribuído maior valor a essa informação do que à de que se trata de uma adaptação de José Louzeiro. O nome de Machado de Assis, colocado em destaque, assim como o título da obra, são usados como atrativos e garantia da qualidade do produto, seguindo a lógica de mercado da indústria cultural.

A ilustração da capa traz a materialidade do defunto autor, no caixão, com um dos olhos aberto, indicando que a morte não encerra seu olhar para a vida. Segue a reprodução da capa da adaptação de Memórias Póstumas de Brás Cubas, para que possam ser observados seus constituintes.



Um breve olhar para o livro permite notar as diferenças em relação à extensão da adaptação de Memórias Póstumas de Brás Cubas e a da obra que lhe deu origem. Com 20,6cm x 13,6cm e 0,7cm de lombada, a adaptação é breve e leve. Comparando-se as edições utilizadas neste estudo, verifica-se a redução do número de páginas, de duzentos e vinte para oitenta e sete, levando em conta as páginas que iniciam e encerram a narrativa e excluindo as páginas que contém informações adicionais sobre a obra. Além disto, é perceptível a maior dimensão da fonte, na obra adaptada.

Na parte interna, o livro conta com ilustrações de Rogério Borges. São dezenove no total, nove das quais ocupam o espaço da lauda. Embora não contribuam para a facilitação da leitura, influenciam no processo interpretativo, ao colocar em destaque algum elemento do capítulo com o qual se relaciona.

Poucas são as notas de rodapé. De caráter didático trazem esclarecimentos sobre objetos ou pessoas mencionados, mitos e vocabulário que pudessem oferecer dificuldades de entendimento.

A obra inclui notas explicativas: a nota do adaptador e pequenas biografias do autor e do adaptador. Na nota do adaptador, José Louzeiro esclarece seu conceito de adaptação de um clássico, justificando a razão de ser da obra, e fala sobre o processo adaptativo:

A adaptação de um clássico é, antes de tudo, um gesto de admiração pelo escritor, uma tentativa de divulgá-lo para jovens leitores.

Adaptar o romance machadiano de minha preferência, lido e relido tantas vezes, foi tarefa árdua, porém muito gratificante. As maiores dificuldades surgiram nos momentos das necessárias elisões, em função de ter de selecionar os elementos romanescos e, também, da atualização de certas palavras e até de expressões inteiras.

Trabalhamos a partir da síntese de alguns trechos da obra e, assim mesmo, após detidas reflexões, a fim de preservar o vigor narrativo do autor, sua poderosa criatividade e a fina ironia que permeia o texto, do começo ao fim.

Na verdade, o processo de redução terminou sendo a leitura mais aprofundada que já fiz das Memórias póstumas de Brás Cubas, marco do realismo no Brasil.”(LOUZEIRO, 2010,p.5)

De acordo com Calado (2009), a nota do adaptador costuma ser dirigida não ao público infantojuvenil, e sim ao adulto, responsável pelo intermédio entre a obra e seu leitor final, fazendo parte de uma estratégia editorial. Na nota do adaptador, José Louzeiro pauta seu trabalho em um critério de máxima fidelidade possível à obra original.

Chama a atenção que a pequena biografia de Machado de Assis seja colocada antes da narrativa e a de Louzeiro, depois. Ambas contêm dados objetivos (como a data de nascimento e as principais obras) e curiosidades. A inserção de dados biográficos dos autores empíricos na adaptação denota a valorização dessas informações. Deve-se cuidar, no entanto, para que os dados sobre os autores empíricos não sejam trabalhados

em ambiente escolar como determinantes no processo interpretativo, causando a confusão entre as intenções do autor-modelo e do autor-empírico¹

A dedicatória e o prólogo de Memórias póstumas de Brás Cubas são elementos já pertencentes à ficção. Portanto, a exclusão da dedicatória e a transformação do prólogo ao leitor relacionam-se não apenas à adequação do meio, como também à adaptação de estilo, forma e assunto. As particularidades do processo adaptativo e os principais efeitos causados pela transformação de cada um desses textos preliminares merecem maior atenção e serão discutidas nos próximos subitens.

3.1.1 Notável ausência – a omissão da dedicatória ao verme

Quanto mais falta, mais silêncio se instala, mais possibilidades de sentidos se apresentam.
Eni Orlandi

Já no início de sua obra, José Louzeiro (1998) opta pela omissão da dedicatória: “Ao verme que primeiro roeu as frias carnes do meu cadáver dedico como saudosa lembrança estas memórias póstumas” (ASSIS, 1997, p.15). Teria o adaptador considerado as informações contidas na dedicatória dispensáveis ou irrelevantes? Ou o provável estranhamento infligido ao leitor seria considerado prejudicial à recepção pelo público jovem? Seria esse público considerado incapaz de assimilar tal conteúdo? O caráter pessoal da dedicatória teria provocado um respeitoso afastamento do adaptador, que optou por não se apropriar dela? Seja qual for o motivo, a ausência da dedicatória instaura espaço para a reflexão sobre o porquê desse silenciamento.

Como já foi dito neste trabalho, o processo de adaptação exige que sejam feitos cortes e resumos, dentre outras alterações, para que a obra se torne mais acessível a um novo público, no caso, o público juvenil. Considerando-se que a extensão da obra adaptada não seria afetada pela manutenção da dedicatória ao verme, a opção por sua eliminação deve relacionar-se ao conteúdo e a sua recepção pelo público. Faz-se necessária, portanto, uma reflexão sobre o que ela diz. A lembrança saudosa dirigida a um verme oferece ao leitor não apenas o estranhamento causado pela quebra da

Os conceitos de autor-modelo e de autor-empírico estabelecidos por Umberto Eco (1994) serão retomados e discutidos no subitem 3.1.2.

expectativa por uma dedicatória comum, que seria dirigida a alguém querido, como também uma importante informação: a de que o narrador é um defunto autor. Com o verme, o autor não apenas traz a constatação da morte, como convida o leitor à dissecação de seu cadáver e à percepção de sua frieza. Ao leitor é dado o primeiro indício do tom de sarcasmo e absurdo constituinte da obra.

De acordo com Oliveira (2003, p. 24), é por meio da dedicatória-lápide que o leitor é inserido no livro, havendo o paralelo entre os processos de roer e ver-ler.

A entrada já instaura o leitor no centro de um redemoinho: um começo que é fim; uma lápide que se desenha visualmente e que é a “porta” não da morte, mas de um novo nascimento: o livro – “*estas Memórias Póstumas*”. Fim que é começo, campa que é berço; defunto que é autor; frias carnes que são matéria viva [o livro]; verme que é o legítimo possuidor do livro [“ao verme que primeiro roeu as frias carnes do meu cadáver dedico estas Memórias Póstumas”], provavelmente por ser ele o seu primeiro leitor-roedor e ao qual o livro, por direito, deve pertencer.

A autora também destaca “a convivência do alto – a tradição emotiva e laudatória das dedicatórias- e do baixo – a antidedicatória ao verme alçado ao plano de “primeiro roedor” e “alvo da honraria de ser lembrado”. De acordo com Oliveira (2003, p.27) “muitas edições ou retiraram a Dedicatória ou a traduziram para a linha do código alfabético ou ainda não leram a informação contida nas diferenças de tamanhos dos tipos gráficos, tal qual se observa na 1ª edição”. Talvez a relevância da disposição dos elementos gráficos, responsável pela materialização ou sugestão de ideias, não tenha sido notada por alguns editores.

Facioli (2008) caracteriza essa antidedicatória como paródia da antiga tradição narrativa em prosa, na qual as dedicatórias eram dirigidas a reis, príncipes, nobres, autoridades, familiares ou à amada. O autor também ressalta a disposição gráfica e visual das palavras, que permitiria ao leitor a visualização do túmulo e daquilo que ele encerra: o defunto e suas memórias, que serão contempladas a seguir. A dedicatória funcionaria como espécie de passagem para o universo ficcional e provoca efeito grotesco e cômico. Debray (1994) citado por Oliveira (2009) discute a simbologia da morte, na qual a lápide, se por um lado atesta o fim da vida, por outro funciona como superação do estado de nadificação que o corpo atinge com a morte. Por meio da personalização da sepultura, perpetua-se a memória do morto. A partir das perspectivas de Facioli e Debray, pode ser feita a reflexão de que a dedicatória-lápide de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* estabelece o paradoxo entre a negação do sujeito (pela

constatação de sua morte) e a reafirmação de sua subjetividade, pela reivindicação da memória do defunto. Memória que será obra de “um defunto autor, para quem a campa foi outro berço”(ASSIS, 1997, p.17).

Além dos aspectos já citados, a dedicatória também exerce a função de demarcar o autor ficcional das memórias, distinguindo-o do autor empírico. Esse esclarecimento é observado por Pereira (2008, p. 44):

Logo no início do livro, dilui-se a distinção ou dualidade entre o autor e narrador- até então claramente definida dentro da narrativa romanesca, para em seguida estabelecer-se a posição ocupada por cada um. Na capa da obra o escritor se apresenta como Machado de Assis, já a dedicatória é feita pelo defunto, autor ficcional das memórias, de forma a construir bases sólidas, reforçadas pela recorrência à metadiscursividade, para que seu discurso seja tomado como verdade e não como simulação desta.

A análise dessas observações permite que se conclua que a eliminação da dedicatória-lápide amortece a entrada do jovem leitor no universo extravagante da obra, afastando o efeito provável de estranhamento. Exclui-se, igualmente, a diversa gama de interpretações por ela gerada, o que facilita o processo de leitura e dispensa o auxílio de intermediários, que conduziriam ao aprofundamento dessas questões. O contato com o defunto autor e as implicações decorrentes desta identidade são adiados para o prólogo “Ao leitor”, cuja elaboração será discutida no próximo item.

3.1.2 A reconstrução do prólogo. Ao leitor?

No prólogo intitulado “Ao leitor”, Brás Cubas traz considerações acerca de sua obra: “Obra de finado. Escrevi-a com a pena da galhofa e a tinta da melancolia, e não é difícil antever o que poderá sair desse conúbio” (ASSIS, 1997, p.16). A recepção da obra constitui a ideia central do prólogo, observável já no início, quando Brás Cubas estabelece comparação com a confissão de Stendhal. Outra característica destacável no prólogo é o estabelecimento do diálogo com o leitor: “se te agradar, fino leitor, pago-me da tarefa; se te não agradar, pago-te com um piparote, e adeus”. Segundo Rossi (2008), o paratexto (termo que engloba elementos extratextuais como epígrafes, dedicatórias, prólogos, prefácios, advertências, dentre outros) instaura um espaço para que haja a interação entre o autor e o leitor imaginário, um receptor fictício da obra literária ao

qual o escritor costuma se referir, e fornece pistas de leitura. Sob essa perspectiva, as informações sobre a obra disponíveis em “Ao leitor” trazem indícios sobre o método de composição do romance e introduzem a questão: como pensar essas memórias?

Outra questão observada por Rossi (2008) em “Ao leitor” diz respeito à assinatura feita pelo personagem, responsabilizando-o pela autoria da obra e ocasionando uma relevante questão em relação à interpretação: a identificação entre autor e personagem. Em relação a essa problemática, Pessoa (2008) discute sobre as diferentes posturas adotadas pelos críticos no processo de interpretação. Para os positivistas, sendo Machado de Assis o criador de Brás Cubas, o primeiro seria o autor e o segundo, o personagem; os que adotam essa perspectiva costumam privilegiar eventos biográficos de Machado de Assis e seu contexto histórico. A principal crítica em relação a esse ponto de vista diz respeito à desconsideração daquilo que é mais relevante para a interpretação da narrativa: a voz do próprio Brás Cubas. Mas se, ao contrário, for assumida uma tendência inversa à positivista, em que a dicotomia autor-personagem é naturalizada, haveria a recorrência do erro apontado anteriormente, pelo fato de que as intenções e biografias de qualquer um dos autores (Machado de Assis ou Brás Cubas) não são suficientes para responder à questão central sobre o modo como a obra se constitui. Pessoa (2008) propõe um novo olhar para Memórias póstumas de Brás Cubas, no qual a obra é a mediação entre Machado de Assis e Brás Cubas. Segundo o autor:

Assim como é inegável que sem Machado de Assis não haveria Brás Cubas, tampouco haveria Machado de Assis, pelo menos o Machado de Assis que todos reconhecem como o maior escritor brasileiro (do século XIX), sem o “defunto autor”. A mediação indispensável entre Machado de Assis e Brás Cubas é, no entanto, a obra Memórias póstumas de Brás Cubas, sem a qual nenhum dos dois existiria.

A questão é que, se tanto Brás Cubas como Machado de Assis só vêm a ser através da obra, ao mesmo tempo atravessando-a e sendo atravessados por ela, o modo como um e outro originam-se depende fundamentalmente da tensão entre autor e personagem que a obra põe em obra. (PESSOA, 2008, p.51)

Não obstante, Pessoa (2008) aponta para o acréscimo de um complicador: não bastasse a tensão provinda da relação entre Machado de Assis e Brás Cubas, a relação construída entre Brás Cubas/autor e Brás Cubas/personagem da própria narração subverte o problema da autoria como costuma ser concebido. Como solução, Pessoa aponta a autonomia da obra, que seria sugerida pelo próprio autor: “A obra em si mesma é tudo”.

No entanto, seria a interpretação de que “A obra em si mesma é tudo” transponível para a análise da obra adaptada? Para responder a essa questão é necessária a reflexão sobre o modo como o problema da autoria ecoa na obra adaptada. Faz-se necessário, neste momento da discussão, o esclarecimento sobre alguns conceitos estabelecidos por Umberto Eco (1994) em *Seis passeios pelos bosques da ficção*, que serão utilizados para a análise da adaptação, sendo eles o de leitor-modelo, leitor-empírico e autor-modelo. Eco entende por leitor empírico qualquer pessoa que leia a obra e que não necessita seguir nenhuma regra para a interpretação, enquanto leitor-modelo seria o leitor que o texto cria e prevê como colaborador, isto é, cuja origem está vinculada ao texto e que somente desfruta da liberdade que este lhe permite. O autor-modelo seria a voz que se manifesta como estratégia narrativa e disponibiliza uma série de instruções dadas ao leitor e que devem ser seguidas com rigor por aquele que decida agir como leitor-modelo. No caso da adaptação, em um primeiro momento, José Louzeiro deve assumir-se como leitor-modelo da obra de Machado de Assis, verificando a estratégia de interpretação que o texto lhe concede, para que a adaptação de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* seja aceitável. No entanto, ao considerar o público a que sua obra se destina e o objetivo de sua adaptação, é necessário que o autor liberte-se do papel de leitor-modelo e crie uma nova voz, que facilite a compreensão da obra primeira. Assim, a obra adaptada apresentará modificações não apenas no que diz respeito ao autor e leitor empíricos (José Louzeiro e o público infanto-juvenil, respectivamente), como também no que se refere ao autor e leitor-modelo. Como exemplo das distinções observáveis entre as obras, verifica-se que, se no caso da obra original, de acordo com Pessoa (2008, p.55)

As *Memórias Póstumas de Brás Cubas* como origem, tornam possível uma construção da pré-história e da pós-história do autor, permitindo ao intérprete distinguir entre o que, na sua pré-história, foi fundamental à constituição de sua identidade autoral, ou o estilo, e o que, em sua pós-história, aponta para um aprofundamento ou uma transformação daquela identidade,

na obra adaptada a escolha do autor-empírico é determinada pela respeitabilidade de sua identidade como autor. Não se pode dizer, portanto, que a interpretação da relação entre o autor-empírico, o autor-modelo e a obra seja idêntica à proposta para a obra original: a obra adaptada, em si mesma, não é tudo. Tal afirmação parece óbvia, visto que a existência da obra original é requisito para a elaboração da obra adaptada. Porém, mais

do que reafirmar a subordinação da obra adaptada, a negação da máxima exposta fornece indícios sobre o método de composição da narrativa, o autor e o leitor-modelo. Para o esclarecimento dessas questões, deve-se retomar a análise do prólogo, desta vez observando as alterações feitas na adaptação.

A antecipação do esclarecimento do autor sobre sua morte e da apresentação do personagem, no primeiro parágrafo do prólogo, merece atenção:

Aparentemente, eu estava bem de saúde, com um rico projeto a pôr em prática, quando adoeci e me recolhi ao leito. Por maiores que fossem os cuidados, acabei morrendo às quatorze horas de uma sexta-feira do mês de agosto de 1869. Tinha sessenta e quatro anos, era solteiro, morava em uma chácara, no Catumbi, deixei trezentos contos de réis no banco. (LOUZEIRO, 2010, p.8)

A elaboração desse parágrafo ocorre por meio da condensação, técnica na qual há a seleção e a contração dos elementos da narrativa. Através desse mecanismo, o autor elege as informações relevantes para a compreensão da trama e do personagem, limitando a autonomia do leitor-modelo no que diz respeito à organização das informações e à atribuição de valor.

Em sequência, há o acréscimo de uma informação em relação à obra original:

Pouco antes de fechar os olhos, entre crises de tosse e febre intermitente, assumi o compromisso comigo mesmo de, tão logo chegasse ao mundo das almas, escrever minha biografia. Uma dúvida me perturbava: a quantos viventes interessaria a obra de um morto? A cinquenta, vinte, ou dez?(LOUZEIRO, 2010, p.8)

A obra ganha aqui o estatuto de compromisso assumido por Brás Cubas à beira de sua morte e determina a crença do personagem no “mundo das almas”. A preocupação com a recepção da obra é ressaltada e a questão sobre o número de leitores reduz-se a mera estimativa, e pouco coesa com a referência a Stendhal, feita no parágrafo seguinte:

Stendhal dizia ter feito um romance para cem leitores. Mentira? Verdade? Preocupado com essa declaração, e rezando para ser mais feliz que meu colega francês, instalei-me na morada de muitas portas, no vale da Eternidade, e lancei-me ao trabalho, com a pena da galhofa e a tinta da melancolia. Título do livro: Memórias Póstumas de Brás Cubas. (LOUZEIRO, 2010,p.8)

Embora a preocupação do defunto-autor com a recepção de sua obra seja perceptível em ambas as obras, a original apresenta uma contraposição entre esse desejo

e o tratamento conferido ao leitor, por meio da irônica frase que encerra o paratexto, e na qual Brás Cubas aparenta certa indiferença ao gosto do leitor. Na adaptação, a sede de fama é ressaltada, colocada como elemento perturbador, sendo possível estabelecer um paralelo entre a ideia fixa de composição da narrativa e de criação do emplasto, ambas delimitadas pela sede de fama, presentes em diversos momentos da vida de Brás Cubas.

Outra diferenciação que merece destaque diz respeito ao acréscimo de certa ingenuidade à voz do narrador, justificada pela tentativa de torná-lo mais agradável ao leitor que o sarcástico Brás Cubas da obra original, sendo perceptível a transformação do autor-modelo. De acordo com Schwarz (2000), a constância da afronta (demarcada pela série de provocações que se perpetuará durante todo o romance, pelas constantes intromissões do autor no curso da narrativa ou pela sátira de nosso mundo) dita o ritmo de Memórias. A intromissão do narrador destaca-se dentre os recursos técnicos machadianos, tendo sido considerada pela crítica como “traço psicológico do Autor, deficiência narrativa, superioridade de espírito, empréstimo inglês, metalinguagem” (SCHWARZ, 2000, p.17). Schwarz (2000) aborda essa questão sob duas perspectivas: a primeira a vê como regra de composição da narrativa e a segunda como estilização de uma conduta pertencente à classe dominante brasileira. Na obra adaptada, percebe-se o apagamento dessa característica, com a suavização do contato com o leitor, somente mencionado no título do prólogo, e pela tentativa de ordenação dos fatos de modo a tornar mais fluido o curso da narrativa, não sendo possível afirmar que o discurso desse autor-modelo represente o da classe dominante brasileira. A ironia também é suavizada, gerando dúvidas sobre o posicionamento do autor-modelo (seria ou não irônico?), como na frase: “rezando para ser mais feliz que meu colega francês”.

Ao encerrar o prólogo com o título do livro, Brás Cubas focaliza o procedimento de escritura e conduz o leitor à entrada no universo ficcional.

3.2 ADAPTAÇÃO DE ESTILO - A TRANSFORMAÇÃO DA LINGUAGEM

Com o objetivo de tornar o texto mais acessível e transparente ao leitor, além da redução na extensão da obra é feita a simplificação da linguagem. De acordo com Calado (2009), é necessário que o adaptador

[...] tenha em atenção as peculiaridades desse leitor, nomeadamente, o seu desenvolvimento cognitivo, a sua bagagem linguística, circunstancial e enciclopédica, e a própria visão cultural que a sociedade que a integra tem dessa criança ou jovem. O objetivo do adaptador é, à partida, tornar o texto mais transparente do ponto de vista linguístico e cultural para o leitor infantil ou juvenil. Por isso, molda o texto para que este se torne mais funcional para aquele receptor específico. (CALADO, 2009, p.20)

Como exemplo da forma como é feita a simplificação da linguagem na adaptação, foram escolhidos para comparação os trechos em que há o encontro entre Brás Cubas e Pandora, como parte de seu delírio. A seleção dos trechos justifica-se pela similaridade entre os capítulos - adaptado e original - cujo título, “O delírio”, e a base da trama se mantêm. A restrição ao momento do encontro foi feita em virtude da extensão do capítulo e por apresentar elementos que permitem a ilustração dos mecanismos empregados pelo adaptador para a simplificação da linguagem. Seguem abaixo os excertos para observação.

**Excerto de “O delírio”,
na obra de Machado de Assis**

Caiu do ar? destacou-se da terra? não sei; sei que um vulto imenso, uma figura de mulher me apareceu então, fitando-me uns olhos rutilantes como o Sol. Tudo nessa figura tinha a vastidão das formas selváticas, e tudo escapava à compreensão do olhar humano, porque os contornos perdiam-se no ambiente, e o que parecia espesso era muita vez diáfano. Estupefato, não disse nada, não cheguei sequer a soltar um grito; mas ao cabo de algum tempo, que foi breve, perguntei quem era e como se chamava: curiosidade de delírio.

-Chama-me Natureza ou Pandora; sou tua mãe e tua inimiga.

Ao ouvir esta última palavra, recuei um pouco, tomado de susto. A figura soltou uma gargalhada, que produziu em torno de nós o efeito de um tufão; as plantas torceram-se e um longo gemido quebrou a mudez das coisas externas.

- Não te assustes, disse ela, minha inimizade não mata; é sobretudo pela vida que se afirma. Vives; não quero outro flagelo.

- Vivo? perguntei eu, enterrando as unhas nas mãos, como para certificar-me da existência.

- Sim, verme, tu vives. Não receies perder esse andrajo que é teu orgulho; provarás ainda, por algumas horas, o pão da dor e o vinho da miséria. Vives: agora mesmo que ensandeceste, vives; e se a tua consciência reouver um instante da sagacidade, tu dirás que queres viver.

Dizendo isto, a visão estendeu o braço, segurou-me pelos cabelos e levantou-me ao ar, como se fora uma pluma. Só então pude ver-lhe de perto o rosto, que era enorme. Nada mais quieto; nenhuma contorção violenta, nenhuma expressão de ódio ou ferocidade; a feição única, geral, completa, era a da impassibilidade egoísta, a da eterna surdez, a da vontade imóvel. Raivas, se as tinha, ficavam encerradas no coração. Ao mesmo tempo, nesse rosto de expressão glacial, havia um ar de juventude, mescla de força e de viço, diante do qual me sentia eu o mais débil e decrépito dos seres.

- Entendeste-me? disse ela, no fim de algum tempo de mútua contemplação.

- Não, respondi; nem quero entender-te; tu és absurda, tu és uma fábula. Estou sonhando, decerto, ou se é verdade que enlouqueci, tu não passas de uma concepção de alienado, isto é, uma coisa vã, que a razão ausente não pode reger nem palpar. Natureza, tu? a Natureza que eu conheço é só mãe e não inimiga; não faz da vida um flagelo, nem,

como tu, traz esse rosto indiferente, como o sepulcro. E por que Pandora?

- Porque levo na minha bolsa os bens e os males, e o maior de todos, a esperança, consolação dos homens. Tremes?

- Sim; o teu olhar fascina-me.

- Creio; eu não sou somente a vida; sou também a morte, e tu estás prestes a devolver-me o que te emprestei. Grande lascivo, espera-te a voluptuosidade do nada.

Quando esta palavra ecoou, como um trovão, naquele imenso vale, afigurou-se-me que era o último som que chegava a meus ouvidos; pareceu-me sentir a decomposição súbita de mim mesmo. Então, encarei-a com olhos súplices, e pedi mais alguns anos.

- Pobre minuto! exclamou. Para que queres tu mais alguns instantes de vida? Para devorar e seres devorado depois? Não estás farto do espetáculo e da luta? Conheces de sobejo tudo o que eu te deparei menos torpe ou menos aflitivo: o alvor do dia, a melancolia da tarde, a quietação da noite, os aspectos da terra, o sono, enfim, o maior benefício das minhas mãos. Que mais queres tu, sublime idiota?

- Viver somente, não te peço mais nada. Quem me pôs no coração este amor da vida, se não tu? e, se eu amo a vida, por que te há de golpear a ti mesma, matando-me?

- Porque já não preciso de ti. Não importa ao tempo o minuto que passa, mas o minuto que vem. O minuto que vem é forte, jucundo, supõe trazer em si a eternidade e traz a morte, e perece como o outro, mas o tempo subsiste. Egoísmo, dizes tu? Sim, egoísmo, não tenho outra lei. Egoísmo, conservação. A onça mata o novilho porque o raciocínio da onça é que ela deve viver, e se o novilho é tenro tanto melhor: eis o estatuto do universo. Sobe e olha.

Isto dizendo, arrebatou-me ao alto de uma montanha. Inclinei os olhos a uma das vertentes, e contemplei, durante um tempo largo, ao longe, através de um nevoeiro, uma coisa única. Imagina tu, leitor, uma redução dos séculos e um desfilar de todos eles, as raças todas, todas as paixões, o tumulto dos impérios, a guerra dos apetites e dos ódios, a destruição recíproca dos seres e das coisas. Tal era o espetáculo, acerbo e curioso espetáculo. A história do homem e da terra tinha assim uma intensidade que lhes não podiam dar nem a imaginação nem a ciência, porque a ciência é mais lenta e a imaginação

mais vaga, enquanto o que eu ali via era a condensação viva de todos os tempos. Para descrevê-la seria preciso fixar o relâmpago. Os séculos desfilavam num turbilhão, e, não obstante, porque os olhos do delírio são outros, eu via tudo o que passava diante de mim, - flagelos e delícias, - desde essa coisa que se chama glória até essa outra que se chama miséria, e via a miséria agravando a debilidade. Aí vinham a cobiça que devora, a cólera que inflama, a inveja que baba, e a enxada e a pena, úmidas de suor, e a ambição, a fome, a vaidade, a melancolia, a riqueza, o amor, e todos agitavam o homem, como um chocalho, até destruí-lo, como um farrapo. Eram as formas várias de um mal, que ora mordida a víscera, ora mordida o pensamento, e passeava eternamente as suas vestes de arlequim, em derredor da espécie humana. A dor cedia alguma vez, mas cedia à indiferença, que era um sono sem sonhos, ou ao prazer, que era uma dor bastarda. Então o homem, flagelado e rebelde, corria diante da fatalidade das coisas, atrás de uma figura nebulosa e esquiva, feita de retalhos, um retalho de impalpável, outro de improvável, outro de invisível, cosidos todos a ponto precário, com a agulha da imaginação; e essa figura, - nada menos que a quimera da felicidade, - ou lhe fugia perpetuamente, ou deixava-se apanhar pela fralda, e o homem a cingia ao peito, e então ela ria, como um escárnio, e sumia-se, como uma ilusão.

Ao contemplar tanta calamidade, não pude reter um grito de angústia, que Natureza ou Pandora escutou sem protestar nem rir; e não sei por que lei de transtorno cerebral, fui eu que me pus a rir, - de um riso descompassado e idiota.

- Tens razão, disse eu, a coisa é divertida e vale a pena, - talvez monótona - mas vale a pena. Quando Jó amaldiçoava o dia em que fora concebido, é porque lhe dava ganas de ver cá de cima o espetáculo. Vamos lá, Pandora, abre o ventre, e digere-me; a coisa é divertida, mas digere-me.

A resposta foi compeli-me fortemente a olhar para baixo, e a ver os séculos que continuavam a passar, velozes e turbulentos, as gerações que se superpunham às gerações, umas tristes, como os Hebreus do cativo, outras alegres, como os devassos de Cômodo, e todas elas pontuais na sepultura. (ASSIS, p. 28 a 32, 1997)

**Excerto de “O delírio”,
na obra de José Louzeiro**

Fiquei de tal forma espantado que, agarrando-me como podia no dorso do animal, penetrei numa outra dimensão, sem conseguir passar pela mulher, que ocupava todo o vale. Aproximou o rosto, mandou que a chamasse Natureza ou Pandora. Disse ser minha mãe e inimiga. Percebendo meu espanto, soltou uma gargalhada, com efeito de tufão. Levantou poeira, fez com que as árvores vergassem, açoitadas pelo vendaval.

- Não te assustes! – recomendou. – Minha inimigade não mata. Faz viver!

Animado com essas palavras, que estrondavam no espaço, e sem que Pandora pudesse perceber, enterrei as unhas nas mãos, a fim de certificar-me de estar acordado, de que aquilo não era um sonho.

- Vives, agora que ensandeceste, para que possas, por mais algumas horas, comer o pão da dor e beber o vinho da miséria.

Ao dizer isso segurou-me pelos cabelos, ergueu-me no ar e, então, pude ver-lhe o rosto por inteiro. Para minha surpresa, nada mais tranquilo. Nenhuma conotação de violência, ódio ou ferocidade. Pareceu-me um rosto dominado pela impassibilidade.

- Ouviu bem o que eu disse? – insistiu. – Vives. Tua sina é o sofrimento!

Impacientei-me por estar pendurado, imaginei-me uma bactéria igual às que haviam invadido meus brônquios e pulmões.

- A Natureza que conheço é mãe, não é inimiga. E por que a maluquice de se dizer Pandora? – indaguei irritado.

- Pandora leva na bolsa os bens e os males. Entre eles, a esperança, a que tanto te agarras. Sou a vida e sou a morte. E tu estás prestes a devolver-me o que te emprestei. A voluptuosidade do nada se confundirá contigo.

Novamente, a terra estremeceu com o ribombar dos trovões. Aterrorizado, pedi-lhe mais alguns anos para tomar o vinho da miséria e comer o pão que o Diabo amassou.

- Por que imploras por tão pouco?

Ainda que balançando de um lado para o outro, como se estivesse na forca, concentrei-me na resposta convincente.

- Foi contigo que aprendi a amar a vida. Matando-me, morres um pouco também!

-Palavras bonitas não me sensibilizam. Meu egoísmo, que animou bastante tua vidinha, é parte importante do estatuto universal. A onça mata o novilho porque, no seu raciocínio, ela é que deve viver. O egoísmo é a lei que move o mundo.

Natureza colocou-me no pico da montanha mais alta. Pude ver, como se estivesse no camarote de um teatro, o drama humano em toda sua extensão, ao mesmo tempo que os séculos desfilavam num turbilhão, entre flagelos e delícias. A dor e o ódio se encrespavam como as ondas nos mares.

O homem- pobre homem-, animado pela ilusão, perseguia a Felicidade como um louco. Diante de tanto clamor, tive vontade de rir. Natureza manteve-se séria.

- Tens razão – disse-lhe, - A loucura é grande, o amor é um frágil lírio no vulcão da crueldade. Estou envergonhado de pertencer à espécie que ignora o milagre da vida e trava a guerra fratricida, sem entender os desígnios da morte.

Pandora manteve-se calada. Apenas me fez olhar para baixo, a fim de que continuasse a ver os séculos que passavam, velozes e turbulentos. (LOUZEIRO, p. 15 a 18, 2010)

Pela análise dos excertos, nota-se que o adaptador opta pela restrição do uso de figuras de linguagem, bastante exploradas na obra de origem, como pode ser observado na descrição de Pandora. Se na obra de Machado de Assis há o emprego das hipérboles (“um vulto imenso, “tinha a vastidão das formas selváticas”, e “tudo escapava à compreensão do olhar humano”), da comparação (“uns olhos rutilantes como o Sol”) e da antítese (“e o que parecia espesso era muita vez diáfano”), na caracterização da personagem, que contribuem para atmosfera do delírio, na representação de José Louzeiro (“mulher, que ocupava todo o vale”) a síntese descritiva apenas permite ao leitor visualizar a dimensão de Pandora, o que já lhe atribui certo caráter sobrenatural, mas diminui o efeito de estranheza que sua aparição provoca. Percebe-se também a preferência do adaptador pela simplificação dos elementos descritivos e narrativos, pela construção de comparações, ao invés de metáforas, e por enumerações mais singelas. No trecho em que é descrito o rosto de Pandora, por exemplo, são eliminados elementos, tanto narrativos (“a visão estendeu o braço”), quanto descritivos, como o estabelecido por comparação (“como se fora uma pluma”). A enumeração é condensada e restrita àquilo que pode ser considerado essencial na personagem – a tranquilidade de seu rosto, a ausência de violência, ódio ou ferocidade e sua impassibilidade – o que torna a narrativa mais ágil. A condensação da enumeração também é notável na descrição de Brás Cubas sobre o desfilar dos séculos.

A primeira frase dita por Pandora é transformada pelo adaptador, do discurso direto para o discurso indireto (“Aproximou o rosto, mandou que a chamasse Natureza ou Pandora. Disse ser minha mãe e inimiga.”). A transformação permite a síntese das informações presentes na obra original, com a exclusão de elementos que não são considerados essenciais para o desenvolvimento da narrativa, dentre eles a percepção de Brás Cubas sobre Pandora.

Os termos acessórios empregados por Pandora, relativos a Brás Cubas (“Sim, verme, tu vives”, “Grande lascivo, espera-te a voluptuosidade do nada”, “Que mais queres tu, sublime idiota?”), também são excluídos na adaptação, o que implica a diminuição do tom de menosprezo na fala da personagem.

Embora no diálogo os personagens façam uso prioritariamente da segunda pessoa do singular, quando se dirigem ao seu interlocutor, ao tentar tornar mais clara a frase “Entendeste-me? disse ela, no fim de algum tempo de mútua contemplação”, transformando-a em “Ouviu bem o que eu disse? – insistiu. Vives. Tua sina é o sofrimento!”, o adaptador perde a uniformidade de tratamento, ao flexionar o verbo

“ouvir” na terceira pessoa do singular. Essa alternância no tratamento, comum na linguagem coloquial, torna o registro mais próximo da informalidade. Pode-se inferir que o adaptador tenha feito uso da segunda pessoa indireta, estando o pronome de tratamento “você” implícito na frase em questão, o que confere uma marca de familiaridade entre Pandora e Brás Cubas, ausente no restante do diálogo.

O adaptador também faz uso da terceira pessoa em uma autorreferência feita por Pandora, para em seguida retomar o emprego da primeira pessoa. Em “Pandora leva na bolsa os bens e os males”, a impessoalidade determinada pelo uso da terceira pessoa confere maior veracidade à afirmação, se comparada à original: “Porque levo na minha bolsa os bens e os males, e o maior de todos, a esperança, consolação dos homens”, isto é, há uma transformação da resposta em máxima, o que limita a contestação de Brás Cubas ou do leitor sobre a autenticidade da afirmação. Por outro lado, só a máxima não satisfaz como resposta à pergunta de Brás Cubas, e é complementada pela antecipação de outra fala de Pandora na obra original, resumida pela frase: “Sou a vida e sou a morte”.

A simplificação lexical tem como exemplo a substituição de “arrebato-me” por “colocou-me”, embora palavras pouco usuais, como “ribombar”, também possam ser encontradas na adaptação. De modo geral, palavras cujo significado possa ser desconhecido pelos leitores são eliminadas em vez de substituídas, em virtude do resumo da narrativa, característico das adaptações.

No que diz respeito ao aspecto discursivo, ao Brás Cubas da adaptação acresce-se certo moralismo, que pode ser notado na afirmação: “Estou envergonhado de pertencer à espécie que ignora o milagre da vida e trava a guerra fratricida, sem entender os desígnios da morte”.

Os aspectos citados neste subitem podem ser observados na adaptação das Memórias Póstumas em sua totalidade. Cabe ainda atentar para a simplificação e a redução também da ironia, recurso expressivo na obra original e, de certa forma, em toda a obra do autor.

O diálogo com o leitor, não exemplificado nos excertos selecionados, constitui outro traço marcante na obra de Machado de Assis e será alvo de investigação, na próxima subseção.

3.2.1 Brás Cubas e o leitor – o diálogo com o leitor em Memórias Póstumas de Brás Cubas

A conversa com o leitor é marcante nas obras de Machado de Assis. Em *Memórias*, o leitor é invocado desde o prólogo, no qual Brás Cubas reflete sobre o alcance de sua obra e das prováveis reações daqueles que farão a leitura, até o último capítulo “Das Negativas”, em que o autor aponta a consequência de seu insucesso na criação do emplasto para os leitores: “[...] e aí vos ficais eternamente hipocondríacos.”. Segundo Calbucci (2007), para a compreensão dessa característica da obra machadiana é necessário o esclarecimento sobre a literatura de folhetins e quais os pontos de convergência e distinção entre *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e romances folhetinescos.

Calbucci (2007) afirma que, em virtude das condições de publicação dos folhetins, o diálogo com o leitor emergiu da necessidade de estabelecimento de uma relação cordial com o público, para que a obra obtivesse sucesso. Predominava nas obras folhetinescas a linguagem coloquial, contribuindo para a construção de uma comunicação imediata e direta. Recursos como a metalinguagem eram utilizados para criar efeito de intimidade com o leitor e exerciam a função de direção que, de acordo com Fiorin (1999, p.105), citado por Calbucci (2007), “[...] é aquela em que, por um discurso metanarrativo, o narrador marca as articulações, as conexões, as inter-relações, em síntese, a organização interna do texto narrativo”. De acordo com Calbucci (2007), em *Memórias póstumas de Brás Cubas* o diálogo com o leitor apresenta-se tanto de modo explícito, quanto pela exploração de traços da oralidade – como o emprego de interjeições, a demonstração de hesitações e autocorrekções – próprios da linguagem falada, assemelhando-se, assim, às obras folhetinescas tradicionais. A principal distinção entre a obra de Machado de Assis e os folhetins reside na importância discursiva dada à interlocução, que em *Memórias póstumas* ultrapassa os limites da cordialidade e intimidade. Imagens dos possíveis leitores são criadas, tornando-os atuantes na narrativa. As características divergentes atribuídas ao leitor – fino, amigo, sensível, amado, obtuso, pálido, ignaro, incapaz – apontam para uma relação entre autor e leitor mais polêmica do que cordial, sendo mais cabível a interpretação dos elogios como irônicos do que respeitosos. Essa interpretação sustenta-se pela constatação de que todas as vezes em que o autor traz reflexões sobre a construção da narrativa, o leitor

é apontado como alguém incapaz de compreender as novidades literárias desse romance; o autor prefere desdenhar dele a oferecer-lhe o saber interpretativo. Calbucci alega ser “Daí que as supostas manifestações de apreço pelo “leitor” sejam, de um lado, uma paródia da dicção folhetinesca e, de outro, uma ironia que só confirma o desprezo do narrador pelo narratário” (2007, p.207). O leitor representa uma caricatura do leitor convencional, preso às tendências literárias antiquadas.

Na adaptação de José Louzeiro, a conversa com o leitor aparece em poucos momentos. Como já foi explicitado na subseção “A reconstrução do prólogo. Ao leitor?”, no prólogo da obra adaptada a menção ao leitor é feita apenas em seu título, tendo sido excluída a advertência de Brás Cubas de que não deseja “angariar as simpatias da opinião”, e acrescida uma preocupação com a recepção da obra.

O primeiro contato feito com o leitor na obra adaptada aparece no capítulo “Um salto”. Na descrição sobre Quincas Borba, o autor volta-se ao leitor, de forma amistosa, para ressaltar a postura que atribui a seu amigo, na tentativa de torná-la mais crível:

Quincas Borba, muito mais que eu tinha mania de ser o mandachuva em um reino qualquer por aí, fosse na Europa ou no Oriente. Precisavam ver como ficava bem no papel de imperador, durante as festas do Divino Espírito Santo. Quem diria que... Cala-te boca! Interrompo a narrativa, a fim de não botar o carro na frente dos bois. Primeiro falarei do meu cativeiro pessoal, justo no ano de 1822, data da nossa independência política! (LOUZEIRO, 2010, p. 25)

No mesmo trecho há traços de oralidade: a hesitação e a autocorreção, que contribuem para a construção do diálogo com o leitor, além da demarcação explícita da interrupção do fluxo da narrativa, por meio da reflexão do autor sobre sua composição.

No capítulo “O desdém dos finados”, na adaptação, são feitas duas menções diretas ao leitor. A primeira, colocada como uma advertência, traz o argumento do autor para a conquista da confiança do leitor: “Talvez minha espontaneidade espante o leitor, mas é oportuno adverti-lo de que a franqueza é a primeira virtude de um defunto.” (LOUZEIRO, 2010, p.38). Nesse trecho, bastante similar ao seu equivalente na obra de origem – “Talvez espante ao leitor a franqueza com que lhe exponho e realço minha mediocridade; advirta que a franqueza é a primeira virtude de um defunto.” (ASSIS, 1997, p.68) –, Brás Cubas invoca a imagem de um possível leitor que não estaria preparado para a veracidade e crueza de sua narrativa. É notável a diferença entre os caracteres elencados pelo autor defunto como resultado de sua franqueza; enquanto na obra original Brás Cubas confessa sua mediocridade, a obra adaptada aponta para a

espontaneidade do autor em seu relato. Essa alteração implica uma nova imagem de Brás Cubas e, conseqüentemente, distinta interpretação sobre o personagem que, na obra adaptada, é mais moralmente tolerável.

Na segunda menção, o autor distingue-se, por sua condição de defunto, de seu público, e ressalta a característica dos mortos que dá título ao capítulo: “Senhores vivos, não há nada tão incomensurável quanto o desdém dos finados.” (LOUZEIRO, 2010, p.38). Nesse capítulo é feita uma crítica à postura dos vivos, categoria em que os leitores estão inclusos, em contraste com a liberdade conferida pela morte:

Entre os vivos é contínua a luta das cobiças. Por isso, é comum usarem das máscaras, dos disfarces, da hipocrisia. Vencer, fazer sucesso, fingir-se feliz, eis o grande objetivo. No mundo dos mortos, que diferença! Que desabafo! Que liberdade! Confessamos, sem temer punições. Não há culpados nem inocentes. Não há vencidos nem vencedores. Não há parentes, vizinhos, amigos ou inimigos a nos recriminar e aplaudir. Não há plateia nem juízes. Não julgamos nem somos julgados. Não há temores. (LOUZEIRO, 2010, p.38)

Embora sejam apontados defeitos costumeiros daqueles que estão vivos, o autor não faz uma generalização, que necessariamente colocaria o leitor como alvo de sua crítica. O capítulo traz, portanto, indícios de que a relação estabelecida pelo autor com o leitor não é puramente cordial, embora não explicita a natureza dessa interação.

Em “A propósito de botas” o autor dirige-se novamente ao leitor de maneira direta, através da pergunta: “Sabem quem era a triste senhora? Marcela” (LOUZEIRO, 2010, p.47). Em contraste com a obra original, em que o esclarecimento sobre a identidade da mulher de rosto bexiguento e contato com o leitor são expressos de modo diferente – “Crê-lo-eis, pósteros? essa mulher era Marcela.” –, percebe-se um decréscimo no tom de espanto, como efeito a ser causado pela revelação feita ao leitor, além de não situar o leitor em momento posterior ao do defunto-autor, na linha da vida.

A conversa com o leitor é retomada na adaptação no capítulo “Desconsolação”:

O epitáfio diz tudo. Vale mais do que se lhes narrasse a moléstia de nhã Loló, a morte, o desespero da família, o enterro. Acrescentarei que foi por ocasião da primeira epidemia de febre amarela. Não digo mais nada, a não ser que a deixei no jazigo e me despedi triste, mas sem lágrimas. Talvez não a amasse de verdade.

Se não contei a morte, não conto igualmente a missa de sétimo dia. (LOUZEIRO, 2010, p.87)

Por meio do pronome “lhes” o defunto autor dirige-se ao leitor para explicar o porquê de evitar minúcias acerca da morte de nhã Loló. Nesse trecho o diálogo com o

leitor exerce função metalinguística, imprescindível para a compreensão do processo de construção da narrativa. É interessante notar que, caso o contato com o leitor fosse suprimido desse momento da narrativa – e com ele as informações dirigidas ao leitor – seria necessário acrescentar detalhes sobre o falecimento da personagem, para que o capítulo anterior, “Epitáfio”, pudesse ser interpretado sem maiores dificuldades pelo jovem leitor.

É também pelo emprego do pronome “lhes” que o autor demarca a presença do leitor no capítulo “Cinquenta anos”:

Não lhes disse ainda, mas digo-o agora. Quando Virgília descia as escadas e o oficial de marinha brincou comigo, eu tinha cinquenta anos. Era portanto a minha vida que via passar, cheia de prazeres, agitações e sustos. Cinquenta anos! Depois da ironia do oficial, que colocou a capa e se foi, confesso que fiquei triste. Voltei ao baile, com desejo de dançar uma polca, embriagar-me de luzes, flores, cristais e olhos bonitos. Remoeci. Às quatro da manhã, quando resolvi ir para casa, o que encontro no fundo da carruagem? Meus cinquenta anos. Lá estavam eles, cochilando sua fadiga, querendo cama e repouso. (LOUZEIRO, 2010, p.89)

No trecho supracitado é possível notar que é dada continuidade à conversa com o leitor, tanto pela confissão de Brás Cubas: “confesso que fiquei triste”, quanto pelo questionamento – “[...] o que encontro no fundo da carruagem?” – que induz o leitor a antecipar a revelação sobre a influência da idade na disposição do personagem. Em comparação com o capítulo “Cinquenta anos” da obra original, transcrito abaixo, nota-se que o adaptador optou pelo resumo, através da seleção dos principais elementos contidos no capítulo, cuja função é a de conduzir o leitor a uma pausa para reflexão sobre o curso da vida e da narrativa de Brás Cubas em seus cinquenta anos completos.

Não lhes disse ainda, - mas digo-o agora, - que quando Virgília descia a escada, e o oficial de marinha me tocava o ombro, tinha eu cinquenta anos. Era portanto a minha vida que descia pela escada abaixo, - ou a melhor parte, ao menos, uma parte cheia de prazeres, de agitações, de sustos, - capeada de dissimulação e duplicidade, - mas enfim a melhor, se devemos falar a linguagem usual. Se, porém, empregarmos outra mais sublime, a melhor parte foi a restante, como eu terei a honra de lhes dizer nas poucas páginas deste livro.

Cinquenta anos! Não era preciso confessá-lo. Já se vai sentindo que o meu estilo não é tão lesto como nos primeiros dias. Naquela ocasião, cessado o diálogo com o oficial da marinha, que enfiou a capa e saiu, confesso eu fiquei um pouco triste. Voltei à sala, lembrou-me dançar uma polca, embriagar-me das luzes, das flores, dos cristais, dos olhos bonitos, e do burburinho surdo e ligeiro das conversas particulares. E não me arrependo; remoeci. Mas, meia hora depois,

quando me retirei do baile, às quatro da manhã, o que é que eu fui achar no fundo do carro? Os meus cinquenta anos. Lá estavam eles, os teimosos, não tolhidos de frio, nem reumáticos, - mas cochilando a sua fadiga, um pouco cobiçosos de cama e de repouso. Então, - e vejam até que ponto pode ir a imaginação de um homem, com sono, - então pareceu-me ouvir de um morcego encarapitado no tejadilho: Senhor Brás Cubas, a rejuvenescência estava na sala, nos cristais, nas luzes, nas sedas, - enfim, nos outros. (ASSIS, 1997, p.208)

Dentre os elementos excluídos na obra adaptada, engloba-se a ponderação: “Cinquenta anos! Não era preciso confessá-lo. Já se vai sentindo que o meu estilo não é tão lesto como nos primeiros dias.”. Com essa afirmação, Brás Cubas revela ao leitor que a idade não apenas o afeta naquele momento de sua vida, como também influencia em seu estilo de defunto-autor, isto é, à medida que sua idade avança na recapitulação de suas memórias, a construção da narrativa é, por ela, igualmente afetada. Na obra original, essa consideração é retomada no capítulo “A um crítico”, ausente na adaptação, em que Brás Cubas explica-se àquele que seria um leitor mais atento:

Meu caro crítico,

Algumas páginas atrás, dizendo eu que tinha cinquenta anos, acrescentei: “Já se vai sentindo que o meu estilo não é tão lesto como nos primeiros dias.” Talvez aches esta frase incompreensível, sabendo-se o meu atual estado; mas eu chamo a tua atenção para a sutileza daquele pensamento. O que eu quero dizer não é que esteja agora mais velho do que quando comecei o livro. A morte não envelhece. Quero dizer, sim, que em cada fase da narração da minha vida experimento a sensação correspondente. Valha-me Deus! É preciso explicar tudo. (ASSIS, 1997, p.212)

Assim como Brás Cubas dirige-se a um crítico, para explicitar suas intenções na afirmação já mencionada, em outras passagens de Memórias póstumas de Brás Cubas, o autor interrompe a narrativa para se dirigir a leitores/personagens, que figuram na narrativa, tais como Virgília, Marcela e Eugênia. No seguinte trecho do capítulo “Virgília?” verifica-se um exemplo da forma como Brás Cubas cita Virgília como possível leitora:

Tu que me lês, se ainda fores viva, quando estas páginas vierem à luz, - tu que me lês, Virgília amada, não reparas na diferença entre a linguagem de hoje e a que primeiro empreguei quando te vi? Crê que era tão sincero então como agora; a morte não me tornou rabugento, nem injusto.

- Mas, dirás tu, como é que podes assim discernir a verdade daquele tempo, e exprimi-la depois de tantos anos?

Ah! indiscreta! ah! ignorantona! Mas é isso mesmo que nos faz senhores da terra, é esse poder de restaurar o passado, para tocar a

instabilidade das nossas impressões e a vaidade de nossos afetos. Deixa lá dizer Pascal que o homem é um caniço pensante. Não; é uma errata pensante, isso sim. Cada estação da vida é uma edição, que corrige a anterior, e que será corrigida também, até a edição definitiva, que o editor dá de graça aos vermes. (ASSIS, 1997, p. 74 e 75)

Esse recurso não é empregado na adaptação, que opta por reduzir as intervenções do autor no fluxo da narrativa, tornando-a um pouco mais linear.

O último direcionamento ao leitor é feito no capítulo “Força ideológica” e apresenta, novamente, caráter confessional:

Confesso-lhes que senti alguns minutos de prazer e de indignação, ao encontrar Virgília chorando junto ao féretro. No cemitério, abraçou-me, aflita. As lágrimas eram verdadeiras. Traíra o marido com sinceridade, chorava-o com sinceridade. Nossa paixão também enviuvou. (LOUZEIRO, 2010, p.92)

Em “Força ideológica” apresentam-se condensadas informações sobre as pretensões jornalísticas de Brás Cubas e Quincas Borba, a oposição de Cotrim ao jornal, o fracasso dessa empreitada e a recapitulação de passagens da vida do personagem principal que permitem a coesão com a notícia da morte de Lobo Neves. A confissão ao leitor confere a Brás Cubas um tom moralista, ao registrar sua indignação diante da postura assumida por Virgília em sua viuvez. A análise do trecho da obra original correspondente a esse momento da narrativa, exposto abaixo, permite maior compreensão dos motivos de Brás Cubas para a sensação de prazer, confessada ao leitor, bem como de seu desconforto durante o enterro.

No momento em que eu terminava o meu movimento de rotação, concluía Lobo Neves o seu movimento de translação. Morria com o pé na escada ministerial. Correu, ao menos durante algumas semanas, que ele ia ser ministro; e pois que o boato me encheu de muita irritação e inveja, não é impossível que a notícia da morte me deixasse alguma tranquilidade, alívio, e um ou dois minutos de prazer. Prazer é muito, mas é verdade; juro aos séculos que é a pura verdade.

Fui ao enterro. Na sala mortuária achei Virgília, ao pé do féretro, a soluçar. Quando levantou a cabeça, vi que chorava deveras. Ao sair do enterro, abraçou-se ao caixão, aflita; viram tirá-la e levá-la para dentro. Digo-vos que as lágrimas eram verdadeiras. Eu fui ao cemitério; e, para dizer tudo, não tinha muita vontade de falar; levava uma pedra na garganta ou na consciência. No cemitério, principalmente quando deixei cair a pá de cal sobre o caixão, no fundo da cova, o baque surdo da cal deu-me um estremecimento passageiro, é certo, mas desagradável; e depois a tarde tinha o peso e a cor do chumbo; o cemitério, as roupas pretas...(ASSIS, 1997, p. 225 e 226)

Além do contato direto com o leitor, a obra adaptada, assim como a original, apresenta marcas de oralidade como a hesitação e a autocorreção. Para ilustrar a maneira como esses recursos são empregados pelo adaptador, foi escolhido um trecho do capítulo “Momento oportuno”, no qual Brás Cubas discursa sobre a paixão, escolhendo, enquanto compõe a narrativa, qual seria o melhor adjetivo para sua descrição: “Ah!...O amor!...Quantos tentaram entendê-lo ou ao menos defini-lo. Árdua e inócua tarefa. E da paixão, sombra do amor, que dizer? Avassaladora? É pouco. Destruidora? Nem sempre. Transfiguradora!” (LOUZEIRO, 2010, p.59). Outro recurso usado na adaptação consiste na introdução de outra voz ao texto. Como exemplo, no trecho abaixo Brás Cubas insere uma dúvida presumível do leitor:

A festa de formatura foi um acontecimento tão importante que, em nenhum instante, lembrei-me de Marcela. Meu pai estava certo. Tantos caminhos a trilhar e eu insistindo em me prender nas algemas do primeiro amor. Que loucura! Com tais pensamentos e sentindo-me pronto a enfrentar uma nova fase na vida, deixei as margens do Mondego, voltei à casa paterna. Saudades? Só das farras com os companheiros universitários. (LOUZEIRO, p. 35, 2010)

O mesmo procedimento é empregado no capítulo “O desdém dos finados”:

A morte de minha mãe deixou-me prostrado. Justo eu, que era um compêndio de trivialidade e presunção. Jamais semelhante problema me ocupara; nunca, até esse dia, me debruçara sobre o abismo do inexplicável. E por que tamanha insensibilidade? Faltava-me o essencial, que é o estímulo, a vertigem... (LOUZEIRO, 2010, p. 38)

O cotejo das obras torna possível notar que há não apenas a diferença no estilo entre os autores empíricos (Machado de Assis e José Louzeiro), como também entre os autores/personagens das Memórias Póstumas, no que diz respeito ao tratamento conferido ao leitor. Se na obra de Machado de Assis a conversa com o leitor instaura-se como importante recurso estilístico, na de José Louzeiro esse aspecto assume caráter acessório. Enquanto na obra original o leitor mencionado no texto é constantemente afrontado, considerado incapaz de compreender seus avanços literários, na adaptação apaga-se qualquer traço polêmico dessa relação – o Brás Cubas de Louzeiro tenta aproximar-se do leitor, buscando demonstrar sua credibilidade e conquistar sua confiança, sem nunca criticá-lo diretamente. As obras caminham em direções opostas também em relação a seus leitores-modelo. Conforme afirma Fiorin, citado por

Calbucci (2007), o leitor-modelo de Machado de Assis “é um leitor sofisticado, que não se contenta com as narrativas feitas até a época de Machado e que se encanta com a intervenção do narrador a invadir o narrado e a tomar-lhe o lugar”. Sendo o objetivo da adaptação justamente a simplificação, e considerando a opção do adaptador em limitar o diálogo estabelecido com o leitor, pode-se pressupor que o leitor-modelo da adaptação seja justamente o leitor que figura na obra original, incapaz de acompanhar a experiência dialógica tão representativa na produção de Machado de Assis.

3.3 ADAPTAÇÃO DA FORMA

Tornar a obra menos extensa e mais leve é um dos objetivos das adaptações. Segundo Calado (2009), a adaptação da forma envolve transformações como: a reestruturação das divisões internas; a condensação e a omissão, utilizadas para resumo da narrativa; a maior linearidade do enredo e o acréscimo de explicações dentro do texto que facilitem sua compreensão. Esses procedimentos serão analisados nas próximas subseções.

3.3.1 A reestruturação das divisões internas

Em virtude da diminuição da extensão do texto, faz-se necessária a reestruturação das divisões internas. No quadro 1, estão expostos os nomes dos capítulos de cada obra agrupados em quatro grupos, para facilitar o processo comparativo: os que mantêm os títulos da obra original, os excluídos, os renomeados e aqueles que foram condensados e transformados em um número menor de capítulos.

LEGENDA
Capítulos que mantêm os títulos da obra original
Capítulos excluídos
Capítulos renomeados
Capítulos condensados

Original	Adaptada
Óbito do autor O emplasto Genealogia A ideia fixa	Óbito do autor O emplasto Genealogia A ideia fixa
Em que aparece a orelha de uma senhora Chimène, qui l'eût dit? Rodrigue, que l'eût cru?	
O delírio	O delírio
Razão contra sandice Transição	
Naquele dia O menino é pai do homem Um episódio de 1814 Um salto O primeiro beijo Marcela	Naquele dia O menino é pai do homem Um episódio de 1814 Um salto O primeiro beijo Marcela
Uma reflexão imoral	
Do trapézio e outras coisas	Do trapézio e outras coisas
Visão do corredor	Surpresa
A bordo	A bordo
Bacharelo-me O almocreve	O bacharel O carroceiro
Volta ao Rio Triste, mas curto	O filho pródigo O desdém dos finados
Curto, mas alegre	
Na Tijuca	Na Tijuca
O autor hesita Virgília? Contanto que... A visita A flor da moita A borboleta preta Coxa de nascença Bem-aventurados os que não descem A uma alma sensível O caminho de Damasco	Retrato sem retoque
A propósito de botas	A propósito de botas
Enfim! A quarta edição O vizinho Na sege	
A alucinação	Alucinação
Que escapou a Aristóteles	

Marquesa, porque eu serei marquês	Marquesa, marquês
Um Cubas! Notas	
A Herança O recluso	A herança O recluso
Um primo de Virgília A ponta do nariz	
Virgília casada	Virgília casada
É minha!	É minha
O embrulho misterioso	O embrulho misterioso
..... A pêndula	
O velho diálogo de Adão e Eva	O velho diálogo de Adão e Eva
O momento oportuno	Momento oportuno
Destino	Destino
Confidência Um encontro O abraço Um projeto O travesseiro	
Fujamos!	Fujamos!
A transação	Lágrimas e risos
Olheiros e escutas	Olheiros e escutas
As pernas	
A casinha	A casinha
O vergalho Um grão de sandice	
Dona Plácida	Dona Plácida
O senão do livro O bibliômano O <i>Luncheon</i> História de Dona Plácida Comigo O estrume Entrevista	Amor em fogo brando
A presidência	A presidência
Compromisso De secretário	
A reconciliação	A reconciliação
Questão de botânica 1 3 O conflito	
O cimo da montanha	O cimo da montanha

O mistério Geologia O enfermo <i>In extremis</i> O velho colóquio de Adão e Caim Uma carta extraordinária Um homem extraordinário O jantar A causa secreta Flores de antanho	Canto lírico
A carta anônima	A carta anônima
Entre a boca e a testa Suprimido Na platéia	
O caso provável	O caso provável
A revolução dalmata De repouso	
Distração	Distração
Era ele	Era ele!
Equivalência das janelas	
Jogo perigoso	Jogo perigoso
Bilhete Que não se entende O filósofo 3 1	
O muro A opinião A solda Fim de um diálogo	
O almoço	O almoço
Filosofia das folhas velhas	
O humanitismo	Humanitismo
A terceira força Parêntesis <i>Compelle intrare</i> Morro abaixo Uma intenção mui fina O verdadeiro Cotrim Vá de intermédio	Opinião recusada
Epitáfio Desconsolação Formalidade	Epitáfio Desconsolação Formalidade
Na câmara Sem remorsos	

Para intercalar no capítulo De uma calúnia Que não é sério O princípio de Helvetius	
Cinquenta anos	Cinquenta anos
<i>Oblivion</i> Inutilidade A barretina A um crítico De como não fui ministro d'Estado Que explica o anterior Os cães O pedido secreto Não vou Utilidade relativa Simple repetição O programa O desatino O problema insolúvel Teoria do benefício Rotação e translação Filosofia dos epitáfios	Um pedido de Virgília
A moeda de vespasiano O alienista Os navios do Pireu Reflexão cordial	Força ideológica
Orgulho da servilidade Fase brilhante Dois encontros	
Semidemência	A semidemência
Das negativas	Das negativas

QUADRO 1 – Comparação das divisões internas/ capítulos entre original e adaptação

A reestruturação das divisões internas relaciona-se, diretamente, à supressão, à condensação e à generalização de episódios, descrições e comentários – procedimentos observados não apenas nos capítulos condensados ou excluídos, como também em capítulos cujo título equivale ao da obra original. Foram classificados como capítulos renomeados mesmo aqueles em que há apenas a inclusão ou exclusão do artigo definido, levando-se em consideração que a particularização por ele determinada não é desprezível. Foram chamados de capítulos condensados aqueles em que a comparação entre os títulos aponta para uma redução do número de capítulos, tanto pela exclusão quanto pela renomeação.

3.3.2 Condensação

De acordo com Calado (2009), a condensação consiste nos procedimentos de seleção e contração de elementos na caracterização de personagens, ambientes e na narração de ações. Para exemplificar de que modo a condensação foi aplicada ao objeto de análise deste trabalho, foram selecionados alguns trechos da adaptação que serão submetidos à comparação com elementos correspondentes da obra original.

Parte da descrição de Virgília, personagem com quem Brás Cubas teve seu relacionamento amoroso mais duradouro, foi selecionada para ilustrar a condensação na caracterização de personagens. Virgília é citada já no primeiro capítulo de Memórias Póstumas de Brás Cubas e tem sua primeira descrição no capítulo “Em que aparece a orelha de uma senhora”:

Com esta reflexão me despedi eu da mulher, não direi mais discreta, mas com certeza mais formosa entre as contemporâneas suas, a anônima do primeiro capítulo, a tal, cuja imaginação à semelhança das cegonhas do Ilisso... Tinha então 54 anos, era uma ruína, uma imponente ruína. Imagine o leitor que nos amamos, ela e eu, muitos anos antes e que um dia, já enfermo, vejo-a assomar à porta da alcova... (ASSIS, 1997, p.23)

A metáfora usada para a caracterização de Virgília na meia idade – “era uma ruína, uma imponente ruína” – fornece ao leitor indício sobre a importância da personagem na vida de Brás Cubas e no desmoronamento de seu relacionamento amoroso. O paralelo estabelecido entre Virgília e uma ruína desloca-a do lugar de mulher arrebatadora, e ilustra a postura que será assumida pelo autor fictício em seu relato: direta e, em alguns momentos, cruel. No mesmo capítulo, Brás Cubas prossegue com a descrição:

Vejo-a assomar à porta da alcova, pálida, comovida e trajada de preto, e ali ficar durante um minuto, sem ânimo de entrar, ou detida pela presença de um homem que estava comigo. Da cama, onde jazia, contemplei-a durante esse tempo, esquecido de lhe dizer nada ou de fazer nenhum gesto. Havia já dois anos que nos não víamos, e eu via-a agora não qual era, mas qual fora, quais fôramos ambos, porque um Ezequias misterioso fizera recuar o sol até os dias juvenis.[...] Virgília tinha agora a beleza da velhice, um ar austero e maternal; estava menos magra do que quando a vi, pela última vez, numa festa de São João, na Tijuca; e porque era das que resistem muito, só agora começavam os cabelos escuros a intercalar-se de alguns fios de prata. (ASSIS, 1997, p.24 e 25)

Na adaptação, como pode ser observado no trecho abaixo, a metáfora é excluída, sendo priorizados na descrição de Virgília os caracteres mais objetivos como a idade, a vestimenta e atributos físicos (embora a descrição ainda seja permeada pela subjetividade, também presente na obra original):

Foi em uma dessas falações, que em nada contribuía para a minha autoestima de paciente, que apareceu Virgília, cinquenta anos, antiga paixão. Trajava-se de preto e se manteve de pé, enquanto eu pensava nos nossos loucos encontros da juventude. Tinha a beleza da velhice, um ar austero e maternal, os cabelos intercalados de fios de prata. (LOUZEIRO, 2010, p.13)

A adaptação também informa ao leitor, de maneira sucinta, o que Virgília representa ao autor: uma antiga paixão. No entanto, em virtude da síntese, a ausência de informações, presentes na obra original, não permite ao leitor situar a importância e a estranheza da visita de Virgília no momento narrado. Ao caracterizar a paixão como antiga e que suscita lembranças de “loucos encontros da juventude”, o autor permite que o leitor faça a errônea inferência de que o relacionamento dos personagens ficou restrito à juventude, além de não precisar há quanto tempo os personagens não se encontram. A menção à postura de Virgília, que “manteve-se de pé”, também não possibilita ao leitor precisar a relevância dessa informação, nem compreender que motivos levariam Virgília a expressar essa formalidade.

Quanto à descrição de ambientes, observa-se que mesmo na obra original não são apresentados minuciosamente. Apesar disso, há condensação dos elementos descritivos de ambientes na adaptação, como pode ser observado nos trechos abaixo, extraídos do capítulo intitulado “A casinha”:

Vá lá; arranжемos a casinha.

Com efeito, achei-a, dias depois, expressamente feita, em um recanto da Gamboa. Um brinco! Nova, caiada de fresco, com quatro janelas na frente e duas de cada lado, - todas com venezianas cor de tijolo, - trepadeira nos cantos, jardim na frente; mistério e solidão. Um brinco! [...] A casa resgatava-me tudo; o mundo vulgar terminaria à porta; - dali para dentro era o infinito, um mundo eterno, superior, excepcional, nosso, somente nosso, sem leis, sem instituições, sem baronesa, sem olheiros, sem escutas, - um só mundo, um só casal, uma só vida, uma só vontade, uma só afeição, - a unidade moral de todas as coisas pela exclusão das que me eram contrárias. (ASSIS, 1997, p.130)

Talvez a casinha seja a solução.

Localizei-a, em um tranquilo recanto da Gamboa. Pintadinha de novo e cercada de jardins. Um brinco! [...] A casinha resgatava-me de

tudo que vinha sofrendo. O mundo vulgar e mau terminaria à porta. Dali para dentro seria o infinito, universo eterno e excepcional, ocupado por nosso amor. (LOUZEIRO, 2010, p. 68)

Nota-se que o adaptador faz a seleção das informações presentes na obra original. Acrescenta o adjetivo “mau” ao mundo que terminaria à porta e, em troca, exclui a enumeração das coisas de que Brás Cubas já estava cansado. O mesmo procedimento é feito, com a substituição da enumeração das expectativas - “um só mundo, um ao casal, uma só vida, uma só vontade, uma só afeição” – pela expressão “por nosso amor”. Perde-se, em virtude do resumo, parte do efeito irônico causado pela caracterização da casa como ambiente provedor da “unidade moral de todas as coisas pela exclusão das que me eram contrárias”.

Há condensação também na narração de ações e de reflexões do autor fictício. Como exemplo, o capítulo “A borboleta preta”, ilustrado pelo trecho a seguir, é removido na adaptação, sendo narrado apenas um dos episódios que envolvem borboletas na obra original.

No dia seguinte, como eu estivesse a preparar-me para descer, entrou no meu quarto uma borboleta, tão negra como a outra e muito maior do que ela. Lembrou-me o caso da véspera, e ri-me; entrei logo a pensar na filha de Dona Eusébia, no susto que tivera, e na dignidade que, apesar dele, soube conservar. A borboleta depois de esvoaçar muito em torno de mim, pousou-me na testa. Sacudi-a, ela foi pousar na vidraça; e, porque eu a sacudisse de novo, saiu dali e veio parar em cima de um velho retrato de meu pai. Era negra como a noite. O gesto brando com que, uma vez posta, começou a mover as asas, tinha um certo ar escarninho, que me aborreceu muito. Dei de ombros, saí do quarto; mas tornando lá, minutos depois, e achando-a ainda no mesmo lugar, senti um repelão dos nervos, lancei mão de uma toalha, bati-lhe e ela caiu.

Não caiu morta; ainda torcia o corpo e movia as farpinhas da cabeça. Apiedei-me; tomei-a na palma da mão e fui depô-la no peitoril da janela. Era tarde; a infeliz expirou dentro de alguns segundos. Fiquei um pouco aborrecido, incomodado.

- Também por que diabo não era ela azul? disse comigo. (ASSIS, 1997, p.79 e 80)

A única borboleta a que Brás Cubas faz menção na adaptação é a do capítulo “Flor da moita”, que precede “A borboleta preta” no livro original. Nesse episódio, a borboleta voa em torno de Dona Eusébia, que se assusta; Brás Cubas, em defesa das damas presentes na cena, sacode seu lenço e coloca a borboleta em fuga. Como essa é a única borboleta citada na adaptação, é a ela que Brás Cubas se refere ao descobrir que Eugênia é coxa:

Retornei ao sítio dominado por pensamentos descontraídos. Em todos eles, o rosto de Eugênia. Por que bonita, se é manca? Por que manca, se é bonita? Por mais que me esforçasse, não conseguia decifrar o enigma. Decidi livrar-me dele, como havia livrado Eusébia da borboleta negra. Enxotei-o com uma toalha e fui dormir. (LOUZEIRO, 2010, p.45)

Pela condensação dos episódios que envolviam a aparição de borboletas na obra original, transformados em apenas um na adaptação, a comparação de Brás Cubas, entre seu modo de afastar tanto o pensamento quanto a borboleta, fica empobrecida e um tanto deslocada.

3.3.3 Omissão

Além da omissão da dedicatória aos vermes – tratada na subseção 5.1.1. –, o adaptador opta pela exclusão total do conteúdo de capítulos como “Razão contra sandice”, “A opinião”, “A solda”, “Parêntesis”, “O muro”, dentre outros. Embora esses capítulos componham a obra original, a exclusão de seus conteúdos não causa grave comprometimento do texto. Chama à atenção, quanto a esse aspecto, a omissão de “Flores de antanho”, capítulo breve, em que Brás Cubas discursa sobre o aborto sofrido por Virgília:

Onde estão elas, as flores de antanho? Uma tarde, após o algumas semanas de gestação, esboroou-se todo o edifício das minhas quimeras paternas. Foi-se o embrião, naquele ponto em que não se distingue Laplace de uma tartaruga. Tive a notícia por boca do Lobo Neves, que me deixou na sala, e acompanhou o médico à alcova da frustrada mãe. Eu encostei-me à janela, a olhar para a chácara, onde verdejavam as laranjeiras sem flores. Onde iam elas as flores de antanho? (ASSIS, 1997, p.166)

Na adaptação, no capítulo “Canto lírico”, Brás Cubas revela ao leitor o motivo dos amos e tristeza de Virgília: “estava grávida e tinha medo de enfrentar os trabalhos de parto. Da primeira vez, ficara traumatizada” (LOUZEIRO, 2010, p.77). Nova referência à gravidez só é feita no capítulo “Jogo perigoso”: “Ao mesmo tempo, em meio a esses pensamentos confusos, lá estava Virgília esperando nosso filho. Nunca me sentira tão agoniado” (LOUZEIRO, 2010, p.83). Nesse mesmo capítulo, Lobo Neves é designado para governar uma província no norte, o que determina o rompimento do

caso de Brás Cubas e Virgília, que se despedem friamente. A ausência de qualquer explicação sobre o filho que Brás Cubas teria com Virgília constitui relevante lacuna no texto da adaptação e provoca estranhamento e dúvidas em relação à afirmação final do autor fictício, no último capítulo, “Das negativas”: “Ao chegar a este outro lado do mistério, achei-me com um pequeno saldo, que é a derradeira negativa deste capítulo de negativas: - Não tive filhos. Não transmiti a nenhuma criatura o legado da nossa miséria.” (LOUZEIRO, 2010, p.95).

3.3.4 A linearidade da narrativa – o tempo em Memórias Póstumas de Brás Cubas

De acordo com Dixon (2009), em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* o tempo não se manifesta em seu curso simples; a narração tem seu início na morte do protagonista e autor, volta para o nascimento, para então seguir a sequência cronológica até a recapitulação da morte. Esse vaivém manifesta-se em todo o romance, inclusive na aparição dos personagens – Quincas Borba, Marcela, Eugênia e Virgília são apresentados no começo do livro, somem e depois são novamente encontrados.

Rouanet (2004), ao analisar o prólogo – inserido a partir da terceira edição de *Memórias Póstumas de Brás Cuba* e no qual Brás Cubas conjectura ter usado a forma livre de Sterne, Xavier de Maistre ou Garret –, afirma que Machado de Assis deu contornos conceituais a essa forma, ao fazer do narrador uma presença constante e caprichosa, pela técnica de composição livre e difusa, digressiva, fragmentária; pela sobreposição de riso e melancolia e pela subjetivação radical do tempo. Em seu artigo, Rouanet (2004) destaca a perfeição com que Machado de Assis transforma o tempo objetivo em tempo subjetivo. De acordo com o autor, Brás Cubas manifesta o desejo de controle do tempo e apropria-se dele, submetendo o tempo da ação ao tempo narrativo, por meio dos mecanismos de imobilização, inversão, retardamento e aceleração.

No que concerne à imobilização, Rouanet (2004) afirma que Machado de Assis inovou e extrapolou os limites ao inventar um narrador morto que, portanto, não está vulnerável a mudanças e instala-se no tempo da eternidade, circunstância que instaura o paradoxo da morte como refúgio dos terrores da morte. Nesse aspecto, a adaptação não poderia retroceder, embora a postura de defunto-autor seja apresentada como dúvida, ao

invés de afirmação, no capítulo “Óbito do autor”: “Pouco afeito aos usos e costumes no além, não sabia sequer se deveria assumir a postura de autor defunto ou de defunto autor” (LOUZEIRO, 2010, p.9). O desejo de composição das Memórias também é colocado em momento anterior à morte do autor, como já foi exposto na análise do prólogo “Ao leitor”. Mesmo com essas transformações, na adaptação a imobilidade atrela-se à condição de defunto, como é demonstrado no capítulo “O desdém dos finados”, através da declaração do autor de que qualquer coisa que por ele seja dita não alterará sua condição, sendo esta a liberdade conferida pela morte.

Rouanet (2004) afirma que a imobilidade do tempo aparece em Memórias Póstumas também entre os vivos, ainda que seja uma falsa ideia de imobilidade, manifestada por recursos gráficos, nos capítulos “.....”, “O velho diálogo de Adão e Eva” e “De como não fui ministro de Estado”. Segundo Rouanet (2004, p. 349), o capítulo “.....”

não é um verdadeiro capítulo, e sim um prólogo, o prólogo dos amores adúlteros que seriam narrados depois. “Tal foi o livro daquele prólogo².” Como prólogo, algo situado antes do início, corresponde a um tempo zero, um tempo imóvel antes que o verdadeiro tempo comece a fluir. Esse tempo imóvel é negativo, é o prólogo de uma vida de medo e hipocrisia, de cóleras, desesperos e ciúmes.

Na adaptação, o conteúdo desse capítulo é condensado e exposto no capítulo “Embrulho misterioso”, no seguinte parágrafo:

Virgília é que já não lembrava da minha benemerência. Concentrara-se em mim, nos meus olhos, na minha vida, nos meus pensamentos. Era o que dizia e era verdade. Uniu-nos um beijo, único beijo, no portão da chácara. Daí em diante passamos a viver uma hipocrisia paciente e sistemática, com seus instantes de cólera, desespero e ciúmes. (LOUZEIRO, 2010, p.57)

Embora haja a antecipação daquilo que será narrado, a exposição do início do caso de Brás Cubas e Virgília não é feita de modo a causar o efeito de imobilidade, no qual se instauraria um tempo zero. A ausência dos paralelos entre o beijo e o prólogo, o adultério e o livro, equivale à eliminação da reflexão sobre o método de composição da narrativa e transforma a antecipação da vida adúltera em mero comentário. Se, por um lado, não colocar o início do adultério em destaque e omitir a reflexão sobre a composição da narrativa torna a leitura mais fluida e fácil, por outro, dificulta a

² Memórias Póstumas de Brás Cubas, “.....”, p.109.

percepção do leitor, ainda que modelo, sobre a relevância do envolvimento amoroso de Brás Cubas e Virgília, enquanto capítulo (ou livro) à parte em suas Memórias.

No capítulo “O velho diálogo de Adão e Eva”, Rouanet (2004) observa a construção sob forma de peça de teatro, com a substituição de falas por pontos de exclamação, interrogação e linhas pontilhadas que expressariam a intemporalidade da “comédia universal dos sexos”. José Louzeiro optou por deixar esse capítulo idêntico ao da obra original, isto é, não transformou os sinais gráficos em texto. Considerando a temática do capítulo e o público a que a obra se destina, talvez a modificação da forma do capítulo pudesse ser problemática, justamente por tornar mais claro o conteúdo sexual. Sob outra perspectiva, o título do capítulo já fornece base suficiente para que o leitor-modelo possa interpretar seu conteúdo, ainda que pela excentricidade gráfica. Já o capítulo “De como não fui ministro de Estado”, no qual também não há texto e que segundo Rouanet (2004, p.349) “alude a um tempo zero, um tempo vazio, o tempo imóvel de uma ambição frívola que não se realizou”, foi totalmente excluído da adaptação. Devido à omissão desse capítulo, a negativa “não fui ministro”, mantida no último capítulo, pode causar estranhamento, mesmo que as pretensões políticas de Brás Cubas tenham sido mencionadas.

Outro mecanismo de controle do tempo citado por Rouanet (2004) é a inversão, na qual o tempo é tornado reversível. De acordo com o autor, Brás Cubas “volta atrás em capítulos já escritos, corrigindo-os num capítulo posterior” (Rouanet, 2004, p. 349). Como exemplos, no capítulo “Uma reflexão imoral”, Brás Cubas faz “uma correção de estilo”: “Cuido haver dito, no capítulo 14, que Marcela morria de amores pelo Xavier. Não morria, vivia.” (ASSIS, 1997, p.52); no capítulo “Para intercalar no capítulo 129”, o percurso da leitura já é sugerido ao leitor no próprio título e determinado na frase final: “Convém intercalar este capítulo entre a primeira oração e a segunda do capítulo 129.” (ASSIS, 1997, p.205). Esse procedimento não é aplicado na adaptação, a não ser na inversão temporal que constitui o artifício central do livro e, portanto, não poderia ser omitida sem corromper toda a obra: a decisão de Brás Cubas de iniciar suas Memórias pela morte.

Conforme diz Rouanet (2004), o efeito de retardamento é gerado pelas digressões. O autor cita a sequência de digressões que vai do capítulo “De repouso” ao capítulo “O filósofo”. No decorrer desses capítulos há certo efeito de suspense, causado pela ida de Lobo Neves à casa de Dona Plácida, no momento em que Brás Cubas e Virgília se reconciliavam de uma briga. Caso os amantes fossem pegos em flagrante,

poderia haver uma cena de violência. No entanto, a descrição desse fato e de suas consequências reais estende-se, com várias digressões, por oito capítulos, sem que nada trágico aconteça. Na adaptação os eventos são narrados de forma linear; as digressões são eliminadas ou condensadas e o conteúdo de oito capítulos é resumido em três. Ainda que as digressões sejam aparentemente irrelevantes para a trama, seu resumo deixa o texto pouco consistente.

Por último, o mecanismo de aceleração é frequente em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Rouanet (2004) cita como exemplos a rápida passagem pelos anos de escola, com subsequente salto para 1822. As cenas de luto também são bastante breves, como no anúncio da morte do pai e de nhã Loló. A aceleração é mantida na adaptação, mesmo porque a brevidade é um de seus objetivos. Entretanto, na adaptação, Brás Cubas não fala deliberadamente sobre a utilização desse mecanismo. Como exemplo, no capítulo “Um salto”, em ambas as obras, Brás Cubas traça um esboço de seus anos na escola, descreve as peraltices de seu amigo Quincas Borba e antecipa ao leitor que haverá um salto na narrativa, para o ano de 1822, como o título do capítulo explicita. No entanto, na obra original o narrador faz questão de reforçar o salto, conduzindo o leitor a acompanhar o método de composição da narrativa, já no início do capítulo:

Unamos agora os pés e demos um salto por cima da escola, a enfadonha escola, onde aprendi a ler, escrever, contar, dar cacholetas, apanhá-las e ir fazer diabruras, ora nos morros, ora nas praias, onde quer que fosse propício a ociosos. (ASSIS, 1997, p.45)

O esclarecimento sobre seu procedimento também é feito na última frase: “Vamos de um salto a 1822, a data da nossa independência política, e do meu primeiro cativeiro pessoal” (ASSIS, 1997, p.46). Na adaptação, exclui-se o comentário inicial, que retoma o título, e o convite feito ao leitor de dar “um salto a 1822”, fazendo que a frase que encerra o capítulo perca a força do vínculo ao título: “Primeiro, falarei do meu cativeiro pessoal, justo no ano de 1822, data da nossa independência política!” (LOUZEIRO, 2010, p.25).

Outro exemplo é observado na comparação entre os capítulos “Triste, mas curto”, da obra original, e “O filho pródigo”, da adaptação. Em “Triste, mas curto”, Brás Cubas deixa claro ao leitor que pretende fazer narrar brevemente a morte de sua mãe, tanto no título do capítulo, quanto na frase que o encerra: “Triste capítulo; passemos a outro mais alegre”. A alteração do título na adaptação desconstrói a exposição sobre o

método de criação das Memórias e prioriza o enredo. O mecanismo de aceleração fica reduzido ao interesse de tornar a obra mais breve.

3.3.5 Acréscimos

Nos textos adaptados, além dos recursos auxiliares como as notas informativas, podem ser encontradas explicações no interior do próprio texto. Na adaptação de José Louzeiro, os acréscimos exercem diferentes funções, dentre as quais se destacam a suavização do conteúdo do texto, tornando-o mais simpático ao jovem leitor, a facilitação do texto e a condução da interpretação; mecanismos que serão exemplificados a seguir.

O primeiro papel é observável no trecho do primeiro capítulo, “Óbito do autor”:

Meu último dia entre os vivos foi de chuva. Os pingos escorriam pelas vidraças do quarto, transformado em enfermaria. Só não conseguia recordar se a sexta-feira era 13. Ainda que a data não fosse relevante ao meu trabalho, bem que gostaria de saber. Afinal, conforme os supersticiosos, havia muita diferença entre uma sexta-feira qualquer e aquela, que despontava no décimo terceiro dia do mês de agosto, envolta nos negros véus de fortes ventos, fazendo as portas baterem e assanhando os gatos pretos nas esquinas. (LOUZEIRO, 2010, p.9)

A colocação supersticiosa, com a exploração de crendices bastante conhecidas pelo público, populariza o autor e dá o suave tom sombrio da adaptação de Memórias póstumas, isto é, traz elementos que evocam o universo da morte, porém sem causar impacto ou estranheza.

Nesse mesmo capítulo, Brás Cubas declara:

Num derradeiro esforço de manter-me ligado aos vivos, tive vontade de saber da minha causa mortis – o que acabei não conseguindo. Se um inesperado golpe de ar fora responsável pela doença, é oportuno lembrar que meu estado geral agravou-se, em face de uma ideia grandiosa e útil, coisa que insisto em considerar fruto da contradição, mas que se encaixará como luva nesta narrativa. (LOUZEIRO, 2010, p.10).

O apego de Brás Cubas à vida e seu desejo de saber a causa mortis não são mencionados no livro original. Na adaptação, parecem servir como introdução à

apresentação do emplasto, deixando mais clara ao leitor a conexão desse capítulo com o subsequente.

A condução da interpretação é feita, não apenas pela seleção dos elementos considerados essenciais pelo adaptador, como também pela inclusão de comentários valorativos. É o caso da análise de Brás Cubas sobre a declaração de Eugênia de que era manca:

Senti-me um desastrado. Tivesse ficado calado, tão cedo não saberia do defeito físico da garota. E, claro está, respondeu-me com a sinceridade dos masoquistas. A considerar a segurança com que falou, parecia desejar que, dali em diante, passasse a considerá-la uma inválida ou, no mínimo, uma menininha coxa, dona de um rostinho bonito e sensual, a inspirar piedade.(LOUZEIRO, 2010, p.45)

A expressão dessa opinião pode levar a interpretações distintas; uma, na qual o leitor tome por verdadeiro aquilo que é dito por Brás Cubas, e outra, em que o leitor percebe que o comentário é maldoso. De qualquer forma, há um desvio em relação à obra original, pela crueza com que esse comentário é feito, empobrecido pela ausência da ironia.

3.4 ADAPTAÇÃO DE ASSUNTO

A adaptação de assunto, de acordo com Klinberg, citado por Zilberman (1985), é fundamental na adaptação para crianças e jovens; deve ser criteriosa e levar em consideração a vivência do leitor.

No que concerne à questão temática, Dixon (2009) afirma que a essência é um conjunto de projetos, cuja realização não se concretizará. É o caso do emplasto, dos amores e das pretensões políticas. Essa série de projetos é encontrada na adaptação, mesmo que de forma resumida ou simplificada, como já foi discutido anteriormente neste estudo.

Outra faceta dessa questão é a reversibilidade simétrica de eventos. Como exemplo, Prudêncio, ex-escravo de Brás Cubas, que aplica em seu escravo a mesma forma de tratamento que recebeu. Na adaptação é excluído o capítulo em que Brás Cubas vê Prudêncio reproduzir seu comportamento e lhe pede para que seja mais condescendente. A discussão sobre a reversão do papel de opressor e oprimido não é

colocada ao leitor, provavelmente porque sua exclusão não causa comprometimento do enredo, embora fosse construtiva no processo de formação do jovem leitor.

A ação invertida também é observada quando Brás Cubas encontra dois tesouros, dedica-se à devolução de meia dobra, mas resolve apropriar-se de cinco contos. Esse exemplo é apresentado na adaptação, fornecendo ao leitor importante informação sobre o caráter do protagonista e autor, que pela sede de nomeada devolveu a moeda, mas convenceu-se de que achar uma grande quantia em dinheiro não era crime.

Como último aspecto temático, Dixon (2009) cita a questão da brasilidade, presente na obra original não apenas pela ida de Brás Cubas a Portugal para realizar seus estudos – o que indica a dependência de uma cultura colonizada e reproduz a tradição da elite brasileira da época –, como pelas constantes citações a autores geralmente europeus, que colocam a Europa como parâmetro para a vida no Brasil. De acordo com Dixon, esse aspecto será analisado pela crítica sob duas principais vertentes: a primeira aponta para um narrador abusivo, cujos excessos, a arbitrariedade e as atitudes pouco respeitadas para com o leitor corresponderiam aos excessos praticados pela classe privilegiada no Brasil em relação às demais classes; a segunda, embora não negue a frivolidade de narrador, nem menospreze a ideia de que o indivíduo possa representar a classe a que pertence, prioriza o olhar para a complexidade psicológica, literária e filosófica. Dixon (2009, p.32) conclui que:

Memórias Póstumas responde aos dois tipos e leitor (em todas as suas variedades) e que a grande tendência transatlântica, que cultiva o caso local e as grandes tradições ao mesmo tempo, justifica e até exige as duas perspectivas devido a um padrão de idas e voltas referenciais.

Na adaptação, embora quase não haja referências a autores europeus e seja feita a simplificação dos elementos que compõem a imagem de Brás Cubas (tanto como representante da oligarquia brasileira, quanto em sua complexidade psicológica), o resultado não implica a exclusão de quaisquer das vertentes interpretativas citadas acima, embora, por esses mesmos motivos, seja mais difícil, principalmente para o leitor mais inexperiente, desenvolver tais percepções.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O indiscutível valor literário de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* perpetua o desejo de seus leitores, dentre os quais se destacam os profissionais do ensino de literatura, de divulgação da obra e de expansão da base de leitores. A constante presença dessa obra em listas de vestibulares contribui para a permanência desse título nas leituras obrigatórias escolares para alunos do Ensino Médio. O “reencontro” proposto pela Editora Scipione apresenta ao leitor uma obra bastante simplificada e que, portanto, pode ser trabalhada no ciclo fundamental II. No decorrer deste trabalho, questionou-se a necessidade dessa antecipação e os efeitos da adaptação no processo de leitura.

Embora a adaptação, enquanto produto, possa ser bastante atrativa ao leitor em formação, seja pela capa chamativa, pela presença de ilustrações, por seu volume reduzido ou pela simplificação da linguagem, nota-se que a omissão ou restrição dos elementos de composição da narrativa causam substancial empobrecimento em seu valor literário. Ainda que, conforme o próprio José Louzeiro afirmou na “Nota do adaptador”, tenha havido a preocupação com a maior fidelidade possível à obra original, os procedimentos comumente empregados nas adaptações implicam a retirada daquilo que é mais precioso em *Memórias Póstumas* – as provocações; a sensação “zigzagueante” exacerbada pelas digressões, intromissões e guinadas do narrador; a exploração dos elementos tipográficos, dentre outros recursos. O reencontro com o defunto-autor fica restrito à superficialidade de seu caráter e ações. Nesse aspecto, a adaptação obedece à demanda de exclusão de um intermediário entre o livro e o jovem leitor, por constituir-se como fácil leitura; o custo, no entanto, é alto: o corte da substancial reflexão sobre o método de composição da narrativa.

A conversão de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* em uma adaptação infantojuvenil reconfigura as relações entre autores, leitores e obras. Se na obra original o autor-modelo é livre para quebrar padrões e sua presença é tão marcante que chega a confundir-se com a do autor-empírico, na adaptação tem-se um autor-modelo subordinado não apenas ao autor-modelo da obra original, como também a leitores empíricos e a pretensões editoriais. É também em função do leitor empírico que se constroem a adaptação e seu leitor-modelo. O caráter didático e comercial da adaptação traz como resultado um *Brás Cubas* inseguro, preocupado com a recepção de sua obra e que busca tornar mais suave ao leitor, não apenas a entrada, mas também a

permanência, no universo de suas Memórias. Pela observação dos procedimentos empregados na adaptação é possível afirmar que a imagem do leitor previsto pela adaptação é a de um jovem imaturo, incapaz de saborear o tom ambíguo, irônico e provocante da obra de Machado de Assis. Relembrando o que disse em nossa entrevista o editor Jiro Takahashi, em sua comparação entre a obra de Machado de Assis e um vinho, conclui-se neste trabalho que a degustação proporcionada pelo oferecimento da adaptação é insuficiente para que o jovem leitor aproprie-se do exótico universo de Memórias Póstumas de Brás Cubas. Sem flores retóricas, sem grandes saltos, sem a riqueza literária, não se pode afirmar que as Memórias adaptadas por José Louzeiro contribuam para a expansão da base de leitores e para sua formação, tendo-se em vista a dificuldade em achar elementos que as tornariam dignas de ser lembradas.

5. REFERÊNCIAS

ADAPTAÇÃO. In: DICIONÁRIO Houaiss. Disponível em: <<http://200.241.192.6/cgi-bin/houaissnetb.dll/frame?palavra=adapta%E7E3o>> . Acesso em: 14/11/2012

AMORIM, L.M. Tradução e adaptação. Encruzilhadas da textualidade em Alice no País das Maravilhas de Lewis Carrol, e Kim, de Rudyard Kipling. São Paulo- SP: Editora UNESP, 2005.

ASSIS, Machado de (1881) Memórias Póstumas de Brás Cubas. São Paulo, O Estado de São Paulo/Klick Editora, 1997.

BIASIOLI, B. L. O leitor brasileiro de literatura infanto-juvenil no período de 1994 a 2004: perspectiva semiótica. Dissertação para obtenção do título de mestre em Linguística e Língua Portuguesa – UNESP, Araraquara, 2008.

CALADO, M. C. V. S. Adaptar para conquistar leitores infanto-juvenis: O caso de Seis Contos de Eça de Queirós recontados por Luísa Ducla Soares. Tese de Mestrado em Estudos Portugueses Multidisciplinares. Lisboa, 2009.

CALBUCCI, E. A construção do ator da enunciação em romances com narrador-personagem: a experiência machadiana em Memórias póstumas de Brás Cubas. Tese de doutorado. FFLCH, USP. São Paulo, 2007.

CALVINO, I. Por que ler os clássicos. Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

CARIBÉ, Y. J. A. Adaptações, apropriações e o papel do adaptador Michael Cunningham em “The Hours”. Tradução & Comunicação: Revista Brasileira de Tradutores, nº 22, ano 2011.

CARVALHO, D. B. A. de. A adaptação literária para crianças e jovens no Brasil e seus adaptadores. XI Congresso Internacional da ABRALIC - Tessituras, Interações, Convergências. USP – São Paulo, julho de 2008.

DIXON, P. O chocalho de Brás Cubas. In: O chocalho de Brás Cubas: uma leitura das Memórias Póstumas. São Paulo: EDUSP, 2009.

ECO, U. Seis passeios pelos bosques da ficção. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

EAGLETON, T. Introdução: O que é Literatura? In: Teoria da literatura: uma introdução. Tradução: Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 1983.

FACIOLI, V. Um defunto estrambótico: análise e interpretação das Memórias Póstumas de Brás Cubas. 2ª edição. São Paulo: EDUSP, 2008.

GUIMARÃES, H. S. Os leitores de Machado de Assis – o romance machadiano e o público de literatura no século XIX. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Teoria e História Literária para obtenção parcial do Título de Doutor em Teoria e História Literária na área de Literatura Brasileira. IEL – UNICAMP, 2001.

JAKOBSON, R. Aspectos linguísticos da tradução. In: Linguística e Comunicação. Tradução de Isidoro Bliksteins e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2008.

LOUZEIRO, J. Adaptação de Memórias Póstumas de Brás Cubas. São Paulo: Scipione, 3ª edição, 2010.

MONTEIRO, M. F. B. Adaptação de clássicos brasileiros: paráfrases para o jovem leitor. Dissertação (Mestrado em Letras) - PPGL, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro/PUCRJ, 2001.

OLIVEIRA, M. R. D. de Memórias póstumas entre o ver e o verme: uma poética da leitura. In: Recortes Machadianos. Ana Salles Mariano e Maria Rosa Duarte de Oliveira (Orgs.). São Paulo: Educ, 2003, p.21-28.

OLIVEIRA, L.G. de Da inscrição ao apagamento: memória e morte. Revista do Mestrado em Letras, Linguagem, Discurso e Cultura – MEMENTO, v.1, nº1, p. 9-16, jan-jun-2009.

PEREIRA, G. C. O simulacro em Memórias Póstumas de Brás Cubas: outra visão do narrador. Revista Investigações, v.21.1, p.39 – 60, 2008.

PESSOA, P. A segunda vida de Brás Cubas: a filosofia da arte de Machado de Assis. Rio de Janeiro/RJ: Rocco, 2008.

ROUANET, S. P. Tempo e espaço na forma shandiana: Sterne e Machado de Assis. Estudos avançados. São Paulo, v.18, n.51, 2004.

ROSSI, V.H.S. Aviso ao leitor: as possíveis leituras a partir deste curioso paratexto da obra literária. Revista Kalíope, São Paulo/SP, ano 4, nº2, p. 39-48, , jul./dez.2008.

TURCHI, M. Z. e SILVA, V. M. T. Leitor formado, leitor em formação: leitura literária em questão. Assis/SP: Cultura Acadêmica Editora, 2006.

SCHWARZ, R. Um mestre na periferia do capitalismo. São Paulo: Editora 34, 4ª edição, 2000.

SOARES, M. A escolarização da literatura infantil e juvenil. In: A escolarização da leitura literária – O Jogo do Livro Infantil e Juvenil. Aracy Alves Martins Evangelista, Heliana Maria Brina Brandão e Maria Zélia Versiani Machado (Orgs.). Belo Horizonte: Autêntica, 1999, p. 17-46.

ZILBERMAN, R. Transitoriedade do leitor e do gênero. In: A literatura infantil na escola. São Paulo: Global Editora, 5ª edição, 1985, p. 43 -61.

ANEXO: ENTREVISTA COM JIRO TAKAHASHI

Entrevistadora: Como é feito o processo de adaptação? Há uma preocupação de aproximação com o estilo da obra original?

Jiro Takahashi: Eu acho que quando o adaptador é um autor conhecido, ele já tem uma certa imagem, com seu estilo, com suas tendências lexicais, estilísticas, então é difícil dele deixar de ser ele. Então, Clarice Lispector, Carlos Drummond, Manuel Bandeira, Monteiro Lobato, Carlos Heitor Cony, todos eles fizeram adaptações, Paulo Mendes Campos... Eles esqueciam o estilo do autor original e contavam a mesma história com o estilo deles, quer dizer, na verdade, se o Carlos Heitor Cony tiver um romance do Stevenson, por exemplo, é o Stevenson recontado pelo Carlos Heitor Cony, no estilo de Carlos Heitor Cony. E aí, eu acho até, nesse aspecto, não tô dizendo se é melhor ou pior, mas eu acho que dá para ser mais honesto com o leitor, sabe? Porque você vai ler uma história que foi originalmente contada por Stevenson, só que agora com o estilo de um autor brasileiro muito conhecido, que é o Carlos Heitor Cony. As pessoas agora vão conhecer o estilo dele e pronto. O problema está no caso de adaptadores que não são escritores. É no meio deles que eu me incluo. E não só eu. É um monte, que são na verdade redatores de editoras, jornalistas... não são escritores. Então, nesse caso, eu, para tentar ser minimamente honesto, o que eu fiz foi tentar preservar o estilo do original. É por isso que eu fiz esse caminho de primeiro fazer uma seleção de trechos e traduzir esses trechos, como se eu fosse um tradutor. Claro, não existe essa coisa do tradutor neutro, invisível, mas, enfim, tentando interferir o mínimo possível com o meu estilo, até porque você entra nesse processo sem pensar no seu estilo. Eu tenho algum estilo? Não. Eu vou tentar mergulhar nas preferências estilísticas do autor original, no texto que está aqui diante de mim. Isso me faz ficar focado e não desviar muito. E conversando um pouco com o Cony e com o Louzeiro ou com a Ruth Rocha, parece, você nunca também pode ter certeza se ele está falando o que realmente aconteceu ou não, mas dá toda a impressão de que não fizeram com o original do lado. Então poderia até, eventualmente, numa dúvida, se socorrer com o original, mas não fazendo lado a lado. No meu caso foi lado a lado e não sei se as editoras chegam a ter um tipo de orientação para isso. E eu acho que deveria haver uma discussão preliminar. Eu não recebi nada até porque uma boa parte da minha adaptação foi feita quando eu morava na Inglaterra, então eu não tava em contato direto com o editor, na época, da Scipione.

Então nem saberia de que jeito os outros colegas meus, que estavam adaptando, estavam fazendo. O Rubem Braga, por exemplo, fez várias adaptações. E o Rubem Braga, mais ou menos, ele tentava dizer que não usava o estilo dele nas adaptações dele. Então parece que, entre esses famosos, o Rubem Braga trabalhava mais profissionalmente, do que os outros, que trabalhavam mais artisticamente. Sem dizer que o artístico seja melhor ou pior. Só estou dizendo que parece que Cony, Clarice, Monteiro Lobato tinham mais compromisso em manter essa imagem de escritor brasileiro do que servir de simples tradutor para o autor original. Agora essa questão realmente de tradução de autor brasileiro, eu acho que é muito mais discutível. A adaptação de autor estrangeiro para o português, eu não vejo tanto problema, até porque muitas traduções no Brasil, mesmo aquelas de obras integrais, até um bom tempo eram quase sempre adaptações, não eram traduções. Recentemente é que os estudos tradutórios se desenvolveram mais e hoje se questiona muito essa questão das técnicas de tradução. Até mais ou menos 1930 ou 40, mesmo na época que Paulo Rónai e o Érico Veríssimo dirigiam as traduções dos clássicos da Editora Globo, nos anos 40, eles faziam sem uma teoria por trás. Era um esforço muito grande. O que o Paulo Rónai tinha era que ele era uma espécie de especialista de Balzac, então, como ele conhecia muito Balzac, ele empreendeu esse projeto de publicar todos os livros de Balzac pela Globo. E como ele conhecia bem, ele pôde reunir uma equipe e de certa forma orientar essa equipe para seguir um certo padrão. Mas isso na base... quer dizer, não foi nada assim com base em alguma coisa ensaística, nem acadêmica, que não existia isso. Na verdade, depois que o pessoal foi estudando, foi até indo atrás dos textos e artigos do Paulo Rónai. Paulo Rónai serviu aqui no Brasil um pouco para dar esse embasamento inicial, embora ele não fosse teórico, nem acadêmico, mas aquilo que ele dizia em entrevista ou em artigos foi a primeira tentativa de pensar sobre tradução; um trabalho com um pouco de heroísmo do Rónai.

Entrevistadora: E como é feita a seleção de um autor para a adaptação da obra de outro? São buscadas semelhanças entre os dois? Ou está relacionada à popularidade do autor que fará a adaptação?

Jiro Takahashi: Até onde eu sei, de informações... vamos dizer assim: de informações não oficiais... porque eu trabalhei na Ediouro por um certo tempo. Tendo passado ali mais de três anos, na Ediouro, já num período recente, em que a Ediouro já não fazia mais traduções, nem adaptações. Mas como aquelas adaptações ainda se vendiam e

como algumas pessoas que fizeram parte desse grupo tinham algumas informações, então eu consegui saber algumas coisas. Eu mesmo conversei com Carlos Heitor Cony na época, porque Carlos Heitor Cony foi um dos autores que mais adaptou para... ele foi provavelmente o que mais adaptou para a Ediouro, porque ele foi perseguido pela ditadura, então ele fez um acordo com a Ediouro de publicar o máximo de títulos que ele pudesse. E segundo ele dizia, a proposta dos clássicos vinha dele. Então, na verdade, não era a editora que chegava e dizia: “olha, eu tenho uma lista de livros e quem será que poderia adaptar esse livro, esse romance, quem poderia adaptar outro?” Então Cony, Clarice, Paulo Mendes Campos propunham: “olha, eu tenho um livro que eu gosto muito... gosto muito desse livro, vocês não querem que eu adapte?”. Claro, eles pediam. Então, na verdade, tinha um ponto positivo nisso, era alguma coisa que tinha um certo... uma certa relação entre o autor da adaptação e a obra, quer dizer, uma história prévia, não era uma encomenda. Na Scipione, na FTD, nessas editoras todas, até onde eu sei, eles fazem a lista de livros que eles querem adaptar e aí vão procurando adaptadores. No caso da Líder, parece que foi uma professora que fez o projeto de adaptações e é a pessoa que mais adapta para eles, para a editora. Então, ela própria fez a lista, fez uma proposta da coleção toda para a editora. A editora aprovando acertou a questão dos prazos, preços, etc. Na Scipione, eu lembro que eles tinham uma lista e eles iam ticando cada livro que já ia sendo entregue para um ou para outro; eles partiam de indicações de colaboradores. Eu entrei na jogada, na Scipione, um pouco porque eu trabalhei muitos e muitos anos na Ática, que é uma empresa coligada e porque o pessoal sabia que eu estava morando em Londres naquele período, tava na Europa, então pensaram: quem sabe ele tem um tempo para fazer isto e ele está lá, qualquer dúvida que ele tiver, ele pode tirar lá mesmo. Em grande parte, fiz esses dois porque eu estava passando pela França e passando pela Inglaterra. Depois, quando já estava aqui, não me ocorreu de adaptar mais nada, até porque não tenho uma coisa tão tranquila... não sou daqueles que chega a dizer que é uma heresia adaptar um clássico, não chego nesse ponto, mas eu tenho alguns questionamentos. Mas eu acho que teria de ser mais honesto destacar o nome do adaptador para o público, para o público saber que não está lendo o Corcunda de Notre Dame de Victor Hugo. Tinha que ser como a própria novela da Globo, que nesse ponto, é mais honesta: novela de Walcir Carrasco, baseada na obra de Jorge Amado. Pode ser que diminua um pouco o peso do Jorge Amado, mas está mais próximo de ser honesto do que colocar Gabriela, de Jorge Amado, e Walcir Carrasco aparecer pequenininho, sem ninguém saber direito quem foi que mudou toda essa

história. Então, tem com quem você discutir se quiser questionar alguma coisa. E é interessante que no caso da Scipione o adaptador tem estatuto de autor, direitos autorais, mas os nomes dos adaptadores vêm sempre mais discretos que o dos autores originais... tem razões comerciais, sem dúvidas.

Entrevistadora: Ao transformar um livro comumente lido por adultos em um livro facilitado para a leitura dos jovens, como ficam caracterizadas as adaptações? Como se inserem nesse panorama literário e de formação dos jovens leitores?

Jiro Takahashi: Com relação ao direcionamento do livro, do texto e como é que o texto é adaptado para pensar em um determinado público, o interessante é você pegar, por exemplo, uma adaptação feita por Ruth Rocha ou por Ana Maria Machado. Elas dão a impressão de que realmente estão escrevendo para a criança, o que não acontece com o Cony, Paulo Mendes Campos e com o Louzeiro. Eles nunca escreveram para crianças. Na verdade, o Louzeiro, depois que fez essas adaptações, começou a escrever mais livros juvenis. E mesmo os juvenis que o pessoal chamaria hoje mais de jovem adulto, do que propriamente livro juvenil. Juvenil no sentido do que é o do Marcos Rey ou do Pedro Bandeira, Ruth Rocha, esses são mais literatura infantojuvenil mesmo, o Louzeiro não. Na verdade, ele não tem uma imagem do leitor, aquele leitor que tanto na análise do discurso quanto na semiótica se diz que é uma espécie de co-autor, co-enunciador, aquele que senta do seu lado, na hora em que você está escrevendo, e você vai testando com ele para ver se ele está entendendo o que você está falando, porque é para ele que você está escrevendo. Esse leitor que eles imaginam não é essa criança que está na rua, porque eles nunca escreveram para ela; eles têm essa dificuldade. Se eu tivesse que pensar em uma leitura dirigida para pessoas de sétima a oitava série, eu não chamaria esses autores. Eu chamaria talvez Marcos Rey, Ruth Rocha, pessoas que já estão habituadas a escrever... posso chamar Pedro Bandeira e dizer: “Pedro, você leu muito a Odisseia? Você guardou bem a história? Você é capaz de recontar essas ideias? Se você fosse contar para um menino aqui, esse menino que é o leitor-modelo, conta para ele a Odisseia”. Então ele saberia. Assim como a Odisseia de Ruth Rocha, até onde eu vejo, parece estar bem dirigida ao público infantojuvenil, o que não acontece com o Louzeiro e com o Cony. Tem mais um problema com o Cony e com o Louzeiro, que é o tipo do livro, porque tem também, eu imagino, livro que não é para ser facilitado e eu questiono muito. Por exemplo, provavelmente, eu, como editor, nunca faria uma adaptação de Machado de Assis. Porque eu me lembro – está certo que é um

pensamento muito subjetivo da minha parte –, mas quando eu li Machado eu tinha mais ou menos onze, doze anos e não achei nada no livro. Achei uma história bobá ou uma história que eu não entendia direito. Depois que eu li com dezessete anos, já foi uma outra leitura; na faculdade foi uma outra leitura; quando eu fui dar aula, outra leitura... Machado, eu imagino que não é livro... é como você imaginar... você não vai dar vinho para criança. Não adianta. “Ah, mas e se a gente colocar açúcar, botar água...”. Então dá suco de uva! Então dá o livro infantojuvenil para eles. “Ah! mas ele pode chegar a ser engenheiro sem nunca ter lido Machado”. Paciência, sabe? É melhor que ele não tenha lido Machado a imaginar que Machado é aquilo. Adaptar nacional, eu não sou totalmente contra não, mas eu tenho muito mais questionamento para adaptar nacional, porque eu imagino que, se eu tenho um livro adulto de Marcos Rey, Café na Cama ou Memórias de um gigolô, eu não tenho que falar: “ai que pena que os meninos não possam ler esses livros”. Não, eu peço para o Marcos Rey escrever um livro para as crianças. Você quer um livro para crianças? Então escreva para crianças. E foi assim né? Marcos Rey, encomendamos para ele O mistério do cinco estrelas, Um cadáver ouve o rádio, Sozinha no mundo... são todos encomendados, em cima de um argumento dele, uma temática dele, mas sob uma encomenda. E, como ele dizia que não tinha experiência com criança, ele pediu crianças para servir de modelo. Cada livro do Marcos Rey sempre teve mais de trezentos leitores mirins. Ele ouvia as críticas das crianças e dizia “Ah, então esse tipo de assunto não interessa”, e mudava. A média desses trezentos era o leitor-modelo que ele tinha. Isso explica muito o sucesso dele e deve ser frustrante para quem pensa a literatura apenas do ponto de vista artístico, de inspiração e tudo, mas pelo menos é um trabalho, no mínimo, que deixa de lado essa questão toda de talento e inspiração, mas pelo menos é honesto, no sentido que o livro tem caráter educativo e formativo, para um público definido e para ser lido em um cenário específico.

Entrevistadora: Então, a produção das adaptações preocupa-se mais com o caráter didático do que em estar voltada para o público infantojuvenil?

Jiro Takahashi: Na verdade, vai muito da má preparação dos professores. Os professores não chegam a questionar isso. Se eles questionassem isso, diriam isso para as editoras. Agora, o professor tem uma relação com a editora muito na base de ajuda mútua, de “jeitinho” dos dois lados. “Eu não tenho muito tempo para preparar as aulas,

então você me dá tudo pronto?” “Eu preciso vender esse livro, você adota?” Então os dois têm interesses.

Entrevistadora: Há interferência do Estado?

Jiro Takahashi: Tem... E tem Estado que também pensa na imagem daquilo que os pais dos alunos têm como imagem de aprendizado. Se você não der um livro para o aluno ler, o pai fala: “Mas no meu tempo eu li alguns livros. Meu filho nunca leu um livro!” Então tem que dar livro para a criança. Tanto o governo, quanto a escola, quanto o professor acham que tem que dar. E a tendência do professor é dar livro que ele conhece um pouco. Ele fez faculdade de Letras, estudou alguns autores... Se ele estudou muito Camilo Castelo Branco, ele acaba dando Camilo Castelo Branco para a criança, porque ele tem totalmente na cabeça. Uma coisa que eu acho complicado com Letras, é que Letras... Não posso dizer todas, mas como eu dei aula em escolas particulares, faculdades particulares, e estudei em uma pública, o que eu percebo é que a gente na faculdade particular não ensina o aluno de Letras a ser professor de criança. A gente fica lá estudando Guimarães Rosa, Graciliano Ramos... E o aluno vai usar isso se for fazer mestrado, se for dar aula em faculdade. Então, talvez eu devesse dar literatura infantojuvenil, porque aí eles vão lendo, vão questionando na faculdade, no momento ideal para questionar, e quando saísse para a escola já teria conhecido esses livros. Agora, quando ele vai começar a dar aula, ele tem que ter uma nova formação. É como se o médico não fizesse residência... ou o engenheiro que na faculdade aprendesse a construção de naves espaciais e depois, na prática, tivesse que montar o motor de um carro. O que acontece em Letras é mais ou menos isso. O aluno está estudando como construir uma nave espacial e encontra o mercado para consertar carroça e aí ele diz: “Isso eu não aprendi. Se fosse uma nave espacial...” “... Se fosse para dar Guimarães Rosa, eu saberia dar, mas, como vocês estão na quinta série, vou ter que dar coisas que eu não sei”. E aí a editora dá ao professor um livro de presente, com uma ficha de leitura, com respostas e tudo e o divulgador da editora fala: “Olha, seus colegas estão adotando viu? Os alunos estão gostando muito”.

Entrevistadora: E sobre essas questões que geralmente acompanham o livro para o professor, elas são feitas pelo autor ou pela editora?

Jiro Takahashi: A editora tem pessoas que fazem isso. A editora geralmente encomenda para professores, perguntando o que eles cobrariam dos alunos se eles lessem esses livros.