

## O NARRADOR NA TRANSPOSIÇÃO INTERMIDIÁTICA DE *MEMÓRIAS PÓSTUMAS*

### EL NARRADOR EN LA TRANSPOSICIÓN INTERMEDIÁTICA DE MEMORIAS PÓSTUMAS

Márcia Gomes Marques<sup>1</sup>  
Gedy Brum Weis Alves<sup>2</sup>

**RESUMO:** Este artigo aborda o aproveitamento de obras anteriores como um traço característico da produção cultural contemporânea, com o estudo de caso da adaptação de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881), de Machado de Assis, para o filme *Memórias Póstumas* (2001), de André Klotzel. Verifica-se que o texto derivado atualiza elementos estilísticos do texto-fonte, explicitando seu projeto comunicativo a partir da seleção dos aspectos que retoma em seu arranjo composicional. Observa-se como a focalização, o ponto de vista e a autoconsciência do narrador, aspectos de prestígio da obra machadiana, são repropostos no filme a partir da corporificação do narrador delegado, o “defunto autor”, que conta e mostra suas memórias.

**Palavras-chave:** Adaptação; Intermidialidade; focalização; *Memórias Póstumas*; Machado de Assis.

**RESUMEN:** Este artículo aborda el uso de obras anteriores como rasgo característico de la producción cultural contemporánea, con el estudio de caso de la adaptación de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881), de Machado de Assis, para la película *Memórias Póstumas* (2001), de André Klotzel. Se comprueba que el texto derivado actualiza elementos estilísticos del texto fuente, definiendo su proyecto comunicativo a partir de la selección de aspectos que retoma en su ordenamiento compositivo. Se observa como el enfoque, el punto de vista y la autoconciencia del narrador, aspectos de prestigio de la obra de Machado, se vuelven a proponer en la película a partir de la encarnación del narrador delegado, el “autor fallecido”, que cuenta y muestra sus recuerdos.

**Palabras-claves:** Transposición; Intermidialidad; enfoque; *Memorias Póstumas*; Machado de Assis.

### 1 Introdução

<sup>1</sup> Doutora em Scienze Sociali pela Pontificia Università Gregoriana (Itália) e Professora Titular da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS). Líder do grupo de pesquisa Mídia e Mediações Comunicativas da Cultura (CNPq).

<sup>2</sup> Doutoranda em Estudos de Linguagens, pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul - UFMS. Mestre em Estudos de Linguagens, área de concentração em Teoria Literária e Estudos Comparados, pela UFMS.

Um elemento distintivo da produção cultural contemporânea é o aproveitamento sistemático de obras anteriores para a composição de produtos midiáticos, que têm como propósito a audiência de grandes públicos. Com as retomadas, que pressupõem sucessivas adaptações no trajeto feito pelas histórias, as que foram contadas em livros vão para o cinema, os HQs e os videogames. Em muitos casos, o itinerário é inverso, o que estava em filme é publicado em livro, ou jogos migram para filmes e quadrinhos. A adaptação é um conceito amplo e uma prática com longa tradição nas artes em geral, mas as proporções e as especificidades que esse fenômeno assume na atualidade, em sociedades encharcadas de mídias (GITLIN, 2003), introduzem novos desafios à sua compreensão.

Na reproposição que os textos contemporâneos fazem daqueles anteriores, o cinema de ficção se destaca por estabelecer uma relação profícua com a literatura. Desde que se consolida como arte narrativa, o cinema lança mão de obras literárias (romances, contos, novelas, peças teatrais) para construir suas histórias, principalmente como fonte de conteúdo para sua programação. O diálogo entre as artes, nesse caso, envolve duas classes de relação: a intertextual, entre as ideias e os temas propostos nos textos literários e cinematográficos; e a intermediária, entre o livro e o filme. Considerar esse duplo movimento da obra transposta implica seguir o rastro do sentido em movimento e lidar com as materialidades das mídias, com suas modalidades de conexão entre o texto e o espectador, por exemplo.

A linguagem literária conta com a palavra escrita, que prevê que o leitor recrie para si imagens dos fatos narrados, colaborando para dar vida ao que lê. A literatura está ligada a procedimentos de realização de tipo autoral, em que o escritor, num processo individual, cria tendo em mente um espectro de público, um leitor modelo (ECO, 1997), às vezes restrito, como ocorria no país até fins do século XIX, quando o número de pessoas que dominava a leitura era proporcionalmente pequeno (GUIMARÃES apud CUSTÓDIO; GOMES, 2020, p.251). O cinema, por sua vez, resulta do trabalho em equipe, envolve variados perfis profissionais e artísticos – diretores, produtores, roteiristas, atores, entre outros – que deixam suas marcas na obra realizada, que, geralmente, prevê múltiplas imagens de público e considera o objetivo de entreter. O cinema usa uma linguagem híbrida, com a qual o espectador vê e escuta o desenrolar do filme na tela e seu envolvimento se dá pela percepção.

A produção cultural contemporânea, industrial e voltada a grandes públicos, introduz uma nova vertente à prática da adaptação, pois, frequentemente, essa relação se dá entre textos eruditos (literatura) e produtos feitos para serem veiculados em mídias eletrônicas de massa, em formatos industriais e com as lógicas produtivas atuais (MARTÍN-BARBERO, 2003). Esse é o escopo deste artigo, refletir sobre as transformações na adaptação entre produtos relacionados às diferentes lógicas, do literário erudito para o popular cinematográfico, a partir de um estudo de caso.

No país, as obras machadianas se sobressaem na relação entre literatura e cinema, pois muitos são os filmes que adaptam obras do autor para essa mídia audiovisual. Entre os romances de Machado de Assis que chegaram ao cinema, destacam-se *Dom Casmurro* (1899) e *Memórias Póstumas de Brás Cubas* ([1881] 2008), que foi adaptado em filme três vezes. A primeira adaptação, *Viagem ao fim do mundo* (1968), de Fernando Cony Campos, foi feita do capítulo “O delírio” da obra machadiana, *Brás Cubas* (1985), de Júlio Bressane, é a segunda adaptação, e *Memórias Póstumas* (2001), de André Klotzel, é a terceira dessa obra.

A adaptação de um romance para as mídias audiovisuais abarca diferentes aspectos, entre os quais está repropor a história (fábula) e os personagens, ou mesmo retomar os pontos que

conferem prestígio ao texto-fonte, seus atributos focais abordados pela crítica e por estudos do campo artístico. Da obra machadiana, alguns elementos são frequentemente destacados: o caráter reflexivo (ROAUNET, 2004), a autoconsciência do narrador (STAM, 2008), a digressão e a ironia (ROAUNET, 2004; BOSI, 2006). Em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e *Dom Casmurro* esses aspectos estão presentes, uma vez que possuem narradores que têm consciência de si mesmos (BOOTH, 1974), dizem atuar como escritores – “Mas, ou muito me engano, ou acabo de escrever um capítulo inútil” (MACHADO DE ASSIS, 2008, p. 238) – e como autores, e refletem sobre os procedimentos de feitura, “Não tremas assim leitora pálida; descansa, que não hei de rubricar esta lauda com um pingo de sangue” (MACHADO DE ASSIS, 2008, p. 150). Em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, essa forma de narrar machadiana é perpassada pela digressão, em um vai e vem controlado por um defunto que decide o que contar, que desmascara os artifícios da escrita, rompe com a linearidade da narrativa e age com ironia que beira ao cinismo, antecipando assim traços da arte contemporânea.

No estudo do narrador literário dois elementos têm destaque: a focalização e o ponto de vista, que revelam ao leitor quem fala, de que ângulo a história é contada e a distância que o leitor é colocado da história. É por intermédio desses elementos que o narrador se aproxima ou se afasta do leitor, ao colocar-se como alguém que conta a própria história, ou que dá acesso ao leitor a uma visão onisciente dos fatos. No cinema, o espectador pode ter a ilusão de que os acontecimentos se desenvolvem espontaneamente, pois, com frequência, o cinema narrativo apaga a fonte da enunciação e a instância da narrativa (GAUDREAU; JOST, 2009), e as imagens e sons são apresentados como desvinculados da interferência de um narrador, prática denominada de ilusionista. No cinema contemporâneo há a tendência de romper com essa prática e o público se depara com obras que incluem em seus procedimentos a autorreflexividade, o “enunciado se ‘desdobra’, ‘curva-se sobre si mesmo’ e fala da situação de sua produção” (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 2012, p.41). Dentre as obras machadianas que chegam ao cinema, as singularidades do narrador podem ser vistas nas adaptações do conto *O enfermeiro* (CUSTÓDIO; GOMES, 2021), do romance *Dom Casmurro* (FREITAS, 2013) e de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*.

Das transposições para o audiovisual feitas da obra de Machado de Assis, neste trabalho a atenção é posta na de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* para o filme *Memórias Póstumas* (2001), de André Klotzel, em um estudo de caso no qual se observa a passagem do erudito da literatura para o popular e os formatos industriais, da criação de autor para uma forma de realização em equipe. Apesar das diferenças, nas duas obras o narrador constitui-se como elo que perpassa toda a narrativa: Brás conta sua história de um ponto fixo, conversa com o leitor/espectador, revela nuances da construção da obra, ironiza a si, ao leitor e aos demais personagens e interrompe a narrativa para fazer longas digressões. Este estudo explora a focalização e o ponto de vista, como recursos composicionais, indagando como são “levados” ou recriados no filme. Com o narrador corporificado (SUBOURAUD, 2010) no audiovisual, verifica-se como são repropostos no filme esses elementos desenvolvidos pelo narrador, com a finalidade de seguir o rastro do sentido em movimento articulado com os recursos expressivos, identificando como configuram o projeto comunicativo da obra derivada.

## 2 As relações entre textos e mídias na transposição para o audiovisual

A transposição da literatura para o cinema, dois campos artísticos, envolve a imbricação do intertextual com o intermediário. Com frequência, é a partir da intertextualidade que se

teoriza sobre as adaptações, embora sejam as modalidades de intermedialidade (RAJEWSKY, 2012) que permitem problematizar muitos dos aspectos da relação de derivação próprios da transposição, especialmente no que se refere aos códigos e à materialidade expressiva. A transposição midiática considera a energética comunicativa de cada mídia (GAUDREAU; MARION, 2012), o que impacta na maneira de narrar a história.

Na adaptação, a intertextualidade pode se dissociar da intermedialidade, como nos *remakes* de filmes e telenovelas, quando a relação é intramediática. No entanto, mesmo nos casos mais convencionais, tal qual as traduções adaptadas para o público infantil, como em *Dom Quixote das Crianças* (1944), de Monteiro Lobato, em prosa com ilustrações de Gustave Doré, por exemplo, ou as adaptações dos clássicos para o público infantil, em *Don Quijote de la Mancha* (2004), com 187 páginas e combinando prosa com quadrinhos, há transcrição (CAMPOS, 2015) e sentido em movimento, com a ativação de “otros parámetros para producir información y emoción” (SUBOURAUD, 2010, p.02).

A transposição da literatura para a mídia audiovisual traz consigo outros ritmos de expressão das ideias e formas diversas de fragmentação e acoplagem das partes do relato vinculadas, em última instância, ao câmbio de tecnicidade (MARTÍN-BARBERO, 2003). Como desdobramento, observa-se a mudança nas formas de sensorialidade características no encontro entre espectador e obra, o que constitui um traço importante para o entendimento desse fenômeno na atualidade. A interpelação do espectador passa a dar-se por outros sentidos e, principalmente, com outra intensidade, demandando variadas competências de leitura que articulam distintos saberes e modalidades de conexão entre texto e leitor, os modos de engajamento (HUTCHEON, 2019). A literatura pertence ao modo contar, cujo envolvimento com o texto que se processa na imaginação, à medida que a narrativa transcende as palavras e o papel e se completa com a leitura. No cinema predomina o modo mostrar, as imagens e os sons se combinam para despertar percepções e emoções, isto é, para propiciar o envolvimento da plateia, que nesse caso se transfere da imaginação para o plano da percepção.

Outro ponto de destaque, para a compreensão das formas hodiernas de adaptação, é o fato de que muitos dos textos literários que “chegam” ao cinema têm como origem textos eruditos, com marcas de autoria, que são retomados em outros/derivados de natureza diversa, os midiáticos, com lógicas próprias de produção – tempos e rotinas de produção, divisão técnica do trabalho – e de usos, as formas de consumos (GOMES, 2019). A obra erudita, anterior à concepção associada à reprodutibilidade técnica e à forma mercadoria (BENJAMIN, 2000), é regida por uma lógica na qual a produção não prevê, necessariamente, sua posterior difusão e comercialização em larga escala (DUFRENNE, 1982). A mudança do literário para um modo performativo, como o cinema, implica também em mudanças no processo criativo, articulado às convenções expressivas e às expectativas do público de seu momento de realização. Esse é o caso do objeto de estudo deste trabalho, que reflete sobre os textos no fluxo (WILLIAMS, 2011) ou superfluxo (JENSEN, 2014) midiático, a partir da discussão das manifestações das características da adaptação na atualidade nos modos de contar e mostrar, com destaque ao foco narrativo e ao ponto de vista na transposição do romance para o longa-metragem *Memórias Póstumas*.

André Klotzel é diretor, roteirista, produtor cinematográfico, inicia sua carreira dirigindo curtas em 16mm e, em 1985, dirige seu primeiro longa-metragem *A marvada carne*, uma fábula denominada “pós-caipira”, que ganha 11 prêmios no Festival de Gramado. Em 2001, o cineasta lança *Memórias Póstumas*, que estreia no Festival de Berlim em fevereiro e em abril do mesmo ano chega às salas de cinema no Brasil, sendo exibido inicialmente em 40 cidades. *Memórias Póstumas* recebe cinco Kikitos de ouro no 29º Festival de Gramado nas categorias melhor filme (júri e crítica), direção, roteiro e atriz coadjuvante, com a atuação de Sônia Braga no papel da cortesã

Marcela, e três indicações para o prêmio BR de cinema.

O autor de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, Joaquim Maria Machado de Assis escreveu poesias, crônica e teatro, contos e romances. O autor é reconhecido pela crítica nacional como um dos maiores escritores brasileiros, foi membro da Academia Brasileira de Letras e o primeiro presidente dessa instituição. *Memórias Póstumas de Brás Cubas* inicia com uma dedicatória, sob a forma de epitáfio: “Ao verme que primeiro roeu as frias carnes do meu cadáver dedico como saudosa lembrança estas Memórias Póstumas” (MACHADO DE ASSIS, 2008, p. 37), anunciando que seria uma narrativa bastante inusitada, marcada já aí pela ironia.

Entre os pontos de destaque das obras machadianas, presente em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, está o romance reflexivo, anti-ilusionista, que revela ao leitor seus aspectos de construção textual: “Podendo acontecer que algum dos meus leitores tenha pulado o capítulo anterior, observo que é preciso lê-lo para entender o que eu disse comigo, logo depois que D. Plácida saiu da sala.” (MACHADO DE ASSIS, 2008, p. 166). Os narradores dessas obras comentam a ação, sugerem alternativas da história, invocam o auxílio do leitor, chamando-o a participar da obra, como ocorre na passagem em que o Brás pede ao leitor que o ajude a completar uma frase: “Era fixa minha ideia como... Não me ocorre nada que seja assaz fixo nesse mundo [...] Veja o leitor a comparação que melhor lhe quadrar.” (MACHADO DE ASSIS, 2008, p. 46).

Enquanto romance reflexivo, outro ponto de destaque é a digressão. Os narradores dessas obras interrompem a linearidade da história para fazer retornos, fingir esquecimento, prometer contar ou suprimir fatos e depois ignorar as promessas. É o que ocorre quando Brás detém a narrativa para estabelecer um diálogo com a crítica: “Talvez suprima o capítulo anterior, entre outros motivos, há aí, nas últimas linhas, uma frase muito parecida com o despropósito, e eu não quero dar pasto à crítica do futuro.” (MACHADO DE ASSIS, 2008, p. 162). Esse narrador autoconsciente, presente nos romances e contos machadianos, apresenta aspectos de ironia, que vem à luz quando diz ou faz coisas que “Al lector se le exige que rechace el significado literal” (BOOTH, 1989, p. 36). “Bom e fiel amigo. Não, não me arrependo das vintes apólices que lhe deixei.” (MACHADO DE ASSIS, 2008, p. 42), comenta Brás após o discurso fúnebre cheio de elogios que um amigo lhe faz.

Os aspectos do narrador machadiano são analisados em trabalhos sobre a relação entre literatura e cinema, que ressaltam a relevância de se entender mais sobre o tema a partir da combinação feita entre as realizações contemporâneas e a obra do escritor. Sobre a mudança de linguagem implicada na adaptação, Pereira (2008) ressalta que os recursos metadiscursivos do texto-fonte são repropostos na adaptação *Brás Cubas* (1985), com a exposição para o espectador de elementos da feitura do filme. Nesse, o narrador machadiano é inicialmente apresentado por intermédio de um crânio de esqueleto em primeiro plano: lentamente, de baixo para cima, a câmera mostra num quadro fosco um operador de som, um microfone amarrado a um longo cabo que abaixa em direção ao esqueleto. O microfone penetra o crânio, entra na cavidade orbital do olho e uma voz diz “necrofone”. A câmera dá um giro de 360° graus, o esqueleto vai para o alto do quadro e inverte-se o ângulo de visão do espectador.

Quanto à variedade de percursos composicionais nas adaptações, Nuto (2006) ressalta que enquanto em *Brás Cubas* (1985) são traduzidos os aspectos satíricos e reflexivos do texto-fonte com recursos como a oscilação da câmera e as interrupções do fluxo da narrativa pela entrada em cena da equipe de filmagem; em *Memórias Póstumas* (2001) é a presença do defunto autor na tela que recupera o caráter pouco digno de confiança do personagem e a ironia na fala de Brás Cubas, com o contraste entre o que conta o narrador e a *mise-en-scène*. O narrador não confiável também é alvo de atenção de Del Moro (2018), com o narrador Bento Santiago, de *Dom Casmurro* (1889),

no filme *Anticristo* (2009), de Lars Von Trier. Aponta, nesse caso, que o destaque nessa personagem com a iluminação, com a sua presença em primeiro plano, com sua aparição sozinho em cena e com a câmera subjetiva, que coincide com o seu olhar, além do número grande de falas que tem, ressaltam que o filme é narrado pelo marido que manipula a narrativa, tal qual faz Bentinho no livro.

O desafio de traduzir em imagens uma história fragmentada, e narrada em primeira pessoa por um defunto, é estudado por Mendes (2013), que compara as três versões cinematográficas do romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Com a análise, põe em relevo as formas diferenciadas de retomar o texto machadiano: enquanto *Viagem ao fim do mundo* não mantém os aspectos reflexivos do texto-fonte, em *Brás Cubas* se acentua esse traço, com as conversas do narrador com o espectador traduzidas em imagens e com o uso de recursos que quebram o ilusionismo no filme, como a entrada da equipe de filmagem em cena, comentando a *mise-en-scène*. Por último, acentua que em *Memórias Póstumas* delega-se ao narrador Brás Cubas, *on-screen*<sup>3</sup> ou em voz *over*, o poder de contar a história, de comandar os movimentos de câmera e de direcionar a captura das imagens.

Na transposição para o cinema, a presença corporificada do narrador no audiovisual apresenta desafios, pela possibilidade de redundância entre o contar e as imagens – a descrição do ambiente, dos vestuários, das expressões faciais e o relato da própria ação –, ou mesmo pela ênfase no contar, com a impressão de desaceleração no ritmo do desenvolvimento da história. No caso das adaptações das obras machadianas, nas quais o narrador tem um papel de destaque, observa-se a utilização de diferentes recursos para reconstruir na obra fílmica esse elemento, com a manutenção ou a renúncia ao uso da voz do narrador fora de campo (VOLPE, 2005), por exemplo. É essa presença marcante do narrador-personagem em *Memórias Póstumas* o ponto de interesse neste estudo, que explora como a presença do narrador fílmico reacentua o anti-ilusionismo do texto-fonte, repondo seu aspecto reflexivo, seu tom sarcástico e sua faceta digressiva.

Em *Memórias póstumas* há o Brás morto (Reginaldo Faria) e o Brás vivo (Petrônio Gontijo e Reginaldo Faria), e o morto faz as vezes de narrador delegado (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 2012), tece apreciações e explica o Brás vivo, justifica suas ações e, por vez, até guia o desenrolar das ações e acontecimentos dramatizados. O filme não se utiliza somente da voz *over* para manifestar a interferência do narrador, análogo ao que ocorre no livro com o contar. Nesse caso, Brás também se corporifica na diegese: em alguns casos, em primeiro plano e pálido, conta a sua história enquanto, em segundo plano, vê-se o desenrolar da cena, com o personagem (com aparência vivaz) que está outra vez lá, duas vezes na tela. Conta sua história em voz *over*, fora de campo, além disso dentro de campo, em destaque, acentuando que é ele quem conduz o relato.

### 3 A focalização e o ponto de vista na literatura e no cinema

A narrativa é construída por acontecimentos sequenciados que têm entre si relação de causalidade e se desenvolvem a partir de categorias que são próprias do ato de contar/mostrar: personagem, espaço, enredo, tempo e narrador. Embora articuladas entre si, por vezes alguma dessas categorias possui maior relevo no relato. Dependendo de quem conta a história, o destaque é o narrador, com o qual o leitor percorre caminhos diferenciados na recepção da obra. Se ele estiver diante de um narrador objetivo, anônimo, em terceira pessoa, que possui um discurso

---

<sup>3</sup> Na tela

próximo ao do historiador e que tem o “privilegio da certeza” (BOSI, 2008), o leitor/espectador saberá de todos os detalhes relevantes da história, compartilhará do privilégio da onisciência própria desse tipo de narrador; se a obra for relatada por um narrador subjetivo, protagonista, em primeira pessoa, o receptor saberá da narrativa somente aquilo que o narrador lhe revelar. Nesse caso, o acesso aos pensamentos e sentimentos dos outros se dá por intermédio da percepção do narrador; perde-se a onisciência, mas ganha-se em proximidade por partilhar de uma visão pessoal e repleta de subjetividade.

As obras machadianas contam tanto com narradores oniscientes quanto com narradores-protagonistas e, independente da diferença de foco, essa categoria narrativa é vista como ponto de prestígio na literatura do escritor e a crítica literária é rica de produções que discutem o tema (ROAUNET, 2004; SENNA, 2008). Um dos focos de atenção acerca de seus romances versa sobre o narrador-protagonista presente em romances reflexivos, que discutem a condição da escrita e da leitura. Autoconscientes e irônicos, esses narradores zombam dos leitores, numa contínua discordância entre o que dizem e o que fazem; digressivos, impedem o fluir da história, interrompendo-a para intercalar novos eventos, fazer lembranças e caçoar do leitor.

*Memórias Póstumas de Brás Cubas* ([1981] 2008) é o primeiro romance de Machado de Assis em primeira pessoa, e apresenta um narrador hábil em manipular os fatos contados. Como um defunto-autor, promete ser verdadeiro e imparcial – “Às vezes, esqueço-me de escrever, e a pena vai comendo papel, com grave prejuízo meu, que sou autor.” (MACHADO DE ASSIS, 2008, p. 92) –, pois, morto, encontra-se desprovido de todos os compromissos humanos. Ainda assim, tenta justificar as atitudes de Brás vivo: “Eu cínico, alma sensível? Pela coxa de Diana! Esta injúria merecia ser lavada com sangue, se o sangue lavasse alguma coisa nesse mundo. Não, alma sensível, eu não sou cínico, eu fui homem [...]” (MACHADO DE ASSIS, 2008, p. 111). As peripécias desse “estrambótico, e escandaloso defunto-narrador-personagem” (FACIOLI, 2002, p. 7) são engendradas sob a forma de escrita dos romances reflexivos, “aqueles agudamente cícos de si mesmo enquanto meras estruturas de palavras.” (SENN, 2008, p. 20). Brás é construído em duas perspectivas: a do Brás morto que viveu os acontecimentos, um narrador que testemunhou os eventos que narra, porém, um defunto; a do Brás vivo, com sua vida inócua, sua leviandade para com os demais, desfrutador das benesses advindas de seu nascimento e posição de classe.

As nuances desse narrador literário tão peculiar são apresentadas no romance machadiano com o uso da linguagem verbal, que descreve as memórias do defunto linha após linha, e o leitor vai elaborando a história em sua mente, como é próprio do livro. Quando o narrador Brás Cubas vai para o cinema, ele passa a ser proposto com os recursos próprios da linguagem audiovisual, relacionados principalmente ao modo de engajamento mostrar, e sua história é desenvolvida com o som e a imagem em movimento, como forma de materializar a construção de um universo. Ao avaliar como as características de Brás Cubas literário são transpostas para o cinema, é relevante observar quem fala ao leitor/espectador e como fala, o quão distante se coloca do receptor, o que vai compor a focalização nas obras literária/filmica.

A focalização é proposta de diversas formas nas obras literárias. A partir de uma tipologia embasada entre cena e sumário, Friedman (2002) propõe categorias de narradores, que vão do narrador onisciente intruso àquele que busca eliminar essa categoria da narrativa, em que a história é contada como se fosse uma câmera que seleciona *flashes*, quadros, postulando-se neutra. Das categorias propostas por Friedman (2002), em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* identifica-se o narrador-protagonista que, em primeira pessoa, atua como personagem central da ação, possui visão parcial dos acontecimentos, encontra-se limitado aos seus próprios pensamentos, sentimentos e percepções. O ângulo de visão do narrador-personagem é do centro, fixo. Essa

forma de narrar se utiliza seja da cena (gênero dramático) que do sumário (gênero pictórico), e, a depender desse uso, projeta-se uma distância maior ou menor entre a história e o leitor.

Com o narrador-protagonista, desaparece a onisciência, a amplitude e a variedade de fontes de informações: “Ao soltar a última frase, D. Plácida teve um calafrio. Depois, como se retornasse a si, pareceu atentar na inconveniência daquela confissão ao amante de uma mulher casada” (MACHADO DE ASSIS, 2008, p. 166). Nesse fragmento, o narrador analisa os sentimentos de D. Plácida, uma velha senhora a quem Virgília deu moradia para que ela fosse a guardiã de seu caso amoroso com Brás Cubas. Nota-se que seu conhecimento é guiado pelo que repara nos fatos, e não pelo conhecimento dos sentimentos e pensamentos de D. Plácida. Assim, afirma que era como se a personagem “tornasse a si” e que lhe “pareceu” que ela se atentou na inconveniência da confissão. Como não tem certeza sobre quais eram realmente as motivações da velha senhora, faz inferência a partir das atitudes que observa.

Brás Cubas conta sua história já morto, “Dito isto, expirei às duas da tarde de uma sexta-feira do mês de agosto de 1869, na minha bela chácara de Catumbi.” (MACHADO DE ASSIS, 2008, p. 41), narra a história do seu ponto de vista e o leitor tem uma única visão dos eventos. Adicionalmente, estabelece um diálogo constante com o leitor, desde o prólogo do livro até o desenlace, conforme se observa nos seguintes fragmentos: “E vejam agora com que destreza, com que arte faço eu a maior transição deste livro” (MACHADO DE ASSIS, 2008, p.59); ou, ainda, “Leitor ignaro, se não guardas as cartas da juventude, não conhecerás um dia a filosofia das folhas secas [...]. Guarda as tuas cartas da juventude!” (MACHADO DE ASSIS, 2008, p. 217). Com os diálogos, ele interfere no fluir da narrativa literária, promovendo recuos, antecipações, fazendo promessas e não as cumprindo, culpando o leitor pelos problemas que a narrativa apresenta, justificando-se das atitudes de Brás vivo que às vezes podem parecer egoístas, sem humanidade. Toda a história é contada da perspectiva dele, só é dado conhecimento ao receptor do romance daquilo que Brás defunto quer contar e do jeito que ele decide narrar.

O filme comporta uma sequência de acontecimentos e, como qualquer narrativa, possui uma instância narradora inscrita na própria diegese, que regula os registros visuais e sonoros dos códigos, como os ângulos, os enquadramentos, a duração de uma imagem na tela, a profundidade de campo, entre outros (METZ, 2014). Ao contar a história, essa instância pode delegar voz a um ou a vários personagens da diegese, o que impacta na focalização da obra. Em *Memórias Póstumas*, observa-se a delegação da voz, pois é o narrador-personagem que conhece e relata ao espectador, definindo o ponto de vista cognitivo (GAUDREAU; JOST, 2009) adotado pela narrativa.

Em *Memórias Póstumas*, é Brás Cubas morto que assume o papel de narrador delegado e conta sua história em primeira pessoa. Manifesta sua presença interferindo no desenrolar das situações e da projeção, indicando, entre outros, o percurso que a câmera irá fazer. Na cena sobre a Independência do Brasil, o povo na rua comemora esse episódio e Brás jovem segue uma cadeirinha levada por escravos, quando em voz *over* o narrador diz: “Na festa da independência, eu e o País éramos dois rapazes, ambos surgindo para mostrar sua própria face”; a câmera abandona o jovem e, num *travelling*, enquadra o narrador que indica, com um gesto, que ela continuasse a seguir o rapaz. A câmera faz, então, o percurso inverso e se volta para o rapaz, que vê pela primeira vez Marcela, uma cortesã por quem se apaixona, acontecimento importante no percurso do personagem.

A presença de Brás morto se dá principalmente em voz *over*, como ocorre já na primeira cena, em seu enterro, quando abre dizendo que ficou “em dúvida se deveria começar essas memórias pelo princípio ou pelo fim, isto é, se eu contaria antes o meu nascimento ou a minha morte... Normalmente se começa uma história pelo começo, mas decidi começar pelo fim [...]”.



Nesse ponto surge no espaço frontal do plano o defunto autor, que se corporifica pálido e esclarece aos espectadores o que o motivou a começar pelo fim. Daí em diante segue conduzindo a história, principalmente em voz *over*, e por vezes se materializa na diegese, narrando detalhes dos fatos que transcorrem em concomitância, em segundo plano na cena, com a profundidade de campo.

O narrador delegado geralmente “entra” em cena para expor que está conduzindo o relato: “Espera aí, depois eu conto a história de Virgília. Antes eu quero mostrar uma coisa inédita. Que eu saiba, até hoje nunca ninguém relatou seu próprio delírio de morte. Vou fazer isso agora”. Nesses momentos dirige-se ao público, “Você espectador, que já se remexe aí na poltrona, tenha calma, logo logo vamos entrar na história propriamente dita”; quebra a quarta parede e interpela o receptor, justificando a ordem do que se dá a ver e ouvir, lançando luz sobre os mecanismos de feitura do filme. Corporifica-se também em cena para explicar-se com o espectador de “alma sensível”, que pode condená-lo por ter se aproveitado da inocência da delicada Eugênia, para depois abandoná-la. Em primeiro plano, Brás defunto relata ao espectador, de forma irônica, os motivos que têm para não se casar com a moça: ela era bonita, mas coxa; em segundo plano, os dois jovens passeiam e logo após ocorre a separação do casal.

No longa-metragem, observa-se uma diferença substancial entre o narrador delegado e o Brás vivo: a quantidade de expressão oral de cada um deles. Enquanto o narrador fala o tempo todo, o Brás vivo se expressa principalmente com as imagens, com o que a câmera mostra sobre ele. Tal como no livro, o narrador não solta a palavra, está permanentemente fazendo-se presente, em voz *over* ou corporificado em primeiro plano, interferindo no relato e interpelando abertamente o espectador. À diferença do romance, no entanto, a câmera não substitui os olhos do narrador, de modo que o espectador não vê pelo olhar do personagem.

O ponto de vista visual é objetivo (MARTIN, 2005), a câmera faz as vezes dos olhos do espectador, que visualiza de fora, como uma testemunha. E é com o contraste entre o que diz o narrador delegado e o que o espectador observa em sua gestualidade e expressão facial, com o que é encenado em segundo plano ou na *mise-en-scène*, quando o narrador “deixa” a história se desenvolver, que se recupera a ironia e, de certa forma, a melancolia do texto de partida. A combinação constante desses aspectos faz com que, apesar da recorrência de falas do narrador, a expressão verbal não prevaleça sobre a visual, e o espectador coloque em perspectiva os feitos de Brás e perceba que essa história foi escrita com “a pena da galhofa e a tinta da melancolia” (MACHADO DE ASSIS, 2008, p.39).

Há convergências entre as exposições dos narradores literário e fílmico, pois ambos contam a história em primeira pessoa, dizem ao receptor somente aquilo que querem dizer, conversam com o leitor/espectador, ora elogiando-os, ora manipulando-os. No que concerne ao ponto de vista, no entanto, nota-se uma divergência entre as obras, pois na literatura focalização e ponto de vista se complementam: quando a narrativa é em primeira pessoa, o ponto de vista também é, pois tudo que se sabe da história vem filtrado pelo olhar do narrador-protagonista. No filme, há uma diferença entre o ponto de vista cognitivo (o que o narrador sabe e conta ao espectador) e o ponto de vista visual (o que se vê na tela). Nesse caso, a diferença entre o ponto de vista cognitivo e o visual constitui um recurso importante de composição do contraste – permanente – entre o que se escuta pelo contar e se apreende pelo mostrar, que sugere ao espectador que duvide ou rejeite, muitas vezes, o significado proposto pela fala do protagonista.

#### 4 Os aspectos reflexivos do romance e a autoconsciência de um narrador irônico

No romance, as condições da escrita e da leitura são reveladas a partir do contínuo engendramento do narrador, que evidencia que age de acordo com suas próprias escolhas, comenta a ação, sugere como interpretar as atitudes tomadas por ele e ironiza os sentimentos do leitor. Ademais, omite alguns fatos, salta outros, promove idas e vindas na narrativa, conversa com o leitor - ora chamando-o de “fino leitor”, ora de “obtusos” - interrompe a história para fazer digressões, ironiza o comportamento de Brás quando vivo. Essas características se manifestam no episódio em que Brás Cubas conhece Eugênia, uma moça nascida de um relacionamento ilícito e que é coxa, porém bela. A jovem se apaixona por Brás e ele se interessa por ela, mas prefere se afastar, por dois motivos: a diferença social entre eles e a deficiência dela. No capítulo - **A uma alma sensível** - ele se justifica com o leitor de “alma sensível”, antecipando a interpretação daqueles que, porventura, pudessem temer pela sorte dela e o chamasse de cínico.

A estrutura narrativa de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* é repleta de ziguezagues e digressões, que consistem em “artifícios como fingir bloqueio em sua escrita ou introduzir tropos ou expressões apenas para depois descartá-los” (STAM, 2008, p. 176). As digressões ocorrem, por exemplo, quando ele utiliza a palavra “enfático” e depois lamenta por tê-la usado, ou quando interrompe a narrativa para falar sobre a ponta do nariz, “Já meditaste alguma vez no destino do nariz, amado leitor?” (MACHADO DE ASSIS, 2008, p.129). Seja pelos constantes percalços no desenrolar dos eventos, seja pela frequência com a qual é interpelado diretamente pelo narrador, em obras assim é improvável que o leitor esqueça, por desavisado, de que “está” em um mundo ficcional.

O leitor é permanentemente chamado a colaborar (ECO, 1997), a não se deixar enganar pelas armadilhas do narrador, a colocar-se como um leitor perspicaz, capaz de decifrar as constantes ironias presentes no texto. Após o capítulo - **Marcela** - em que Brás Cubas relata o seu relacionamento com a cortesã, o narrador-protagonista faz uma interrupção para realizar “uma reflexão imoral” e se propõe “uma correção de estilo”. No final da reflexão, afirma “Marcela amou-me...”, da qual o leitor desavisado pode vir a pensar que de fato esse amor existiu; no próximo capítulo, no entanto, ele conclui ironicamente: “Marcela amou-me durante quinze meses e onze contos de réis; nada menos.” (MACHADO DE ASSIS, 2008, p. 79).

Para traduzir a dualidade da personagem machadiana, em *Memórias Póstumas* há uma cisão da personagem em dois atores que dividem a tela entre a narração, no espaço frontal do plano, principalmente, e o narrado, que é encenado no espaço intermediário ou ao fundo do plano, quando o narrador delegado se corporifica. No audiovisual, percebe-se a narrativa autoconsciente e o diálogo constante do protagonista com o espectador, como: “Tenho certeza de que você também há de achar muito interessante o que se passou na minha cabeça nos minutos finais de minha existência”, ou “Vocês, espectadores, sentados aí em suas poltronas de cinema [...]”. A ambivalência entre o personagem que conta e o que encena, cuja expressão se dá pelo mostrar, acentua a faceta reflexiva da obra machadiana. O narrador comenta as ações de Brás vivo, ironiza as atitudes das personagens, interfere no percurso da história, cria cenas mentirosas para depois reeditá-las, invade o quadro das personagens para congelar as cenas; assim, tal como na literatura, a obra fílmica desvenda os aspectos de seu artifício.

No filme, a cena da apresentação de Virgília traz um dos momentos da autoconsciência do narrador. Na sequência inicial da cena, o pai de Brás fala com ele sobre a carreira política e sobre a possibilidade do casamento do rapaz com a moça. Enquanto os dois conversam, o narrador congela a cena e faz um corte para o quadro já visto de sua morte. Presente no quadro, ele esclarece que ela era aquela velha senhora que o vira morrer. Depois o narrador delegado segue para o quarto de Virgília jovem e a apresenta, avisando que o caso amoroso logo começará, mas que por ora a narrativa deve continuar no seu curso “normal”.

Alguns capítulos digressivos do romance são mantidos no filme, outros são suprimidos, o que se pode atribuir à redução do escopo, pois toda a história de Brás Cubas literário “não cabe” no filme, e a que as digressões desviam a atenção da trama principal. Um exemplo de digressão está nas cenas do velório do pai de Brás, em que se dá a junção de dois capítulos do romance – **Notas e A ponta do nariz**. Primeiramente o narrador diz que poderia falar dos soluços, do veludo preto, das velas, caixões, mas que na verdade ele prefere falar do nariz, e assim ligam-se os dois capítulos, Brás começa a meditar sobre a importância do nariz e o espectador se vê diante de cenas bizarras de narizes deformados.

É a figura do narrador, principalmente, que auxilia a compor no filme o viés irônico. Como se percebe no reencontro de Brás com Marcela, quando já não possui a beleza e os encantos da juventude: Brás sai da loja da cortesã, a câmera se aproxima, enquadrando o rosto da personagem em *close-up*, marcado por olheiras e manchas, ao passo que Brás diz em voz *over*: “Linda Marcela!”. A imagem desmente o elogio, revelando o tom sarcástico no comentário proferido. Antes, também em relação à Marcela, diz aos espectadores, mas desta vez corporificado em primeiro plano, ao passo que Brás jovem aparece em segundo plano cortejando-a e dando-lhe presentes: “Marcela me era muito cara. Tão cara que logo o dinheiro de meu pai já não bastava [...], ou “leveí 30 dias e 3 esmeraldas para chegar ao coração de Marcela”.

## 5 Considerações Finais

Em *Memórias Póstumas*, assim como na obra literária, Brás Cubas decide narrar sua vida iniciando pela morte, trazendo para o filme todo o estranhamento que há no livro, e afirma estar livre dos compromissos terrenos, promete imparcialidade no que conta, embora ocorra o mesmo que no romance, pois a prometida imparcialidade não se concretiza. O Brás narrador do cinema mantém os aspectos reflexivos da literatura, e o narrador autoconsciente atua como condutor da narrativa fílmica. Os dois contam suas histórias em primeira pessoa e sobre um ponto de vista fixo, uma percepção única. Da mesma forma que o literário atua como escritor, ele utiliza os recursos do audiovisual para dar a ver ao espectador sua interferência na obra, dialoga com o público, congela cenas, indica o caminho que a câmera irá fazer. O Brás fílmico, assim como o literário, não hesita em ludibriar o seu leitor, mostrando cenas imaginárias ao espectador, para depois reapresentá-las reconfiguradas, avisando das ciladas que cria.

Quanto às especificidades do narrador delegado do longa-metragem, observa-se a abundância de falas e o predomínio da oralidade no contar suas façanhas, no descrever detalhes e impressões do ocorrido para os espectadores. A oralidade caracteriza principalmente à performance de Brás morto, seja com suas interferências constantes em voz *over*, seja em suas aparições no espaço frontal do plano, interpelando constante e abertamente ao espectador, definindo o tom irônico do relato e indicando o tratamento a ser dado ao que aparece nas imagens. Os diálogos de Brás morto são com o espectador, ao passo que Brás vivo interage e dialoga com os outros personagens, e mais faz do que diz. Para o vivo, principalmente em se tratando do Brás jovem, o predomínio está no mostrar e na expressão visual, com poucos diálogos ou exposição de sua interioridade, visto que disso se encarrega o narrador delegado, de explicar os seus porquês.

Outro aspecto a ser destacado, e que também configura o projeto comunicativo da obra derivada, diz respeito ao percurso de vida sugerido pelo personagem central, que se configura pelo que seleciona contar, o que põe em relevo e valoriza, proporcionalmente, o que repercute na focalização. Enquanto no romance predomina a narrativa sobre si, sobre seus feitos e os

acontecimentos mais importantes – ou menos irrelevantes, muitas vezes – de sua experiência de vida, no longa-metragem o espaço ocupado por suas relações amorosas é ampliado, e elas, de certa forma, pontuam sua existência. Logo de início Virgília, depois Marcela e também Eugênia são apresentadas aos espectadores. O longa-metragem introduz e corporifica, ademais, as mulheres com as quais ele esteve em suas viagens pela Europa, durante sua estadia para estudos em Portugal: uma para cada país, com nomes e traços físicos típicos de cada região.

O destaque nas companhias femininas contribui para entender o personagem como centrado, ou pelo menos dedicado a essa dimensão de sua vida, o que atenua a indiferença, o desinteresse e o pouco apego pelos demais patentes no texto-fonte. No romance a ênfase não sai dele mesmo, que conta como usufruiu de uma vida cômoda, devido aos privilégios de sua posição de classe – que lhe concedeu “a boa fortuna de não comprar o pão com o suor do meu rosto” (MACHADO DE ASSIS, 2008, p.263) –, e permitiu-se viver sem se comprometer especialmente com algo, tendo ainda um pequeno saldo, o de não ter transmitido “a nenhuma criatura o legado da nossa miséria” (MACHADO DE ASSIS, 2008, p.263). Mesmo atenuado, o espírito irônico, melancólico e risível da obra machadiana foi transposto para o filme, na figura de Brás morto que interfere na narrativa, realizando digressões, conversando com o espectador, desmascarando o processo de produção, em contraste com o que se vê encenado pelo Brás vivo.

Em relação aos pontos de prestígio da obra de partida, verificou-se que foram mantidos na obra adaptada, ainda que em proporções diferentes e recriados com os recursos próprios da linguagem audiovisual. No longa-metragem, a corporificação do narrador delegado faz com que o espectador não possa perder de vista que é ele quem conduz a narrativa, pois não só conta em voz *over*, mas também aparece recorrentemente em cena, e o destaque da voz e da imagem não permite que se perca de vista que é ele que seleciona os fatos de sua vida enfadonha, que dá a conhecer a sua visão e o que sabe do que ocorreu.

Quanto ao ponto de vista das imagens, o fato de Brás Cubas contar a história no cinema não implica que o espectador necessariamente compartilhe do seu olhar: nesse caso, não se assiste ao filme pelos olhos do personagem, mas com predominância da câmera objetiva, mesmo que o que se sabe se manifeste pelo ponto de vista cognitivo dele. A interlocução constante do narrador-personagem com os espectadores contrasta com a câmera objetiva, pois embora o que é dado a conhecer seja selecionado pelo defunto autor, a visão que se tem dos fatos é desde fora. Por último, cabe notar que o ponto de vista epistêmico, a saber, o sistema de valores a partir do qual se percebe e avalia o que é dado a ver e ouvir, e que implica o espectador contemporâneo, é atravessado pela ironia e a melancolia configuradas, e resulta da observação das tentativas do defunto autor enaltecer e justificar, desacreditando, a sua trajetória de vida.

## Referências

- BENJAMIN, W. *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*. Torino, Itália: Giulio Einaudi Editore, 2000.
- BOOTH, W. *La retórica de la ficción*. Barcelona: Bosch, 1974.
- BOOTH, W. *La retórica de la ironía*. Madrid: Taurus, 1989.
- BOSI, A. *Brás Cubas em três versões: estudos machadianos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- BOSI, A. A figura do narrador machadiano. In: GUIMARÃES, H.; SACCHETA, V. (eds.). *Cadernos de Literatura Brasileira*. Instituto Moreira Sales, 2008.

- CAMPOS, H. de. Da transcrição. In: M. TÁPIA; T. M. NÓBREGA (org.), *Haroldo de Campos: transcrição*. São Paulo, Perspectiva, 2015.
- CUSTÓDIO, Y.; GOMES, M. Do texto verbal ao imagético: o narrador em “O enfermeiro”, de Machado de Assis. In: SÁ, E. J. de; OMENA, M. (org.). *Do Cão sem Pluma à Hora da Estrela: centenário e poética*. Arcoverde: EdCESA, 2021.
- CUSTÓDIO, Y.; GOMES, M. Entre jornal e livro: a transposição de "O enfermeiro", de Machado de Assis. *Jangada: Crítica | Literatura | Artes*, 1(16), pp.242-263, 2020.
- DEL MORO, R. Aproximações entre literatura e cinema: narradores não confiáveis em “Dom Casmurro” e “Anticristo”. *Jangada: Crítica | Literatura | Artes*, vol.11, pp.95-109, 2018.
- DUFRENNE, M. Situação e significado da arte nos nossos dias, nos países ocidentais. In: \_\_\_\_\_. *A estética e as ciências da arte*, vol.1. Amadora, Portugal: Livraria Bertrand, 1982.
- ECO, U. *Lector in fabula*. Milano: Bompiani, 1997.
- FACIOLI, V. *Um Defunto Estrambótico: análise e interpretação das Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Nankin Editorial, 2002.
- FREITAS, A. *Entre o romance Dom Casmurro e a minissérie Capitu: duas linguagens, dois estilos, uma história*. Dissertação (Mestrado em Estudos de Linguagens) - Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Campo Grande, 2012.
- FRIEDMAN, N. O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. *Revista USP*, N.53, pp. 166-182, 2002.
- GAUDREAU, A.; JOST, F. *A narrativa cinematográfica*. Brasília: UnB, 2009.
- GAUDREAU, A.; MARION, P. Transescritura e midiática narrativa: questões de intermedialidade. In: DINIZ, T. (ed.). *Intermedialidade e Estudos Interartes*. Desafios da arte contemporânea. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.
- GITLIN, T. *Mídias sem limite*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- GOMES, M. Audiovisual de ficção e tematização: as mediações na produção social do conhecimento. IN: TRINDADE, E., FERNANDES, M.; LACERDA, J. (org.). *Entre comunicações e mediações*. São Paulo: ECA/USP-UEPB, 2019.
- HUTCHEON, L. *Uma Teoria da Adaptação*. Florianópolis: UFSC, 2019.
- JENSEN, K. B. La recepción de los medios. In: \_\_\_\_\_. (org.). *La Comunicación y los medios*. México: Fondo de Cultura Económica, 2014.
- MACHADO DE ASSIS, J. M. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Globo, 2008.
- MARTIN, M. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- MARTÍN-BARBERO, J. *Ofício de cartógrafo*. Fondo de Cultura Económica, 2003.
- MENDES, L. P. *Memórias póstumas de Brás Cubas no cinema em três versões*. 155f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2013.
- METZ, C. *A significação no cinema*. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- NUTO, R. C. *Filmando Literatura Brasileira: adaptações de Memórias Póstumas de Brás Cubas por Júlio Bressane e André Klotzel*. 140f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Universidade de Brasília, Brasília, 2006. Disponível em: [www.repositorio.bce.unb.br](http://www.repositorio.bce.unb.br). Acesso em: 12 maio 2021

PEREIRA, G. C. Brás Cubas: discurso e metadiscurso na construção da personagem no romance e nos filmes. 115f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2008. Disponível em: <http://www.repositorio.ufc.br/handle/riufc/19515>. Acesso em: 13 abr 2021.

RAJEWSKY, I. A fronteira em discussão: o status problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermedialidade (Vol. 2). In: DINIZ, T.; VIEIRA, A. (eds.). *Intermedialidade e Estudos Interartes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: Rona Editora \ FALE/UFMG, 2012.

ROAUNET, S. P. (2004). Tempo e espaço na forma shandiana: Sterne e Machado de Assis. *Estudos Avançados*. São Paulo, v. 18, n. 51, pp. 335-354, 2004.

SENNA, M. *Olhar oblíquo do bruxo: ensaios machadianos*. 2 ed. Língua Geral, 2008.

STAM, R. *A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação*. Editora UFMG, 2008.

SUBOURAUD, F. *La adaptación: el cine necesita historias*. Barcelona: Paidós, 2010.

VANOYE, F.; GOLIOT-LÉTÉ, A. *Ensaio sobre a análise fílmica*. São Paulo: Papirus, 2012.

VOLPE, S. *Adattamento*. Venezia: Marsilio Editori, 2007.

WILLIAMS, R. *Televisión: tecnología y forma cultural*. Buenos Aires, Paidós, 2011.

Recebido em: 13/12/2022

Aceito em: 03/03/2023