UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS

INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E LETRAS

DEPARTAMENTO DE LETRAS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

Francisco Guaracy Andrade da Silva

A TRAJETÓRIA DO NARRADOR DE *DOM CASMURRO* – DO ROMANCE AO CINEMA.

MANAUS

2012

UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E LETRAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

Francisco Guaracy Andrade da Silva

A TRAJETÓRIA DO NARRADOR DE *DOM CASMURRO*

Do romance ao cinema

Dissertação apresentada ao curso de Pós-Graduação do Instituto de Ciências Humanas e Letras - ICHL da Universidade Federal do Amazonas - UFAM como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre.

Orientador (a): Professora Doutora Nereide de Oliveira Santiago.

Manaus
2012

Agradecimentos:

- Aos professores:

Lileana Mourão Franco de Sá; Gabriel Arcanjo Santos de Albuquerque; Rita do Perpétuo Socorro Barbosa de Oliveira; Elsa Otília Heufemann Barria; Sérgio Augusto Freire de Souza; José Gomes Nogueira; Marcos Frederico Kruger; Isaac Warden Lewis; João Luiz de Souza; Herbert Luiz Braga Ferreira e Alysson Leão.

- Em especial a minha orientadora: Profa. Dra. Nereide de Oliveira Santiago;

- Ao estimado Tony Sena, que me ensinou o verdadeiro sentido da amizade;

- A minha família e aos demais amigos pelo conforto e apoio para a realização deste trabalho.

À memória de meus pais
Manoel Amaro da Silva e
Maria Andrade da Silva,
Pela saudade que ficou.

SUMÁRIO

LISTA DE FIGURAS 6
RESUMO 8
RÉSUMÉ 9
INTRODUÇÃO 10
1. A OBRA LITERÁRIA E SEUS INTERTEXTOS 200
1.1. Narrador fílmico e narrador literário 32
1.2. Arte e trabalho 40
1.3. As narrativas: seu tempo e espaço 44
2. DESCONSTRUINDO O NARRADOR-PERSONAGEM 58
2.1. Compreendendo a trajetória do narrador fílmico 60
2.2. O narrador não confiável 63
2.3. A trajetória das personagens na construção do narrador 68
3. A TRAJETÓRIA DO NARRADOR DO FILME *DOM* – DO CINEMA AO ROMANCE 83
3.1. A metatextualidade do foco narrativo 86
3.2. O discurso intersemiótico do narrador fílmico 89
3.3. A poética do olhar 92
4. O OTELO DE *DOM CASMURRO*: ROMANCE, TEATRO E CINEMA 97
4.1. Da paratextualidade ao narrador-*didascalo* 99
4.2. O lado escuro no capítulo *Uma Ponta de Iago* 103
4.3. A "Reforma Dramática" em *Otelo*: Machado, Welles e Góes 105
CONCLUSÃO 1200
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS 1255
DISCOGRAFIA 131
FILMOGRAFIA 1311
REFERÊNCIAS DE FIGURAS 133

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - A tradução intersemiótica na obra *Dom Casmurro*

Figura 2 - Filme *Capitu*, de 1968 (primeira versão para o cinema)

Figura 3 - Filme *Dom*, de 2003 (segunda versão para o cinema)

Figura 4 - Bentinho e Capitu (*Capitu*, 1968)

Figura 5 - A poética do olhar (*Dom*, 2003)

Figura 6 - O triângulo amoroso (*Dom*, 2003)

Figura 7 - A mulher moderna e o seu trabalho (*Dom*, 2003)

Figura 8 - Quadro *Família* (1855), de Almeida Júnior

Figura 9 - Lembranças de Bento: O olhar do personagem-narrador (*Dom*, 2003)

Figura 10 - Bento, Ana e Miguel (*Dom*, 2003)

Figura 11 - Entrega dos presentes (*Dom*, 2003)

Figura 12 - As flores como signo ascensional (*Dom*, 2003)

Figura 13 - Filme do Miguel (*Dom*, 2003)

Figura 14 - O narrador não confiável (*Dom*, 2003)

Figura 15 - Miguel: O Iago, José Dias e Escobar de Bento (*Dom*, 2003)

Figura 16 – Falando sobre Ana (*Dom*, 2003)

Figura 17 – A bebida e o verbo (*Dom*, 2003)

Figura 18 - A dissimulação de Capitu

Figura 19 – "Olhos de ressaca" (*Dom*, 2003)

Figura 20 - O desenlace (*Dom*, 2003)

Figura 21 - A metáfora do girassol (*Dom*, 2003)

Figura 22 - Quadro *Otelo e Desdêmona* (1881), de Muñoz Degrain

Figura 23 - Fuga e confusão (*A Tragédia de Othello*, 1952)

Figura 24 – A palavra transformada (*Dom*, 2003)

Figura 25 – Ana em *performance* teatral (*Dom*, 2003)

Figura 26 – Intertexto com a obra *Otelo* (*Dom*, 2003)

Figura 27 – Referência a *Otelo* (*Dom*, 2003)

Figura 28 – O teatro de Shakespeare e o cinema de Góes (*Dom*, 2003)

Figura 29 – Prisão de Iago (*A Tragédia de Othello*, 1952)

RESUMO

O trabalho em questão aborda as categorias da Transtextualidade proposta por Gerard Genette (1982, p.8-12), na trajetória do narrador de *Dom Casmurro* (1899), de Machado de Assis para o filme *Dom* (2003), de Moacyr Góes. É enfatizada a identificação das relações intertextuais do filme com o romance para contar a trajetória do narrador-personagem. Menciona-se a identificação de um texto em outro no estudo comparativo. Os elementos necessários para o melhor entendimento da proposta na estruturação do percurso emocional do narrador-personagem são destacados pelas relações entre o texto literário e os outros textos que cercam as cenas da adaptação fílmica. O delineamento do espaço e a sugestão do tempo são importantes na relação de co-presença da caracterização do narrador-personagem. É levada em consideração a análise crítica sobre o romance pelas personagens do filme nas cenas que sugerem relação com o texto primeiro e outros textos paralelos. É através da visão do narrador-personagem que podemos explicitar, nessas mesmas leituras, coerências e inteligibilidades supostamente tendenciosas na trajetória da narrativa de Bento Santiago nas três fases de sua vida. A suposição de semelhanças entre os textos – filme e romance – que implicam em analogias formais ou de conteúdo entre textualidades, é apresentada ao leitor através de um narrador tanto multifacetado em seus sentimentos quanto ambíguo na sua fase adulta no que diz respeito ao seu comportamento. A partir daí, o processo de resgate da sua juventude que se encontra presa no passado se dá através da hipertextualidade de um texto preexistente em função do qual o filme se estrutura, na tentativa de recriar a vida do narrador-personagem através do seu depoimento.

Palavras-chave: Literatura; cinema; narrador-personagem; intertextualidade**.**

RÉSUMÉ

Le travail en question aborde les catégories de la Transtextualité proposée par Gérard Genette (1982, p.8-12), dans la trajectoire du narrateur de *Dom Casmurro* (1900) de Machado de Assis, pour le film *Dom* (2003) de Moacyr Góes. L'identification des relations intertextuelles entre le film et le roman est mise en valeur pour raconter la trajectoire du personnage-narrateur. On peut noter cette identification d'un texte à l'autre par l'étude comparative. Les éléments necessaires pour une meilleure conpréhension du propos dans la structure émotionnelle du personnage-narrateur, sont mis en évidence par les relations entre le texte littéraire et les textes des scènes de l'adaptation filmée. L'alignement de l'espace et la suggestion du temps sont importants dans la relation de co-existence qui caractérise le personnage-narrateur. Une analyse critique du roman est prise en considération par les personnages du film dans les scènes qui suggèrent la relation entre le texte initial et les autres. C'est au travers de la vision du personnage-narrateur que l'on peut expliquer ces même lectures, cohérences et intelligences supposément tendencieuses dans la trajectoire narrative de Bento Santiago dans les trois phases de sa vie. Les prétendues ressemblances entre les textes, film et roman, qui impliquent analogie de la forme ou du contenu entre les textes, sont présentés au lecteur par un récit aussi bien multifacette dans ses sentiments qu'ambigü dans la phase adulte, d'après ce qu'il dit de son comportement. À partir de là, on retrouve le procédé de sauvetage de sa jeunesse , prisonière du passé, à travers l'hypertexte pré-existant en fonction duquel le film se structure, dans la tentative de recréer la vie du personnage-narrateur à la suite de ses déclarations.

Mots-clef : Littérature, Cinéma, Personnage-narrateur, Intertextualité.

INTRODUÇÃO

A dissertação "**A trajetória do narrador de *Dom Casmurro* – do romance ao cinema**" é pensada a partir do interesse despertado pelo cinema nacional que reforça a direta identificação com a literatura – um dos mais importantes meios de comunicação da História. Como informação, "Literatura é comunicação compreensível, caso contrário o leitor, alvo dessa comunicação não é atingido e todo o esforço do escritor será em vão (CARVALHO; QUINTELLA, 1988, p. 44-45). É por isso que literatura e cinema são, até hoje, uns dos maiores prazeres da humanidade os quais se transformam em objeto de pesquisa e proporcionam a oportunidade de percorrer, neste trabalho, caminhos que incentivam o crescimento profissional e pessoal.

A escolha pelo romance *Dom Casmurro* e sua segunda adaptação fílmica deve-se muito mais pelo interesse observado em proporcionar ao pesquisador uma abertura para um mundo novo de conceitos, teorias, intervenções e correlações que acabam adensando sua discussão com o texto e o contexto de seu objeto de pesquisa ao caracterizar o narrador-personagem do romance com o do filme.

Sendo este mesmo narrador aquele que conta em primeira pessoa a história da qual participa também como personagem, possui uma relação íntima com os outros elementos da narrativa e, em se tratando de Bento de Albuquerque Santiago, sua maneira de contar é fortemente marcada por características subjetivas e emocionais. Essa proximidade com o mundo narrado revela fatos e situações que um narrador de fora não poderia conhecer e, ao mesmo tempo, faz com que a narrativa seja parcial, impregnada pelo ponto de vista do narrador. Trata-se de um sentimento que inspira uma dúvida que corrói o seu espírito nas duas linguagens, propondo um surpreendente enigma numa narrativa não-linear em ambas as categorias.

Comentários marginais e irônicos tornam-se o centro de interesse pela sua abrangência. Bento de Albuquerque Santiago, o Bentinho, é um personagem forte e marcante, definido numa caracterização extremamente elegante e de forma direta, como o narrador do romance machadiano que frequentemente interrompe a narrativa - que é fruto do gênio do narrador ou possui em comum com outras narrativas uma estrutura acessível à análise - para dirigir-se ao leitor.

Esta pesquisa conduz a um diálogo que aborda Literatura e Cinema no intuito de melhor captar a intertextualidade do livro e do filme para relacionar ao contexto de suas produções e difusões, percepcionando e analisando as apropriações e as representações que perpassam o texto fílmico de *Dom*, sendo, além disso, um dos momentos mais brilhantes de interpretação em que o diálogo entre a literatura brasileira e o cinema mais bem conduziu (BARTHES, 2007).

As Artes em geral representam a sociedade e, enquanto instâncias privilegiadas dessa representação possuem as maiores variações, imobilidades e instabilidades as quais são constituídas na negociação entre uma recepção e proposição através do encontro de motivos e formas que proporcionam em sua estrutura as expectativas ou competências dos públicos que delas se apropriam (CHARTIER, 2002, p. 93).

O literato e o cineasta podem construir representações por meio de suas obras as quais venham a se coadunar com o projeto social dominante, questionando-o ora abertamente, ora por meio de formas alegóricas, levando-se em consideração que o escritor e o diretor não estão ambos desvinculados da realidade sociocultural em que vivem, permanecendo inseridos nesta mesma realidade e com ela dialogando e a representando através de sua vivência, dos seus interesses e projetos sem, no entanto, ser mero refletor dos acontecimentos sociais e por isso, "possui o seu próprio espelho [...]. Tem o seu núcleo e o seu órgão, através do qual tudo o que passa se transforma porque ele combina, cria ou devolve à realidade" (CANDIDO, 1985. p. 18). Essa mesma leitura de mundo que, ao tornar-se propriedade dos leitores os quais também são espectadores, conseguem fazer transformações de acordo com o tempo e o espaço da leitura bem como da apresentação do filme. Pois,

> se o artista tem seu próprio espelho, o mesmo acontece com o leitor/espectador que lê as palavras e as imagens por meio de seus filtros socioculturais, de sua visão de mundo, projetos e necessidades, percepcionando mensagens que o escritor/cineasta talvez não tenha pensado ou pretendido divulgar em sua obra (DAVI, 2007, p. 13).

Vale ressaltar que enveredar por este diálogo com a Literatura e o Cinema – técnica de projetar imagens para criar a impressão de movimento – tem rendido frutos ao longo do tempo e tem se desenvolvido por meio da transposição da palavra escrita para a imagem,

aprofundando discussões, captando e analisando como Machado de Assis e Moacyr Góes constituem suas representações sobre a construção de dois narradores e suas semelhanças.

Johnson trabalha com a noção de que não existiria "fidelidade absoluta em nenhuma adaptação fílmica ou literária, pois quem adapta faz uma leitura crítica do original, traduzindo ou (re) criando esse original num contexto histórico diferenciado da sua criação" (JOHNSON, 1982). A questão da liberdade criativa do cineasta tem espaço aberto para a discussão quando o pesquisador assinala que nenhuma adaptação pode ser encarada como totalmente fiel ao original, pois, a liberdade criativa não pode ser considerada como um "mal" por ser antes de tudo um aspecto da complexa teia de significados de um filme, e, como tal, deve ser analisada pelo pesquisador sem, no entanto, ser criticada ou taxada de a-histórica.

A problemática que esta pesquisa levanta está na investigação das relativizações irônicas e sarcásticas do narrador auto-reflexivo, tanto no romance quanto no filme, lendo o mundo como um paradoxo a partir do ciúme ou da contradição entre aparência e realidade, principalmente através dos paralelos entre romance e adaptação fílmica. A partir dessa idéia é necessário que se obtenha uma visão crítica das personagens, considerando as possibilidades de transtextualidades em determinadas cenas do filme. Por isso, os momentos de reflexão sobre a leitura fílmica do narrador-personagem nos proporcionam novos sentidos e direcionamentos para o debate da questão, e assim, discutir as práticas de leitura do romance e do filme, apresentando alternativas as quais possibilitem, durante o processo investigativo, uma avaliação na produção de roteiros. Daí a importância deste trabalho não somente para aqueles interessados em literatura, mas também pelo cinema.

Nesta dissertação, a intertextualidade é o mecanismo principal de análise da adaptação do romance *Dom Casmurro* (1899), de Machado de Assis, com o filme *Dom* (2003), de Moacyr Góes em que se recorreu à teoria da literatura, à literatura comparada, à semiologia na intenção de desvendar significações do discurso intersemiótico através da parelha teórica hipotexto/hipertexto, criada em *Palimpsestes: la littérature au second degré* (1982), pelo crítico francês Gérard Genette tornando-se a chave desta análise através das cinco categorias da transtextualidade explicadas de maneira detalhada de acordo com a citação abaixo:

> A especificidade do fazer literário é, em Genette, o que ele denomina como "transtextualidade", isto é, tudo que coloca um texto em relação manifesta ou secreta, voluntária ou involuntariamente, com outros textos. Enumeramos, de acordo com esse teórico, as seguintes possibilidades de relações intertextuais:

> **a)** **Intertextualidade** – reporta-se ao termo criado por Julia Kristeva – simplificando, talvez demasiadamente, diríamos ser a denominação para a co-presença de um ou mais textos entre outros textos;
> **b)** **Paratextualidade** – remete-nos a um contexto mais amplo na relação de um texto com outro, isto é, a um paratexto. Referir-se-ia aos títulos, aos subtítulos, aos prefácios, às epígrafes, às ilustrações ou a quaisquer outros acréscimos elucidadores da obra enquanto criação literária;
> **c)** **Metatextualidade** – relação alusória que vincula um texto a outro, ou remete a um outro, sem, no entanto, citá-lo explicitamente;
> **d)** **Hipertextualidade** – relação presente de um texto (hipertexto) com um texto anterior (hipotexto). Trata-se, portanto, de um texto criado a partir de outro pré-existente, a cujo processo Genette denomina transformação. Para exemplificar, recorre a vários exemplos: a *Eneida* e o *Ulisses*, que não se derivariam da Odisséia apenas por comentá-la, mas, e, sobretudo, por transformá-la, enquanto modelo anterior, direta ou indiretamente. Os textos resultantes, no caso, Eneida e Ulisses, embora concebidos a partir da Odisséia, apresentam existências próprias e autônomas em relação ao seu modelo arquetípico. Nessa transposição transformadora, o texto resultante se separa, se (auto) (a) firma, se constitui e se distancia do texto anterior, assumindo valores (conotativo, formal, estilístico, semântico, estrutural) distintos.
> **e)** **Arquitextualidade** – sendo a mais abstrata das relações intertextuais, esta é, na realidade, uma relação que se verifica de forma implícita com um modelo globalizante (pré) existente. Referir-se-ia a um arquétipo genérico, em cujos paradigmas, no geral se inserem as obras de arte, como, por exemplo, Poesia, Ensaio, Romance, Romance Filosófico, Novela Psicanalítica, Romance Histórico etc. (CARDOSO, 2010, p. 29-30).

Para Genette (1982), "há sempre num texto literário – qualquer que seja ele – a presença efetiva e de outros muitos textos que o antecederam". Desta forma, o enfoque analítico deste trabalho concentra-se basicamente no estudo em torno da trajetória do narrador personagem – aquele que fala na narrativa literária – em relação à trajetória do personagem-narrador – aquele que fala na narrativa fílmica. Trata-se de uma comparação na realização tanto no plano literário e sua devida transmutação no plano fílmico, levando-se em consideração "quais modificações o cineasta/diretor lançou mão para que o filme, como obra de arte distinta, autônoma, se viabilizasse ou, ainda, como, no texto fílmico, estas mesmas personagens passaram a ter autonomia, constituindo-se interior e/ou exteriormente" (CARDOSO, 2010, p.27).

Sem cair numa repetição e saturação de idéias no que concerne aos vários contos e romances de Machado adaptados para o cinema, pelo menos umas vinte vezes, nos últimos setenta anos, segundo o levantamento feito pela Academia Brasileira de Letras, não se pretende, nesta pesquisa, questionar em mais de cem anos a fidelidade de Capitu ou a veracidade da paternidade no DNA do personagem Bento. O objetivo é tratar como se deu a trajetória conflituosa dos dois narradores através do estado emocional de ambos no desenrolar das narrativas. Verificam-se, também, tanto os capítulos quanto as cenas que traçam um

paralelo entre as suas caracterizações, no ponto de vista do escritor e do cineasta, os quais também são partes essenciais do interesse em comprovar a presença efetiva de um texto em outro na narrativa fílmica, expondo suas personagens à flexibilidade de comportamentos os mais variados possíveis. De acordo com Bosi (1994, p.180), "o registro das sensações e dos estados de consciência mais díspares veicula de modo exemplar algo que está aquém da *persona*[1]*:* o contínuo da psique humana".

Ao mostrar as relações entre o texto literário e outros textos que cercam a adaptação para o cinema, objetiva-se também constituir com ele o conjunto textual que passa a valorizar mais a personagem em sua gradual mudança de comportamento, além de levar ao entendimento da existência de um texto preexistente em função da qual a obra de Machado se estrutura, reforçando no filme a caracterização do narrador-personagem. Dessa forma, intenciona-se explorar os aspectos do narrador do romance machadiano em sua segunda versão cinematográfica, configurando o ciúme como elemento constitutivo da intriga, impregnado no enunciado de Bentinho (romance) e de Bento (filme), ambos titulares da fala e da visão de mundo nas duas narrativas.

A pesquisa sobre a narração fílmica entusiasma pela atitude das personagens em cena, nos proporcionando um maior interesse pelo roteiro adaptado. A análise cinematográfica do filme em questão tem suporte em algumas obras, artigos e ensaios de críticos e estudiosos da obra machadiana bem como do cinema. Dentre eles se destacam textos que norteiam este trabalho através do comparatismo com a (re) leitura do livro de Machado e também da análise do seu narrador-personagem. Também faz parte do objetivo tecer considerações sobre a leitura representativa que o cineasta faz do livro - parcial e/ou subjetiva – desempenho que garantiu o prêmio de melhor atriz no Festival de Gramado à Maria Fernanda Cândido pela interpretação da personagem Ana.

Entretanto, compreende-se o desenvolvimento do narrador tanto do livro quanto do filme como esférico que, segundo Antônio Cândido, além de possuir três dimensões, é organizado com maior complexidade e capaz de nos surpreender de maneira convincente. Se nunca surpreende, a personagem é plana. Se não convence, é plana com pretensão a esférica. Ela traz em si a imprevisibilidade da vida, tal como pode ser confirmado quando "o

[1] A *persona*, no uso diário da palavra, é um bem social, papel ou um personagem interpretado por um ator. Palavra italiana que deriva do latim para uma espécie de máscara feita a ressoar com a voz do ator. Seu significado no último período romano mudou para indicar um "caráter" de uma *performance* teatral.

romancista de costumes vê o homem pelo seu comportamento em sociedade, pelo tecido das suas relações e pela visão normal que temos do próximo" (CÂNDIDO et al., 1998, p.63).

Assim, percebe-se que nem sempre as personagens são interpretadas no cinema na condição realista que a obra literária exige, pois, mais que uma simples análise sobre a relação intertextual entre o romance e sua adaptação é importante que se perceba quais fatores diferenciam em ambos, desde o comportamento do adolescente idealista que dá lugar ao homem descrente e amargurado do livro até o homem arrependido e cheio de culpa pela morte da esposa no filme.

Conforme a ênfase dada por Eisenstein (1951 apud BRASIL, 1967, p.97) a essa idéia, é que *"...* todo espectador cria uma imagem, de acordo com a orientação representativa sugerida pelo autor, levando-o à compreensão e experiência de seu tema". Esse mesmo autor é sempre o indivíduo que faz e que cria. Em relação à literatura ou outro tipo de arte, é aquele a quem se deve uma obra. É alguém que tem uma determinada visão do mundo e a exprime em termos artísticos ou científicos, mas no que diz respeito "à pertinência ou não de adaptar obras literárias para o cinema, trata-se, ainda hoje, de um tema extremamente controverso, estando, portanto, longe de que críticos e especialistas cheguem a um consenso" (CARDOSO, 2010, p.28).

Nos momentos em que o filme de Góes pôde ser analisado de maneira minuciosa, houve, dentro da perspectiva em análise, perdas e ganhos. Porém, é importante que se diga que o discreto distanciamento do texto literário original resulta em ganhos, visto que tal produção proporciona uma idéia estética de qualidade que, ao ser transmitida, deixou o espectador consciente em completa fruição decorrente da realização de uma grande obra, pois "a filmagem de obras literárias não é, como se pensa frequentemente, a tradução de um tipo de linguagem (literária) para uma outra (cinematográfica). Os filmes baseados em obras literárias não tem que reproduzir as imagens que o leitor formou ao ler" (FASSBINDER, 1988, p. 188).

A produção de Góes está classificada como uma das técnicas de transposição mencionadas por Yanick Mouren através do seu trabalho intitulado *Le film comme hipertexte – typologie des transpositions du livre au film*, afirmando que a adaptação é a possibilidade advinda de uma única obra narrativa e que porventura, venha a gerar um filme.

Não é de admirar que durante algum tempo o cinema vale-se da arte literária para narrar histórias. Esse fato acontece desde os primeiros anos do século XX e, naturalmente, o termo “adaptação” chega a se popularizar na sétima arte e na crítica cinematográfica com grande êxito e boa recepção. Além disso, a adaptação para as telas tornou-se mais freqüente e mais valiosa nas suas muitas formas e dimensões e em sua maneira de ver e interpretar a realidade, traduzindo o gênero literário e o adequando ao seu momento os quais “[...] dirigem-se a nosso poder de decifrar tacitamente o mundo ou os homens e de coexistir com eles. É certo que, no decorrer comum da existência, perdemos de vista esse valor estético da menor coisa percebida. [...] um filme não é pensado e, sim, percebido” (BRASIL, 1967).

Desde o final do século XIX, o cinema vem encantando a humanidade com sua arte, pois o homem “é capaz de ampliar os horizontes da leitura e imaginação” (VIEGAS, 2004). Antes da invenção do cinema pelos irmãos Lumière, como tudo dependia dos recursos verbais, a humanidade não desenvolvia sua ampliação com o objetivo de valorizar o caráter visual através do percurso do olhar (SILVA, 2009). A partir do desenvolvimento das tecnologias cinematográficas, esse novo olhar foi se expandindo e proporcionando também novas oportunidades de estudos e análises a esse respeito.

Assim, é possível perceber a recepção no estudo da intertextualidade - que geralmente acontece quando há uma referência explícita ou implícita de um texto em outro - no que concerne ao comparatismo literário em nossa contemporaneidade, pois tal fato já acontece no quadro da investigação acadêmica nas relações entre cinema e literatura e que vem analisando as ditas ‘adaptações’ cinematográficas (CUNHA, 2009). Esse processo de criar um texto a partir de outro já existente pode ser compreendido se pensarmos em um recurso persistente na literatura e, até mesmo, nas artes, tornando-se uma forma de diálogo entre textos. Ou ainda se nos valermos de princípios da teoria da tradução intersemiótica, “em que um hipotexto (nesse caso, um livro – romance produzido em linguagem verbal) é traduzido em outro objeto estético, seu intertexto (um filme – texto narrativo produzido em linguagem fílmica)” (CAMPOS, 1977).

A Literatura Comparada é ramo da teoria literária que estuda, através de comparação, a literatura de dois ou mais grupos lingüísticos, culturais ou nacionais, diferentes; incidindo o seu foco especificamente não tanto na comparação da literatura em si, mas com maior ênfase nas respectivas teorias da literatura. Embora mais praticado com trabalhos em diferentes

idiomas, os estudos de literatura comparada podem também ser realizados com produções em um mesmo idioma, de diferentes nações ou culturas na qual a língua é falada. Também pode abranger a comparação de diferentes tipos de artes; por exemplo, pode investigar a relação de filmes com a literatura estudada.

A abrangência do estudo da Literatura Comparada nos traz a oportunidade de levar aos mais variados questionamentos no que diz respeito ao narrador fílmico, principalmente quando este está estigmatizado pelo narrador-personagem. Entretanto, não podemos esquecer a importância do texto transitório entre a obra literária e o filme que é o roteiro sobre o qual se pode dizer que "é *o* limbo espacial de não ser mais literatura e ainda não ser cinema" (CUNHA, 2009, p.2), e nos traz o importante entendimento de que o roteiro adaptado é imprescindível na passagem de um sistema de signos a outro.

Vale ressaltar que "algumas obras adaptadas para o cinema, podem não ter uma grande importância artístico-cinematográfica, mas não podemos negar o seu valor documental e o amadurecimento interativo com a cultura brasileira" (MARCONI, 2000). É importante afirmar que o estudo do comparatismo é fundamental para que se entenda a complexidade de qualquer texto, seja ele oral ou escrito sem que haja a necessidade de se fixar em limites, mesmo que se venha a recorrer a estudos mais aprofundados através da teoria da literatura ou até mesmo e, principalmente, pelo estudo da semiologia. Esse estudo comparado entre uma categoria e outra das artes em geral, adquire dimensões as mais variadas possíveis se abordamos a interligação das linguagens entre as artes.

A relação entre essas duas expressões é muito antiga e importante para a compreensão do comparatismo, pois teve início um ano depois que os irmãos Lumière lançaram na França o cinematógrafo. O público começou a trocar as salas de espetáculo pelas salas de exibição a partir de 25 de dezembro de 1896, quando seus inventores exibiram uma dezena de pequenos filmes, reproduzindo o cotidiano parisiense. O fato causou indignação no ator de variedades Georges Méliès que perdia bilheteria para as sessões de documentários e acabou comprando o cinematógrafo. Foi daí que surgiu a adaptação de contos populares da literatura francesa, fazendo de seu palco, o estúdio; da platéia, o ponto de vista da câmera, ocupando o lugar do espectador. Seus atores passavam a representar uma única vez para a lente da câmera, deixando de encenar diariamente para um público delimitado. Méliès foi reproduzindo as cópias de seus filmes depois de filmar o espetáculo e distribuía para o interior da França e

para alguns países vizinhos, sendo o primeiro a levar o cinema para a ficção, promovendo sua simbiose com a literatura e o teatro.

Para investigar a intersemiose na migração dos elementos constitutivos do romance e sua transposição para a tela, esta pesquisa se concentra em alguns aspectos que contribuem para a ampliação do conceito de adaptação, sobretudo da ficção machadiana para o cinema. Um dos aspectos que foi levado em conta está no primeiro capítulo "**A obra literária e seus intertextos"**, onde se supõe que a literatura é o ponto de partida para que se obtenha sua transposição para outras categorias ou até mesmo uma "inspiração" para outras expressões artísticas. Para isso, conta-se com a relevância na trajetória do narrador, as profissões das personagens, seus ambientes de trabalho e os momentos em que essas funções são aplicadas.

Dom Casmurro, ao se aproveitar de sua condição de porta-voz do autor, desvirtua os momentos que isentam Capitu de sua idoneidade quando escreve as suas lembranças, e é por isso que se pretende estudar no segundo capítulo, "**Desconstruindo o narrador-personagem**", as características daqueles que constituem o suposto triangulo amoroso do romance e do filme na composição de uma trajetória conturbada, dedicando-se à análise do narrador-personagem da obra literária, trazendo à baila o auto-questionamento dos narradores, bem como suas reflexões.

Segundo Almir Guilhermino da Silva (2007), quando o ato de narrar substitui a palavra pela imagem, esta última acaba sendo uma previsão em relação à outra, seja por similaridade, contigüidade ou contraste. É por isso que o terceiro capítulo desta dissertação chama-se: "**A trajetória do narrador do filme *Dom* – do cinema ao romance"**, o qual pretende fazer o caminho inverso, analisando o personagem-narrador do filme em relação ao narrador-personagem do livro. Nesse capítulo se discute, no contexto do cinema, como a forma é apropriada por essa linguagem para constituir a narrativa do personagem protagonista, principalmente através dos ângulos de visão tais como plongée, contra-plongée e neutro e de tomada PV onisciente ou subjetiva, seus enquadramentos, movimentos de câmera dentre outros. Além desses aspectos analisados, o foco narrativo tanto de um quanto de outro é enfatizado através das influências que os outros personagens da adaptação fílmica possuem para construir a trajetória do narrador fílmico, levando-se em consideração a sua formação literária baseada na obra machadiana.

Se o terceiro capítulo se detem em analisar o discurso intersemiótico do personagem-narrador Bento, fazendo analogias com o narrador-personagem Bentinho através da nomeação

da passagem (transposição) de um signo (código) para outro e, neste caso o trabalho refere-se única e exclusivamente ao cinema, o quarto capítulo não poderia deixar de abordar as relações da obra-prima de Machado com o teatro de W. Shakespeare, a teatralidade do filme *Dom* e a adaptação fílmica teatralizada de Orson Welles. Tais relações entre essas expressões artísticas podem ser conferidas da seguinte forma:

> Machado de Assis faz de seu narrador uma espécie de contra-regra, de *didascalo* – como eram chamados no teatro da Antiguidade Clássica – que mina o projeto memorial do romance. Suas indicações acabam fazendo da obra algo para se ler e se ver ao mesmo tempo. Seu intuito causou impacto nos leitores que procuravam num romance apenas história e não o processo de sua escritura. *Dom Casmurro* não foi feito só para ser lido, mas visto através da encenação que o narrador-*didascalo* configura com suas rubricas e dá provas de sua subversão através dos capítulos 72 e 73 (*A Reforma dramática* e *O contra-regra*) ao fazer do romance uma paródia a *Otelo*, de Shakespeare, como observa Helen Caldwell (2002). O teatro, conforme Barreto Filho (1980, p. 41-2), ensinou-lhe a armar as cenas e usar as rubricas para obter efeito imediato sobre o público. Ele achava que as *didascálias* tinham função educativa, porque levavam o espectador a descobrir entre os diálogos, as entrelinhas. A casa de Engenho Novo, reconstruída tal como a de Matacavalos, constitui-se no palco dessa encenação literária (SILVA, 2007, p. 11).

Daí pode-se dizer que o olhar inteligente de Machado estava sempre à frente do seu olhar sensível, caracterizando uma exigência permanente do escritor em todas as suas obras. É por isso que neste quarto e último capítulo intitulado **"O *Otelo* de *Dom Casmurro*: Romance, Teatro e Cinema"** é abordada a visão do Machado crítico teatral e literário, primeiramente mostrando a estrutura das obras (*Dom Casmurro* e *Otelo*), a interpretação do vinho como simbologia expressiva na obra shakespereana e as referências ao teatro do dramaturgo inglês nos capítulos *Uma Ponta de Iago* (Cap. 62), *Uma Reforma Dramática* (Cap. 72), *O Contra-Regra* (Cap. 73) e *Otelo* (Cap. 135). Finalmente, encerra-se este trabalho com as relações intertextuais e o discurso intersemiótico da obra Otelo com o romance de Machado e as adaptações de Orson Welles e Moacyr Góes.

Enfim, toda a relação entre ficção e realidade apresenta-se de maneira clara e direta na obra de Góes, separando de maneira objetiva uma e outra, mas sem deixar de mostrar o brilhantismo que essa "inspiração" baseada na obra de Machado de Assis revelou para todos que se interessam pelo diálogo intertextual.

1. A OBRA LITERÁRIA E SEUS INTERTEXTOS

“Por baixo do drama de Bentinho, entremostra-se o drama do escritor que procura resgatar-se por intermédio da escrita.”

(Fábio Lucas)

O romance realista ao ser considerado como estética literária, procura analisar a organização social e econômica, detecta suas causas e denuncia suas conseqüências. Guarda para si o espaço de crítica da sociedade, pois o romancista é um porta-voz. Estamos diante de um agente previsível, escolhido para criticar a sociedade. O triângulo amoroso sempre se caracterizou como forte componente da tradição romanesca e, por isso, o leitor é obrigado a encarar o desempenho de Machado de Assis sob outro ângulo.

A adaptação para o cinema, do romance em questão, não nos mostra a realidade da mesma maneira em que se deu no tempo da obra, mas nem por isso o romance se superpõe ao filme visto que a caracterização das personagens leva à reflexão da obra. Não é a esta discussão que se propõe o trabalho. Entretanto, o espectador é levado a refletir sobre a obra literária sem desatrelar-se do entretenimento. Obviamente que tanto a imagem quanto a escrita proporciona linguagens e interpretações diferentes, pois “o querer fazer com que a câmara ‘diga’ a realidade que a circunda, e interprete fielmente a realidade circunstancial, é o mesmo que pedir a um romancista que abandone a sua arte e só escreva coisas reais” (BRASIL, 1967, p.54). Como adaptação fílmica, ressalta-se a nota feita pelo idealizador nos créditos iniciais do filme *Dom* (2003), considerado como uma “inspiração” a partir de *Dom Casmurro* (1899), uma produção colorida e tratada digitalmente em *photoshop*, “feito para a juventude onde a maioria não tem cultura literária sistemática, mas habita as comunidades virtuais e tem a frente às leituras obrigatórias do vestibular” (SILVA, 2007, p. 9).

Figura 1 – A tradução intersemiótica na obra *Dom Casmurro*

Fonte: gauchesquixote.blogspot.com

O processo básico da análise literária e fílmica inclui neste trabalho principalmente as técnicas narrativas e todo o estoque de elementos literários formais, bem como o estranhamento ou desfamiliarização que possuem em comum. A figura acima retrata muito bem essa comunicação intersemiótica que o comparatismo traduz. Trata-se de uma colagem entre fotografias e palavras dos mais diversos tamanhos. Entre as fotografias, percebe-se não somente as imagens de Bentinho e Capitu, mas também a sugestão do muro e suas declarações bem como as personagens secundárias tais como Dona Glória dentre outras.

O tema que trata da trajetória do narrador de *Dom Casmurro* mostra a qualidade da linguagem da sociedade por ser o índice mais revelador da qualidade de sua vida privada e social. Dessa forma, Machado de Assis leva-nos a uma reflexão sobre o que o narrador-personagem intenciona mostrar, ou melhor, está Machado de Assis como autor da obra de plena posse do que quer dizer? E qual a importância disso para quem vai ler a obra ou assistir ao filme? É possível analisar melhor estas questões através do seguinte fragmento do livro:

> O meu fim evidente era atar as duas pontas da vida, e restaurar na velhice a adolescência. Pois, senhor, não consegui recompor o que foi nem o que fui. Em tudo, se o rosto é igual, a fisionomia é diferente. Se só me faltassem os outros, vá; um homem consola-se mais ou menos das pessoas que perde; mas falto eu mesmo, e esta lacuna é tudo. O que aqui está e, mal comparando, semelhante à pintura que se põe na barba e nos cabelos, e que apenas conserva o hábito externo, como se diz nas autópsias; o interno não agüenta tinta. Uma certidão que me desse vinte anos de idade poderia enganar os estranhos, como todos os documentos falsos, mas não a mim. Os amigos que me restam são de data recente; todos os antigos foram estudar a geologia dos campos-santos. Quanto às amigas, algumas datam de quinze anos, outras de menos, e quase todas crêem na mocidade. Duas ou três fariam crer nela aos outros, mas a língua que falam obriga muita vez a consultar os dicionários, e tal freqüência é cansativa.

E completa:

> Entretanto, vida diferente não quer dizer vida pior; é outra coisa. A certos respeitos, aquela vida antiga aparece-me despida de muitos encantos que lhe achei; mas é também exato que perdeu muito espinho que a fez molesta, e, de memória, conservo alguma recordação doce e feiticeira. Em verdade, pouco apareço e menos falo. Distrações raras. O mais do tempo é gasto em hortar, jardinar e ler; como bem e não durmo mal (ASSIS, 1999, p. 14-15).

A intenção de Machado ao elaborar um texto complexo como *Dom Casmurro*, que pode ser traduzido, debatido e interpretado de várias maneiras, não possibilita o estabelecimento de uma distinção tão completa entre "o que o texto significa" e o "que ele significa para mim" (EAGLETON, 2006).

É por isso que "o significado de uma obra literária não se esgota nunca pelas intenções de seu autor; quando a obra passa de um contexto histórico para outro, novos significados podem ser dela extraídos, e é provável que eles nunca tenham sido imaginados pelo seu autor ou pelo público contemporâneo dele" (GADAMER, 1975).

É importante perceber que o contexto histórico favorece a construção artística e não o contrário. A obra de arte é conseqüência do fato histórico e é essa mesma manifestação artística que vai explicar para a humanidade o registro histórico dos fatos acontecidos e, a partir deles, pode se extrair não somente um significado, mas uma variedade de significados nas diversas épocas, pois para cada tempo podem ser debatidas várias realidades. É por isso que a História sempre se valeu do artista para ser compreendida.

Sendo assim, a relevância de tudo isso para o estudo da literatura elucida-se quando percebemos de maneira óbvia que as obras literárias são reflexos dos atos da fala ou uma mera imitação dela. *Dom Casmurro* possui uma linguagem inserida em determinadas convenções e tem por finalidade provocar certos efeitos enquanto prática material em si mesma e discurso enquanto ação social.

Assim, podemos observar que:

> A obra literária já não é tratada como um objeto estável ou como uma estrutura delimitada, e a linguagem do crítico rejeitou todas as pretensões da objetividade científica. Para a crítica, os textos mais intrigantes não são os que podem ser *lidos*, mas os que são "redigíveis" *(scriptible*) – textos que estimulam o crítico a modulá-los, a transferi-los para discursos diferentes, a produzir seu jogo semi-arbitrário de significado a despeito da própria obra. O leitor ou crítico passa do papel de consumidor para o de produtor. Não é exatamente como se "qualquer coisa valesse" na interpretação, pois Barthes tem o cuidado de observar que não se pode fazer com que a obra signifique tudo; agora, porém, a literatura é menos um objeto com o qual a crítica deve se conformar do que um espaço livre no qual ela pode jogar (EAGLETON, 2006, p.206-207).

De acordo com Martins, os 148 capítulos da obra *Dom Casmurro* são caracterizados por uma narrativa fragmentada em que o narrador se chama Bento Santiago. Este é o próprio personagem principal que apresenta os fatos ao leitor a partir de um único ponto de vista que é o do narrador, o qual se vale das lembranças para contar os fatos passados de sua vida. A história contada singulariza o romance constituído em pequenos capítulos, escrito de modo não linear através da utilização de *flashbacks*, passando ao enigma da traição como crítica do autor às hipocrisias das instituições falidas e da sociedade do início do século XX (MARTINS, 2009).

Também chamado de analepsis (plural, analepses) o *flashback* é caracterizado por uma interrupção na sequência temporal de um filme, narrativa ou peça de teatro que leva a narração de volta no tempo a partir do ponto em que a história chegou, a fim de apresentar o relato de eventos passados. Realiza-se da seguinte maneira: a ação do presente é interrompida de forma instantânea e uma cena anterior é mostrada ao espectador ou leitor. A técnica é usada para criar um suspense ou um efeito dramático mais forte na história, ou ainda, para desenvolver uma personagem. Um exemplo que ilustra muito bem o *flashback* na literatura é

o romance machadiano *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, o qual narra uma história de trás para diante. Começa com a morte da personagem contada por ela mesma. Por meio do *flashback*, a narrativa vai se refazendo para o passado, com os dados das personagens que vão surgindo. O romance se fecha por onde começou: com a morte da personagem. É o chamado romance fechado em círculo como podemos conferir neste trecho da p. 16 do romance de Machado de Assis: "Morri de uma pneumonia; mas se lhe disser que foi menos a pneumonia, do que uma idéia grandiosa e útil, a causa da minha morte, é possível que o leitor me não creia, e todavia é verdade" (RICARDO, 2009).

A tradução fílmica *Capitu* (Paulo Cezar Saraceni, 1968) é uma produção de 1967, estreada em julho de 1968. Cinco anos após o aparecimento de *Vidas Secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1963) e de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (Glauber Rocha, 1963), considerados hoje, como os marcos fundamentais do chamado "Cinema Novo" brasileiro.

Paulo Cezar Saraceni foi diretor do filme *Capitu* e um dos cineastas que iniciou o movimento renovador da estética cinematográfica, em 1962, depois de retornar da Itália, onde era roteirista de Marco Bellochio – *L'alba romana*, 1961 – e aluno do Centro Experimental de Cinema de Roma. Para o seu diretor, *Capitu* "é um filme sobre a cultura brasileira, na sua linha feminista; de meus filmes, o mais cinematográfico; tinha felicidade de dirigir os atores, mexer a câmera" (MIRANDA, 1990, p. 308-309). A crítica da época não recebeu bem o filme e nem o público o prestigiou. Para o crítico cinematográfico Cláudio Mello e Souza, por exemplo, o filme "não é nem uma recriação eficaz do romance, nem uma obra em si mesma: ao mesmo tempo em que Saraceni procura libertar-se do romance, permanece escravizado pelo universo verbal de Machado" (MELLO E SOUZA, 1968, p.4). Porém, o roteiro de *Capitu* intenciona traduzir um texto literário para o cinema por encomenda de um cineasta que intenta deslocar o eixo temático do romance, centrando a história na personagem feminina e que se configuraria na "adaptação cinematográfica" realizada por Lygia Fagundes Telles e Paulo Emilio Salles Gomes.

Lygia também é interessada em cinema. Como incentivadora e dirigente da Cinemateca Brasileira e de seus textos de ficção, pode-se dizer que alcançaram repercussão entre o público leitor e na crítica em nosso país. Embora não possa ser considerada como participante do que hoje se considera "literatura feminina", a maior parte de seus escritos tem como tema a mulher e a sua condição na sociedade brasileira, principalmente em *As Meninas*

e *As Horas Nuas*. Notadamente a partir de *As Meninas* parte da crítica vem encontrando em sua arquitetura ficcional importante repercussão dos procedimentos narrativos do cinema. Já o crítico Paulo Emilio Salles Gomes foi um dos intelectuais mais respeitados da cultura brasileira do século passado como crítico de cinema, animador cultural e fundador da Cinemateca Brasileira. Um dos mais radicais defensores do cinema brasileiro quer como ensaísta, professor e pesquisador de cinema, Salles Gomes é autor de um trabalho pioneiro, editado na França sobre o cineasta Jean Vigo[2], considerado hoje um dos textos fundadores da moderna crítica cinematográfica mundial.

Saraceni deixa claro aos roteiristas de que o filme era sobre a personagem Capitu e não sobre Bentinho, sendo que a ideia que preside o projeto é a de recriar o texto machadiano, deslocando o foco narrativo de Bentinho para Capitolina, trocando o título da obra, de *Dom Casmurro* para *Capitu*, podendo se pensar que a história recriada acontece sob o ponto de vista da personagem Capitu como narradora, contando ou recontando "o outro lado da história" (CUNHA, 2009, p.6).

Ao lembrar que Paulo Emílio Salles Gomes e Lygia Fagundes Telles eram dois roteiristas não habituais, não profissionais, questiona-se a tradução de uma obra de ficção literária para outro código narrativo cinematográfico, os quais se reúnem a um autor de cinema que já vinha cortejando o texto literário brasileiro desde *Porto das Caixas* (1962), filme realizado a partir de argumento do escritor Lucio Cardoso, de quem mais tarde filmaria *Crônica da casa assassinada* (*A casa assassinada*, 1970). Através dessa afinidade lítero-fílmica por Saraceni com o colaborador de *Capitu* é que o cineasta da primeira versão de *Dom Casmurro* transpõe para o cinema em 1981, o conto "*PI: duas vezes com Helena*", extraído do livro *Três Mulheres de três PPPês (Ao sul do meu corpo).*

Fato é que, desde 1962, Paulo Emílio Salles Gomes já havia mostrado interesse em transpor para o cinema a obra realista de Machado de Assis. Este trabalho de Lygia e Paulo Emílio retorna ao livro, com a publicação da "adaptação livre" para um roteiro baseado no romance, esclarecendo os fatos e limpando o texto original de seu caráter ambíguo e paradoxal, pois da mesma maneira que coloca em questionamento a obra-prima de Machado

[2] Vide referências bibliográficas.

de Assis, também se questiona a tradução intersemiótica do romance para a versão cinematográfica.

A intersemiótica é o " tipo de tradução que consiste na interpretação dos signos verbais por meio de signos não-verbais; ou de um sistema de signos para outro, por exemplo, da arte verbal (literatura) para [...] o cinema" (PLAZA, 1987, p.11). O conceito deriva, de qualquer forma, de Roman Jakobson e, segundo Plaza, o fenômeno pode ser designado também por "tradução criativa", ou "transcriação": ou seja, agora ampliando a proposta de Haroldo de Campos: "a criação transitando de texto a texto pela tradução intersemiótica" (CAMPOS, 1977).

Figura 2 – Filme *Capitu*, de 1968 (primeira versão para o cinema).
Fonte: factoryfilmes.net

A imagem acima retrata muito bem que a produção é uma adaptação fílmica, ressaltando a nota, feita pelos idealizadores nos créditos iniciais do filme, dizendo ser uma "extração" a partir de *Dom Casmurro*.

Na imagem vê-se a personagem Capitu – protagonizada pela ex-modelo Isabella Cerqueira Campos – que olha para o espectador enquanto tem as duas mãos justapostas beijadas por Bentinho – interpretado por Othon Bastos. O ambiente, apesar de estar em preto e branco, remete a uma atmosfera mais romântica do que realista e o filme que o cartaz anuncia, foi realizado num período onde predominava ainda a película em preto e branco e tinha como alvo o público em geral, "contando com a aquiescência do Regime Militar que procurava evitar o contato dos espectadores com o Cinema Novo. Esse último era considerado subversivo, estando condenado à falência por falta de financiamento estatal" (SILVA, 2007, p. 9).

O filme *Capitu* abdica do enfoque visto por Bentinho que passa para um depoimento unilateral na individualidade da personagem que narra. A partir daí, tem-se um suposto narrador onividente que anula sob um olhar indeciso o paradoxo que põe num impasse o discurso do narrador do romance *Dom Casmurro* já que o filme não possui *flashbacks*, portanto, não há lembranças de um passado que explica no romance a fase adulta das personagens, atualizando as cenas.

Com isso, a "adaptação resta absolutamente redutora limitando o texto fílmico a codificar devaneios rememorativos de um jovem casal em idílio amoroso, distanciando-se das dubiedades e ambivalências possibilitadas pelas palavras no romance" (CUNHA, 2009, p.11)

Já o filme *Dom* (Moacyr Góes, 2003), conta a história de Bento (Marcos Palmeira), cujo apelido é Dom. Rapaz sério e retraído, Dom é filho único. O apelido refere-se ao personagem do romance de Machado de Assis, *Dom Casmurro*. Ao reencontrar um velho amigo, Miguel (Bruno Garcia) e a secretária dele, Daniela (Luciana Braga), Bento revê Ana (Maria Fernanda Cândido), seu amor de infância. Ana, ao contrário de Bento, é decidida, muito alegre e trabalha no meio artístico. O rapaz revive a infância deles como no livro citado e destaca o poder dos olhos de Ana sobre ele, chamando-a de "Capitu". Rapidamente, envolvem-se e vão morar juntos, vivendo uma grande paixão. Não perdem contato com Miguel. Contudo, Bento começa a desconfiar da intimidade do amigo e da esposa. A moça

deseja retomar a sua vida artística e Miguel a ajuda. Consequentemente, o ciúme de Bento aumenta e a vida do casal se transforma em um grande problema, mesmo com a chegada de um filho.

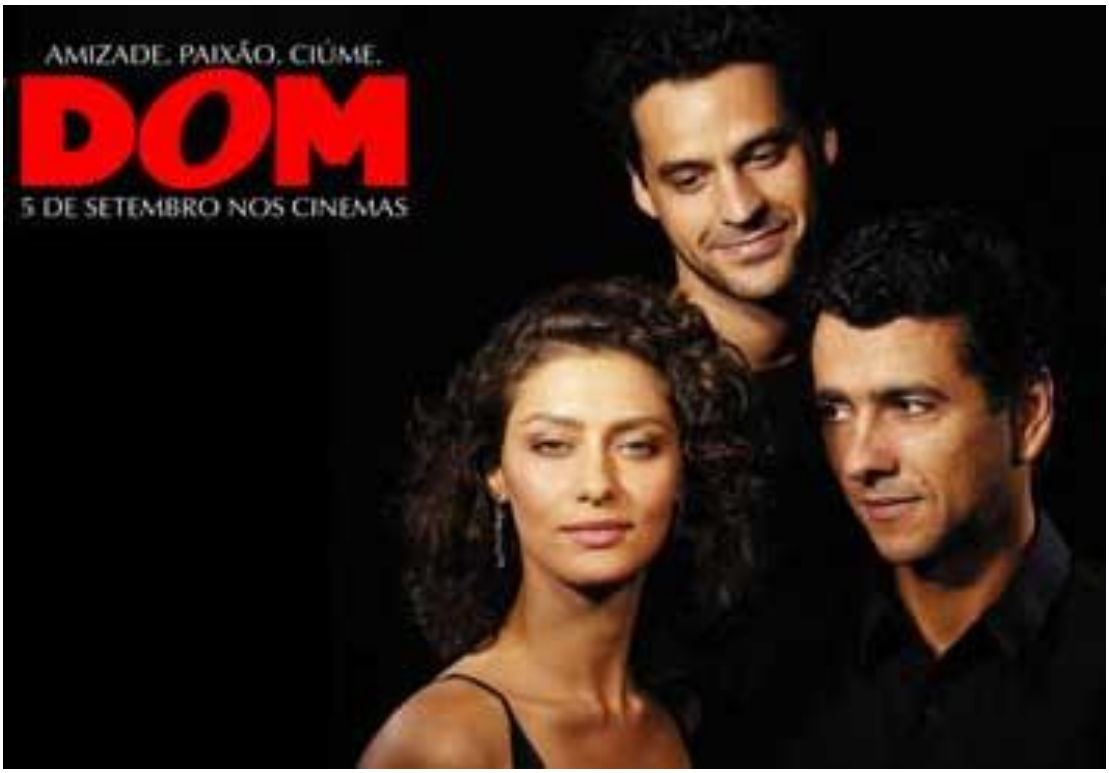

Figura 3 – Filme *Dom*, de 2003 (segunda versão para o cinema)

Fonte: meucinemabrasileiro.com

O fato de o rapaz resolver fazer o DNA, para comprovar a paternidade dele, leva o casamento ao fim e Ana vai embora com o filho, deixando-lhe um bilhete e o resultado do exame. Bento supera o ciúme, mas é tarde demais. É informado da morte de Ana. Resolve queimar o resultado de paternidade e cuidar do menino com todo o amor de pai para "compensar todo o mal que fez a Ana, motivado por um ciúme imaturo e infundado" (SILVA, 2009). Como se pode observar pelo cartaz de estréia acima, *Dom* é colorido e atual, traduzindo muito da trama pelo jogo do olhar em que Ana encara o espectador e Bento tem os olhos fixos em Ana. Já Miguel - o elo que forma o triângulo amoroso - tem sua atenção voltada para o casal.

Ao contrário do filme *Capitu* (1968), de Paulo Cezar Saraceni, *Dom* (2003) não intenciona deslocar o eixo temático do romance centrando a história na personagem feminina e que se configuraria na "adaptação cinematográfica", mas tem como objetivo mostrar a coincidência da vida da personagem Bento, do filme, com o Bento Santiago do romance, levando-se em consideração a trajetória da vida cronológica do narrador do filme com a obra literária, salvo os momentos em que a sua lembrança é surpreendida por alguns *flashbacks* que o levam à infância em companhia de Ana.

Além disso, a tradução fílmica de Saraceni não privilegia a narrativa em terceira pessoa, nem o ponto de vista de Capitu e nem o de Bentinho, o que passa a desinteressar consideravelmente no estudo desta versão para o cinema, pois "o que se estabelece é uma narrativa em que o narrador fílmico não consegue se distanciar criticamente dos fatos estatuídos pelo narrador literário e não cria uma nova visão do ocorrido (sob o ponto de vista de Capitu), nem se utiliza de forma eficaz – com todas as possibilidades que o meio lhe permite" (CUNHA, 2009, p.6).

A partir daí, as metáforas não foram muito bem explicitadas, funcionando aos olhos de Bentinho como algo a que ele não tem acesso e que o obriga ao silêncio por não possuir esse nível de compreensão, constatando-se que no deslocamento de tempo/espaço, as cenas mais importantes na montagem do enredo literário, o texto fílmico anula a intenção do autor do romance. Tais metáforas, como a definição de Capitu através da caracterização dos "olhos de ressaca", passada a Bentinho por José Dias, sequer foi investida pelo narrador fílmico para caracterizar uma intensa possibilidade cinematográfica, reduzindo, assim, Bentinho e Capitu a um quadro idílico de recém-casados no quarto de dormir.

Para conferir essa idéia, Cunha vem a afirmar que:

> Não é necessário comparar o roteiro escrito na sua totalidade e a decupagem de todo o filme com o texto literário para concluir que *Dom Casmurro*, em sua passagem para *Capitu*, transforma-se numa narrativa afirmativa, diante da qual ninguém fica com nenhuma dúvida: Capitu é adúltera; Bentinho é um tolo; Escobar, um fantasma que nada; José Dias uma sombra superlativa, a caricatura de si mesmo. Pelas sequências e cenas selecionadas para a comparação, percebe-se que o romance de impressões, de sutilezas e dubiedades resultou em uma obra que não evolui, nem dramática nem narrativamente: redução fílmica para um texto literário de arquitetura requintada. É verdade, também, constata-se, que o roteiro escrito aproxima-se

> mais da proposta estética de Machado do que o resultado fílmico. Para se escrever um roteiro funcional é preciso que se articule idéias narrativas eficazes. As palavras importam menos e têm sua força expressiva apenas nos diálogos. A chave seria a ação, portanto. O roteiro de Lygia e Paulo Emílio, destinado a contar a história de Dom Casmurro sob o ponto de vista de um narrador em terceira pessoa, mas não onividente (ou seja, sem incluir outros pontos de vista, como o de Capitu, por exemplo), remarca o ponto de vista de Dom Casmurro sem, no entanto, assumir a complexa estrutura narrativa do personagem-narrador literário. Com isso, destrói-se a armação eficaz e absolutamente perfeita do texto literário, sem que seja traduzida numa narrativa fílmica eficaz para narrar a história de Capitu (CUNHA, 2009, p.15).

A existência de um roteiro escrito, considerado por muitos como um novo "gênero" literário, com o mesmo *status* do texto cênico que constitui o "gênero dramático", torna-o interessante para análise, levando em consideração que os roteiristas do filme *Capitu* não são tecnicamente especializados na área do cinema, mas sim da literatura e são responsáveis pela tradução do texto literário de Machado de Assis para o roteiro filmado.

Mesmo assim, para Cunha (2009), o roteiro do filme *Capitu* deixa a desejar e, consequentemente, não caracteriza objeto de interesse na pesquisa deste trabalho porque os seus roteiristas e diretor inventam cenas cinematográficas na construção de sua tradução fílmica da narrativa de *Dom Casmurro* que resultam inúteis para a iluminação do significado essencial do hipotexto tais como os retornos fílmicos do "penteado" e dos "olhos de ressaca" e até buscam recriar em imagens algumas intenções literárias.

Porém, nem mesmo a tentativa de atrelar ao filme a frase musical do violinista que enriquece a leitura do signo do "mar", nem a intenção da idéia de que os olhos de ressaca, que seduziram Bento, eram os mesmos que fitavam atentamente o defunto no velório, e que engolfaram Escobar, caracterizam nos roteiristas e diretor a incapacidade de transcriar na sua essência o significado do texto literário como também não criam uma obra em si mesma, independente do texto primeiro, a qual, problematizando questões alçadas do romance, fizesse avançar o sentido do hipotexto sem aproximar a transcrição fílmica da intenção literária.

Figura 4 – Bentinho e Capitu (*Capitu*,1968)

Fonte: expirados.blogspot.com

A imagem acima se reporta à cena do baile em que se pode observar a primeira manifestação de ciúme de Bentinho. A foto traz através da dança, a sensação de movimento e harmonia interpretados pelo casal. A personagem Capitu, protagonista do filme, sorri para Bentinho passando a idéia de dissimulação, tão explorada por Machado em sua narrativa. Isabella Cerqueira Campos, a Capitu da primeira adaptação fílmica da obra-prima de Machado é baiana do município de Mundo Novo e morreu em 3 de fevereiro de 2011, aos 72 anos. Na interpretação da atriz Isabella, essa narração fílmica remarca o ponto de vista dos roteiristas.

A adaptação de *Dom Casmurro*, sob a direção de Moacyr Góes, consegue transcriar na sua essência o significado do texto literário, transformando-se em uma obra em si mesma, independente do texto primeiro que problematiza questões alçadas do romance, fazendo avançar o sentido do hipotexto, termo caracterizado como um sinônimo de subtexto ou texto marginal ao texto principal. Tem a função desempenhada por um texto clássico, de importância indiscutível, numa complexa relação de sentidos em que o diretor propõe sua "interpretação para a obra, recontextualizando-a a partir de um momento histórico diferente e utilizando recursos narrativos distintos" (MARTINS, 2009, p.2). É uma adaptação que possui consistência estética de uma tradução criativa por que não houve claramente a intenção de

transpor o romance para as telas, mas que levou à produção de uma narrativa fílmica relativamente próxima da narrativa literária e, consequentemente do narrador-personagem, numa reflexão sobre o ciúme e a contradição entre aparência e realidade, fazendo a leitura do mundo como um paradoxo.

Na sua passagem para o filme *Dom*, o texto transforma-se em uma narrativa afirmativa equivalente ao romance machadiano de impressões, sutilezas e dubiedades, resultando numa obra evolutiva e dramática onde a chave é a ação, enquanto que o filme *Capitu*, de Paulo Cezar Saraceni, "possui uma trama que não evolui: fica parada, dando voltas sobre si mesma, presa às evidências da imagem: o 'eis aqui' presentificador que caracteriza os fotogramas fílmicos" (CUNHA, 2009, p.17).

1.1. Narrador fílmico e Narrador literário

A versão do romance adaptado de Moacyr Góes para o cinema possui objetivos totalmente diferentes daqueles de Paulo Cezar Saraceni quando produziu *Capitu*.

Nesta pesquisa, o narrador-personagem de *Dom Casmurro* é sempre mencionado como Bentinho, Bento Santiago ou ainda por seu nome completo: Bento de Albuquerque Santiago, ou apenas Santiago, enquanto que o personagem-narrador da adaptação fílmica *Dom* é reportado apenas por Bento ou pelo seu apelido. Este processo de identificação dos narradores é importante para que se saiba o momento certo referido ao filme ou ao livro.

Dessa forma, encontra-se na intertextualidade um dos mecanismos mais simples para caracterizar a trajetória do narrador de *Dom Casmurro* que traz na sua adaptação o ponto de vista de um personagem-narrador que atua como idéia central nas suas semelhanças com o Bentinho do romance de Machado e sua suposta "vida real" que imita a arte, fazendo entender que suas personagens são levadas à flexibilidade de comportamentos variados.

Sendo assim, desfecho do filme traz um Bento caracterizado pelo remorso e arrependimento por causa de um possível sentimento de culpa pela morte de Ana, rompendo indiretamente o seu ligamento com o hipotexto. Portanto, a intertextualidade que envolve o filme *Dom* caracteriza a situação de "um texto em outro" (GENETTE, 1982), e passa a ser a proposta de análise neste capítulo, pois a coincidência da 'vida real' de Bento e Ana, se

traduzem na obra *Dom Casmurro*, transpondo o hipotexto em outro objeto que é o intertexto - um texto em outro - sob a forma técnica de roteiro.

Tal fato deixa claro que a adaptação fílmica de Góes propõe a liberdade para se obter o significado e o signo na sua materialidade, levando a crer que este é o avesso da tradução literal na postura inventiva do tradutor que pode ser entendida da seguinte forma:

> A narratividade é um fenômeno de sucessão de estados e transformações. É também uma organização de transformações e de junções temporárias que possibilitam a constituição da estrutura significante do objeto observado. A estratégia narrativa vai ordenar os arranjos e as imbricações dos percursos narrativos, demonstrando claramente a intencionalidade do enunciador que, para Greimas & Courtés em seu *Dicionário de Semiótica*, engloba a 'motivação e a finalidade', e sua competência semiótica (s/d apud D'ÁVILA, 1999, p. 8).

Em uma adaptação para o cinema, supõe-se que tenha havido anteriormente a leitura do romance, num sentido mais amplo, caracterizando a observação na inter-relação de sentido dos signos os mais variados possíveis. Daí dizer que a interpretação da obra acontece a partir do momento em que há a tradução fílmica, a qual sugere elucidar seu hipotexto. Porém, "não se pode esquecer que o romance, o roteiro adaptado e o filme são obras diferenciadas nas suas características técnicas e formais" (CUNHA, 2009), transformando-se numa outra linguagem trabalhada por outros códigos os quais necessitarão de análises diferenciadas.

Um exemplo relevante de intertextualidade na trajetória do narrador-personagem do filme de Moacyr Góes é o exato momento em que Bento presenteia Ana com girassóis, acompanhados da primeira edição do livro *Dom Casmurro*, relíquia que Bento guardava consigo. O presente simboliza oficialmente o início da relação do casal, visto que Bento já havia rompido com Heloísa, sua antiga companheira, em favor do amor de Ana. Esta, inicialmente, hesita receber o presente achando-o muito pessoal, mas sob forte insistência, acaba aceitando. A cena marca, a partir daí, semelhanças mais fortes do narrador fílmico com o narrador literário na sua trajetória conturbada, em que o foco narrativo se acentua sobre o personagem-narrador.

Por compreensão, tem-se por foco narrativo aquele que narra a história num conto, novela ou romance. O estudo do foco narrativo esclarece o leitor a respeito do ponto de vista a partir do qual é feita a narração. Quando o narrador é uma das personagens, diz-se que o foco

narrativo é em primeira pessoa; quando não é uma das personagens, estando, portanto, fora da história fala-se que o foco narrativo é em terceira pessoa. Assim "há na narração, ou ainda, atrás ou na frente dela, alguém que narra; é o narrador. Além do narrador, há alguém que escreve, e que é responsável por tudo; isto é, o autor; e isto me parece, já dizia Platão[3], suficiente" (GENETTE, 1982, p.102).

Na versão de Moacyr Góes, entende-se uma mesma situação através de vários ângulos, percebendo-se perfeitamente que os labirintos da realidade estão muito presentes. Possui muito mais jogo de ação. Porém, o diretor tenta se desvencilhar da condição patológica do ser humano que era tão freqüente nos naturalistas os quais impediriam o cineasta de jogar com os signos do cotidiano em que tais signos se ocupam do estudo do processo de significação ou representação, na natureza e na cultura, do conceito ou da ideia. Esse fato fica claro, e, mesmo com tantas modificações, preserva a essência da obra que é o estado psicológico conturbado da personagem.

O cineasta busca soluções baseadas no que a obra de arte tem para lhe oferecer e, através das personagens, o indivíduo se vê refletido na tela do cinema ou no imaginário ocasionado pela obra literária. Daí os vários questionamentos sobre a condição de Bento como marido exemplar. Neste caso, como o Bento do filme expressa seu comportamento enquanto narra a história pensando, falando ou gesticulando, pode ser considerado como um personagem-narrador. Este é o narrador fílmico.

Ocorre que, em *Dom Casmurro*, um triângulo amoroso ideal traduz a certeza de uma consciência conturbada, a de Bentinho, e resulta, para o destinatário de seu discurso mesclado de objetividade e de ressentimento, entremostrando-se o drama do escritor que procura resgatar-se por intermédio da escrita onde "[...] Seria o caso das personagens de Machado de Assis (salvo, talvez as d'O Memorial de Aires), - em geral homens feridos pela realidade e encarando-a com desencanto." (CANDIDO et al.,1998, p.73). Daí então poder-se afirmar que o Bentinho do livro é o narrador-personagem, pois suas descrições e diálogos com o leitor restringem-se ao uso da palavra escrita.

O eu central é um termo intimamente ligado ao confessionalismo e refere-se aos textos literários que tem como centro a expressão da intimidade de um indivíduo. Em termos

[3] Platão (429-347 a. C.), filósofo grego, discípulo de Sócrates e mestre de Aristóteles.

discursivos, o texto irradia de um sujeito de enunciação que se toma a si mesmo como objeto de conhecimento. Tal atitude narrativa consubstancia-se no narrador autodiegético, o que relata as suas próprias experiências como personagem central da história.

Em se tratando da segunda adaptação fílmica de Machado, o eu central figura como elemento constitutivo da intriga, pois o seu itinerário se processa ora em evocações cerebrais, ora entre episódios fulminantes, como acontece em vários momentos de desentendimento entre o casal. Nessas ocasiões, Bento não sabe se está agindo certo ou erradamente, cedendo passo ao intenso movimento interior, cheio de idas e vindas num *flashback* constante ao redor do "eu" que se questiona. Nesse aspecto, há no filme total semelhança com a obra literária.

Assim, percebe-se que a personagem de Bento, enfatiza a personagem de Bentinho, subentendido num instante de valorização do estado emocional do personagem-narrador. Sendo assim "existe a possibilidade de traduzir um código estético para outro, a partir do signo da invenção, sem perder a essência de sentido na postura inventiva do tradutor, ampliando o significado original do hipotexto." (CAMPOS, 1977).

No livro, em sua trajetória de adolescente apaixonado ao homem maduro, encontra-se um narrador autoconsciente - aquele que faz a reflexão sobre o próprio texto, sobre o leitor ou sobre a relação entre o narrador e o leitor e que resultam na narrativa autoconsciente - individualizado pela comunicação escrita, com seus significados diferentes, dada a natureza do sistema de signos em que se apresenta. José Dias mostra a Bentinho como era Capitolina e nesse espaço de tempo é fundamental a montagem da metáfora "olhos de ressaca" para que se decida a trajetória existencial de Bento Santiago.

A valorização da obra literária torna-se ainda maior por causa de sua adaptação para o cinema, caracterizando-se a partir daí em uma narrativa transformada, podendo atualizar-se cada vez mais sem, no entanto, deixar de abordar a mesma realidade da obra original. Apesar disso, a caracterização de Bentinho como personagem esférico é conseqüência dessas ligações sociais as quais estão retratadas tanto na visão do escritor Machado de Assis quanto no ponto de vista do diretor Moacyr Góes, numa trama que envolve o processo de descontentamento do narrador-personagem com o casamento e a amizade – fatores predominantes na obra realista machadiana.

O roteiro do filme *Dom* possibilita a construção de um personagem-narrador criando cenas que resultam na elucidação do significado da história primeira. É o caso do desenlace na relação amorosa de Bento com a personagem Heloísa. Este momento encerra uma narrativa introdutória que permite à adaptação fílmica passar para uma segunda parte, essencial no encadeamento psicológico do narrador, assemelhando-se ao hipotexto.

Contendo sua própria linguagem correspondente a uma época e comportamentos característicos da metade do século XIX, o romance machadiano teve sua adaptação para o cinema na interpretação do diretor Moacyr Góes que, ao manipular a câmera, foi criando formas e pontos de vista próprios, solidificando a dimensão social da obra literária e assim, caracterizando a mudança de comportamento do narrador. Daí é possível dizer que tal obra cinematográfica é uma adaptação fílmica e não uma transposição do romance para o cinema.

Em seu trabalho de adaptação da obra de Machado de Assis, o roteirista realiza através da interpretação, a transformação do comportamento do narrador-personagem no decorrer da narrativa bem como o seu descontentamento diante da vida e, principalmente, diante do ser humano. É muito complexo isolar os fundamentos temáticos da obra, pois acabam por se multiplicar numa imensa variedade de motivos livres, de alusões itinerantes, de sugestões que voltam e se repetem, formando uma polifonia repleta de significados. A polifonia é um fenômeno que não se confunde com "heterogeneidade enunciativa", pois este é um fenômeno que diz respeito à possibilidade do desdobramento das vozes no texto, enquanto que aquele é a multiplicidade de vozes. É por isso que, no romance, certos capítulos são totalmente independentes, centrados em determinada alegoria moral ou filosófica.

Ao se analisar o narrador, busca-se compreender os mecanismos que comandam as ações humanas, seja de natureza espiritual, seja decorrente da ação em que o meio social exerce sobre cada personagem. No filme, essa característica foi preservada, pois o meio social estimula um comportamento por parte do narrador que não se enquadra mais ao estilo de vida do século XXI, deixando claro que o ciúme de Bento é uma atitude exagerada, levando-o ao arrependimento e culpa pelo sofrimento causado à personagem Ana, explicitado, logo abaixo, da seguinte maneira:

> Bento é o sujeito do Fazer-Fazer, uma vez que manipulou Ana para casar-se com ele e considera-se feliz. O casamento conferiu-lhe as quatro modalidades da competência, porém, ele apenas valoriza a do /Poder-Fazer/ para vir a ser o "machão ideal", segundo a sua ideologia. Contudo, essa condição não foi duradoura. Percebemos o momento em que Bento começa a demonstrar a dúvida sobre a amizade de Ana com Miguel. Ele passa do estado de conjunção com a certeza (crer-ser) sobre a felicidade conjugal (Greimas, Courtés, s/d., p.151), para o estado disjuntivo desta (crer não-ser = improvável), demonstrado na dúvida, ou na expressão facial denunciadora do ciúme que sente de Ana com Miguel (SILVA, 2008).

Os opostos 'palavra/silêncio' são decisivos na determinação do Bento que usa a palavra para "publicar" compreendendo o que acontecera em sua trajetória de vida, onde, a partir daí, "passa a organizar sua leitura do mundo, tornando público o que ele não diz, o que não consegue articular a sua incompreensão diante da recuperação do vivido." (CUNHA, 2009).

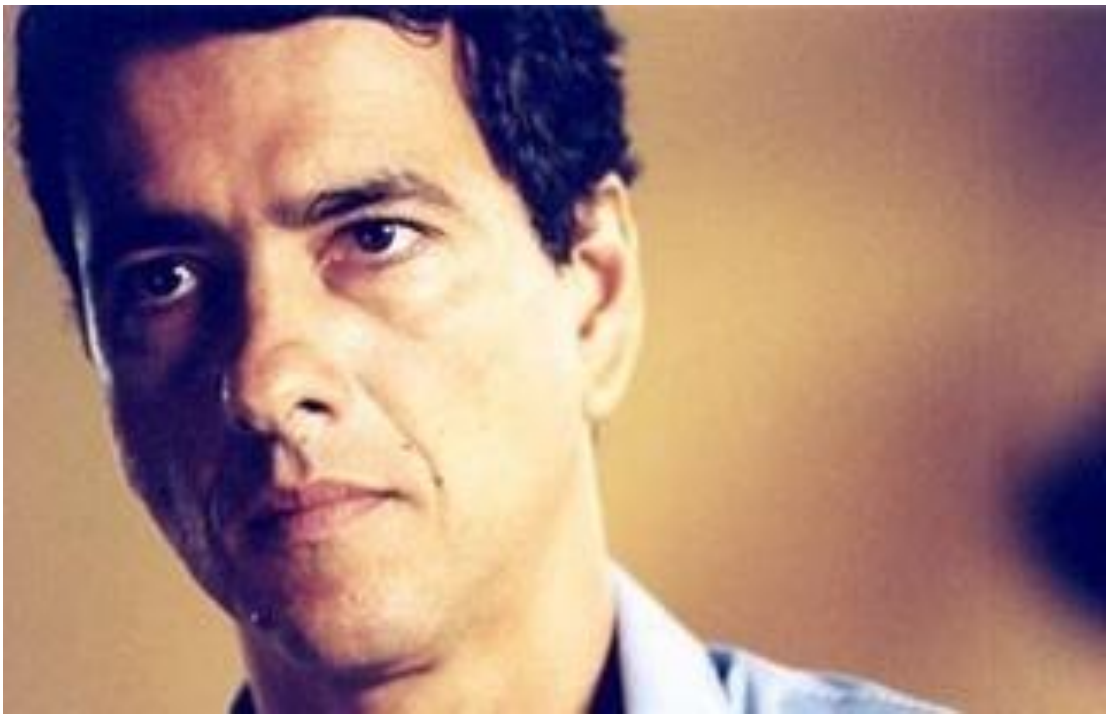

Figura 5 – A poética do olhar (*Dom*, 2003)

Fonte: redeglobo.globo.com

Na figura 5, Marcos Palmeira, na interpretação de Bento, possui uma expressão onde o silêncio tem papel fundamental na linguagem sígnica. A partir do seu olhar turvo, percebe-se a revelação de sentimentos retratados pela seriedade facial do ator que fala mais que a

palavra dita. O silêncio por parte de Bento às perguntas de Miguel, na cena em que o narrador vai buscar Ana, representa a negação da emancipação da personagem como uma mulher de sucesso. No livro, a importância da comunicação dos sentimentos da personagem Bentinho fica clara diante das reflexões expressas através do discurso indireto livre. O comportamento do personagem-narrador no que diz respeito ao ciúme é gradativo, progressivo. Em *Dom*, a cena da mesa conduz, na narrativa fílmica, o momento em que Ana começa a perceber que o marido desconfia de sua fidelidade. A partir daí, a mudança na trajetória do casal, antes estável e romântica, é quebrada pelo início de uma crise conjugal.

Enquanto que no romance o leitor imagina a voz, os gestos e as expressões faciais de Bentinho, no interior de sua mente, agora eles são imaginados para o espectador por um artista – no caso do filme *Dom*, o ator Marcos Palmeira – filtrados pelo estilo de representação através de sua expressão facial. No final da narrativa fílmica, o engenheiro Bento faz suas declarações finais não diretamente à câmera, ao lado do filho Joaquim, abrandando o clima de tensão que o espectador presencia em boa parte do filme.

Figura 6 – O triângulo amoroso (*Dom*, 2003)

Fonte: terra.com.br

Como é possível observar na figura 6, supõe-se a existência de um triângulo amoroso através de uma cena que realça a forte presença do personagem-narrador. Bento está de pé e no meio de Ana e Miguel há uma determinada distância em que metade do seu corpo encontra-se oculto e seminu. A parede branca e vazia de quadros, dentre outros elementos de cena, também realça a presença do protagonista que permanece imóvel, numa expressão de seriedade, escutando a conversa de sua esposa com o seu melhor amigo, aparecendo como único observador de dentro da cena, mas de frente para o espectador que também o observa. Neste caso, o observador Bento também é observado. Miguel e Ana aparecem alegres e descontraídos, sentados no sofá, sugerindo uma expressão de intimidade através da simbologia de um cobertor dobrado entre ambos.

Outra característica relevante da imagem acima são os braços de Miguel e Ana que apóiam cada um sua própria cabeça – elemento da razão – com os cotovelos de ambos sobre o encosto do sofá, formando, cada braço, uma figura geométrica que representa a suposição de um triângulo amoroso que se completa com a súbita presença de Bento, onde se desenha geometricamente uma imagem muito maior a partir do posicionamento das três personagens, estruturando-se, dessa forma, toda a trajetória do narrador fílmico.

A confusão psicológica do narrador fílmico se acentua com a notícia da gravidez de Ana, excedendo com a cena que acontece próxima ao armário no momento em que Ana havia convidado seu amigo Miguel para ser o padrinho do filho. A partir daí, a narrativa fílmica, tal como no hipotexto, será semelhante no que concerne à mudança de ritmo em que o seu andamento transforma-se, passando à total instabilidade. Bento passa a agir friamente com a esposa, valorizando aparentemente mais o seu ciúme através da não aceitação do trabalho artístico exercido pela mulher que, estimulada por Miguel, recusa-se a virar uma dona de casa sustentada pelo marido, com a desculpa de cuidar da educação do filho, o que, gradualmente, vai interferindo no posicionamento nada razoável de Bento.

1.2. Arte e trabalho

As profissões das personagens, tanto no romance quanto no filme, são significativas na trajetória do narrador. No romance, é dada maior relevância aos ofícios dos familiares de Bentinho, enquanto que no filme, as personagens que povoam o ambiente de trabalho de Bento e Ana são as que mais se destacam para estruturar sua trajetória.

Em *Dom Casmurro*, Dona Glória, mãe de Bentinho, é uma dona de casa que costuma seguir os conselhos de José Dias. Esta personagem, apesar de não pertencer à família de maneira consangüínea, é o maior influenciador e que, em algumas ocasiões substitui a figura paterna. "José Dias era um curioso em Homeopatia que apareceu em Itaguaí e cativou o pai de Bentinho, ao lhe curar de alguma mazela. A partir de então passou a viver na família prestando favores, indo aos poucos, tornando-se o *alter ego* da casa" (SILVA, 2007). É por causa do "ofício" que José Dias se coloca em *Dom Casmurro* na constituição histórica do período realista, na percepção desse tipo social, não somente neste romance, mas em outras personagens tais como Dona Plácida, de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e Raimundo, de *Helena*.

O filme expõe o casal diante de uma relação antagônica. A "engenharia" de Bento é exata, direta, técnica e conservadora. Seu ambiente de trabalho é um escritório fechado de uma empresa em São Paulo que ao mesmo tempo se contrapõe ao ambiente de trabalho de Ana, que é um espaço aberto e de ampla movimentação na cidade do Rio de Janeiro e que caracteriza claramente os seus anseios de liberdade e independência, pois sua "arte" é subjetiva, revolucionária e libertadora.

No romance machadiano, as profissões das personagens principais não têm papel tão relevante quanto no filme *Dom* em que a vocação da esposa para o meio artístico é um fator fundamental para estruturar a trajetória do narrador. No romance, a narrativa se estrutura na relação conflituosa puramente baseada na dúvida sobre a fidelidade de Capitu, e isto é importante para a análise da intertextualidade, pois não se pode falar em uma profissão da personagem feminina, mas em uma ocupação: dona de casa. Nesse fato, há uma evidente preocupação histórica sobre o papel social da mulher.

Figura 7 – A mulher moderna e o seu trabalho (*Dom*, 2003)

Fonte: Diler Trindade Produções.

Acima, na figura 7 as personagens do filme *Dom* se encontram em uma reunião ou conversa descontraída no ambiente de trabalho em que as mulheres, de maneira ousada e moderna, contrapõem-se à condição da mulher do século XIX dos tempos do romance *Dom Casmurro,* reforçando o comportamento livre e questionador da personagem Ana. A personagem que expressa descontentamento ao olhar para o relógio é Daniela (Luciana Braga), mulher independente e impetuosa em seu ambiente de trabalho que expressa autoridade diante dos demais funcionários e caprichos ao solicitar do colega Miguel a sugestão de um amigo que ela pudesse conhecer e com o qual se envolver. Já Heloísa (Malu Galli) é funcionária da mesma empresa em que Bento trabalha. Envolvida afetivamente com o mesmo, possui todos os atributos que Bento sonhava em uma mulher, porém ele não a amava. A cena do desenlace do casal é uma das mais dramáticas do filme em que mesmo diante do rompimento ocasionado por Bento, Heloísa está disposta a ficar com o narrador, subentendendo uma situação de submissão e subserviência típicas de uma mulher do século XIX, através do seguinte diálogo:

> BENTO: Heloísa, a gente precisa conversar!
>
> HELOÍSA: Como assim? Sobre o quê?
>
> BENTO: Eu te adoro! A gente já tá há três anos juntos. Nunca houve nenhum tipo de desconfiança entre nós. Sempre fui sincero e você também.
>
> HELOÍSA: Eu não tô entendendo! Só fiquei preocupada porque ninguém sabia onde você tava.
>
> BENTO: Eu não tô falando disso.
>
> Heloísa leva o cigarro à boca e acende o isqueiro, mas este não funciona. Respira fundo e fala mansamente:
>
> HELOÍSA: Meu amor... desculpa! Sei que às vezes eu pego meio pesado e fico querendo saber tudo que tá acontecendo com você, controlando cada passo teu, mas é porque eu sou apaixonada por você. É o meu jeito... Mas eu prometo que eu vou me controlar. Eu te amo, Bento! (*DOM*, 2003)

Capitu, a personagem romanesca, não tem profissão por que isso não é possível para a mulher brasileira do século XIX. No caso do filme, a transposição deve considerar a progressão do lugar social da mulher. Ao fazer de Ana uma mulher virtuosa, o mistério da armadilha machadiana não desaparece e mesmo assim, a narrativa fílmica não rompe com a base que mantinha com o romance, visto que essa mesma armadilha, no plano da narração de Bentinho é o modo pelo qual ele manipula as perspectivas sobre Capitu. Constata-se que o diretor, no seu projeto de narrar um filme, não descarta as incongruências do narrador literário como também não cai na cilada armada por Machado ao se afirmar, dessa maneira que "o livro tem algo de armadilha, com lição crítica incisiva." (SCHWARZ, 1997, p.9).

Abaixo, uma pintura expressa uma cena típica da família tradicional urbana de meados do século XIX, época em que se passa a narrativa de *Dom Casmurro*. Esta cena retrata o comportamento de uma família de classe média alta e austera principalmente pela disposição em que se encontram na sala e pela sua vestimenta. É uma família numerosa com marido, esposa e cinco filhos onde as cores da pintura em seus tons escuros com o contraste de luz e sombra nos reportam à seriedade da sociedade da época. A roupa do chefe de família, formalmente bem delineada é toda na cor preta bem como o seu sapato. A mulher, na atividade doméstica de bordar, passa as primeiras técnicas do traçado à filha mais velha, numa possível preparação ao casamento, fato que acontecia muito cedo para as mulheres da época e que possuía uma importância quase que profissional. As mulheres no tempo da personagem Capitu eram educadas desde cedo para a prática das prendas domésticas. O tom colonial dos móveis passa a ideia de ordem e bom gosto através da disposição da moldura dos quadros na parede, dos objetos em cima do piano e dos instrumentos musicais que, além de serem objetos

mais de decoração que de profissão, reforçavam o tom clássico das músicas que eram executadas para as visitas onde geralmente as moças se prestavam ao convite dos pais para apresentar alguma peça musical ao piano.

Figura 8 – Quadro *Família (1855),* de Almeida Júnior

Fonte: livroserisos.blogspot.com

Todos os anseios do engenheiro Bento, do filme *Dom*, que estavam relacionados à família, estão retratados pela imagem da figura 8. A vontade de possuir uma família nos moldes tradicionais do final do século XIX é o elo que liga Bento aos tempos de *Dom Casmurro*. O seu comportamento em relação a Heloísa é diferente do seu comportamento em relação à Ana. Com Heloísa não havia amor, embora esta estivesse plenamente disposta a ser a esposa ideal que ele sempre havia sonhado. Heloísa amava Bento, era sua companheira de trabalho, aplicada e dedicada, porém, não era para o narrador um sonho de infância. Heloísa era muito simples e não possuía as características marcantes tanto físicas quanto psicológicas

da atriz. A personagem de Maria Fernanda Cândido vem despertar em Bento o Bento de Albuquerque Santiago que o narrador fílmico tanto cultuava há anos na literatura. Desperta o ciúme, a insegurança e o desejo. Ana possui desde a infância, características físicas e psicológicas marcantes que o narrador construiria e amadureceria no decorrer de sua vida as quais ele nunca havia esquecido.

Nessa trajetória, o narrador-fílmico possui uma insegurança tão intensa que culmina em um ciúme extremo muito bem retratado na cena do bar em que Ana noticia ao marido que havia recebido a proposta do amigo Miguel para fazer um filme. É o ápice do descontrole do narrador em que há a não aceitação de Ana às condições oferecidas pelo marido. A desconfiança de Bento é progressiva no decorrer das filmagens da esposa. Daí as brigas aumentam.

A cena do filme em que Ana-Atriz-de-Cinema está gravando, revela não só o momento conturbado pelo qual passa a atriz, mas também o psicológico de Bento. A cena com a voz do narrador, que declara estar perdendo o amor da esposa, entra em sintonia com a corrida desesperada de Ana-Atriz-de-Cinema que acaba sendo surpreendida pelo policial. No entanto, essa também é uma fuga inconsciente da personagem-atriz para os braços do marido na representação do policial que aponta a arma para ela, pois dessa forma diz-se que "O narrador fílmico é aquela presença virtual escondida atrás de todos os filmes: *Le grand imagier*.[4]" (LAFFAY, 1964, p.81).

1.3. As narrativas: seu tempo e espaço

O narrador-personagem de *Dom Casmurro* passa a contar a sua vida em três momentos diferenciados: o presente, quando está viúvo e casmurro e decide escrever um livro para "unir as duas pontas" de sua vida; um passado remoto que seria a sua infância no instante em que ele descreve o início de sua paixão por uma menina chamada Capitolina e o terceiro momento – o mais curto e o mais importante – que oficializa a relação de matrimônio entre Bentinho e Capitu bem como as futuras incertezas sobre a infidelidade de sua amada.

[4] Expressão da língua francesa que quer dizer "o grande pintor", mas que pode significar também "o pintor de quadros populares" ou ainda "o grande livro ilustrado".

Em um artigo sobre *Dom Casmurro*, publicado no jornal *O Estado de São Paulo*, 29 fev. 1992, Ivan Teixeira escreve:

> Um romance impressionista, pois se estrutura sob o signo da memória ou da evocação sugestiva. Há nele uma espécie de presentificação do passado sem deixar de haver também uma interferência do presente no passado. Este último lance se observa nas passagens em que o velho Bento interpreta, reinterpreta ou retifica antigas sensações da infância, da adolescência e da maturidade (TEIXEIRA, 1992).

A narrativa discute o próprio ato e modo de narrar, havendo, dessa forma, a função metalingüística, em que a narração esclarece a própria narrativa. Mas como a vida não ocorre em linha reta e obedece uma ordem segura de acontecimentos sem interrupções, "este romance apresenta uma forma de distribuição dos acontecimentos no tempo, semelhante ao modo como ele influi na vida das pessoas. Na verdade, trata-se de narrar, para Bento Santiago, a narração de Machado" (ESPELETA, 2009, p. 5).

Em *O Tempo na Narrativa*, (NUNES, 1988, p. 55 – 6) o autor comenta – e corrobora a afirmação de Mendilow a seguir – como Machado de Assis escapa da forma tradicional de narrativa que, de um modo geral, obedece às

> Convenções de enredo, especiais e arbitrárias de começo, meio e fim; da sequência cronológica da ação que [coíbe] coibia a fórmula artística em conjunto; do princípio da causalidade, que [envolve] envolvia uma seleção e economia rígidas de incidentes no interesse de uma padronização artificial da ação (MENDILOW, 1972, p. 189).

Alternando o tempo da velhice com o tempo da juventude, Machado quebra a sequência dos acontecimentos e o romance se abre com o Bentinho já velho e solitário, emergindo no meio da narração de um episódio, dirigindo-se ao leitor, ou comentando suas sensações. Quando o romance acaba, Bentinho retorna ao presente, estruturando o romance em uma história contada de trás para frente. Na proposta de Bentinho, escrever o livro era uma tentativa de reconciliar-se com sua consciência para compreender a vida que teve ou que poderia ter tido, elegendo como ponto de referência a própria memória.

No filme *Dom*, versão cinematográfica e objeto deste estudo, destacam-se seis *flashbacks* que sugerem o tempo no romance de Machado e que estão voltados para o processo de conquista do narrador, necessários para relembrar a infância já que, ao contrário do hipotexto, o filme começa em *última res*[5] com o acidente que causa a morte de Ana, em que a narrativa fílmica é conduzida com as personagens em idade adulta.

O primeiro *flashback* mostra Ana e Bento adolescentes lado a lado, com a metade de uma laranja em que o seu consumo era partilhado por ambos de maneira singela. Esta cena indica a promessa do matrimônio futuro em que o silêncio, na partilha da fruta, comunica a comunhão de ambos numa união que já fazia parte dos pensamentos do adolescente Bento e que se repete numa das últimas cenas em que o narrador, arrependido, relembra os olhos de Ana ainda garota.

O segundo *flashback* muda o foco narrativo para a jovem Ana que se encontra deitada ao lado de Bento, em cima de um telhado. A menina, numa narrativa intertextual, conta seu sonho para Bento. No sonho, diz ter longos cabelos e que Bento os penteava numa antevisão da futura relação afetiva entre ambos. Esse intertexto - caracterização de um texto dentro de outro texto – remete o espectador à cena do livro, parafraseando o momento em que Bentinho manuseava os cabelos de Capitu na elaboração de duas tranças como se pode constatar neste fragmento:

> Capitu deu-me as costas, voltando-se para o espelinho. Peguei-lhe dos cabelos, colhi-os todos e entrei a alisá-los com o pente, desde a testa até às últimas pontas, que lhe desciam à cintura. Em pé não dava jeito: não esquecestes que ela era um nadinha mais alta que eu, mas ainda que fosse da mesma altura. Pedi-lhe que se sentasse.
>
> - Senta aqui, é melhor.
>
> Sentou-se. "Vamos ver o grande cabeleireiro", disse-me rindo. Continuei a alisar os cabelos, com muito cuidado, e dividi-os em duas porções iguais, para compor as duas tranças. Não as fiz logo, nem assim depressa, como podem supor os cabeleireiros de ofício, mas devagar, devagarinho, saboreando pelo tacto aqueles fios grossos, que eram parte dela. O trabalho era atrapalhado, às vezes por desazo, outras de propósito, para desfazer o feito e refazê-lo. Os dedos roçavam na nuca da pequena ou nas espáduas vestidas de chita, e a sensação era um deleite. Mas, enfim, os cabelos iam acabando, por mais que eu os quisesse intermináveis. Não pedi ao céu que eles fossem tão longos como os da Aurora, por que não conhecia ainda esta divindade que os velhos poetas me apresentaram depois; mas, desejei penteá-

[5] Termo utilizado tanto no cinema quanto na literatura para explicar que uma narrativa começa do final para o início (última res); do início para o final (primeira res) e do meio para o início e deste para o final (média res).

> los por todos os séculos dos séculos, tecer duas tranças que pudessem envolver o infinito por um número inominável de vezes. [...] Não vos esqueçais que estava sentada, de costas para mim. Capitu derreou a cabeça, a tal ponto que me foi preciso acudir com as mãos e ampará-la; o espaldar da cadeira era baixo. Inclinei-me depois sobre ela, rosto a rosto, mas trocados, os olhos de um na linha da boca do outro. Pedi-lhe que levantasse a cabeça, podia ficar tonta, machucar o pescoço. Cheguei a dizer-lhe que estava feia; mas nem esta razão a moveu.
>
> - Levanta, Capitu!
>
> Não quis, não levantou a cabeça, e ficamos assim a olhar um para o outro, até que ela abrochou os lábios, eu desci os meus, e...
>
> Grande foi a sensação do beijo; Capitu ergueu-se, rápida, eu recuei até à parede com uma espécie de vertigem, sem fala, os olhos escuros. Quando eles me clarearam, vi que Capitu tinha os seus no chão. Não me atrevi a dizer nada; ainda que quisesse, faltava-me língua. Preso, atordoado, não achava gesto nem ímpeto que me descolasse da parede e me atirasse a ela com mil palavras cálidas e mimosas... Não mofes dos meus quinze anos, leitor precoce. Com dezessete, *Des Grieux*[6] (e mais era *Des Grieux)* não pensava ainda na diferença dos sexos (ASSIS, 1999, p. 56-57).

Este fragmento do livro é importante para ilustrar o poder sensual e firme que Capitu exercia sobre o narrador-personagem. É através do seu poder de sedução que a menina, apesar de ser uma adolescente, exerce total domínio da situação e consequentemente dos sentimentos de Bentinho. A estratégia da elaboração das duas tranças no esquema de sedução simboliza o que de mais íntimo poderia haver entre os dois adolescentes. Porém, o beijo foi o ápice de um momento articulado por Capitu, tanto que, ao ouvirem os passos de D. Fortunata, Capitu conseguiu recompor-se depressa, comentando qualquer coisa sem transparecer nenhum acanhamento. Já Bentinho, em aspecto desconcertante, não conseguiu conter-se, deixando à mostra seus sentimentos à mãe de sua amada.

A mudança de foco narrativo de Bento para Ana no filme *Dom* reflete ao espectador o próprio desejo de Ana caracterizado pelo sonho do penteado. O desejo da menina, na verdade é o desejo do adolescente de quinze anos do romance. Em *Dom Casmurro*, os desejos de Bentinho por Capitu estão transpostos para o filme na narração da personagem Ana que os sente através do sonho de adolescente.

[6] *Des Grieux*: Protagonista do romance francês *Manon Lescaut*, escrito em 1731 pelo abade Prévost, onde se desenvolve uma análise implacável da paixão amorosa, que arrasta o herói à perdição, levando-o da condição de adolescente e ingênuo a percorrer os caminhos da corrupção e da condenação. Sua amante Manon, personagem encantadora e vaidosa, amoral e incapaz de renunciar à tentação de um prazer, leva à perdição um homem ingênuo, fraco e exaltado.

O terceiro *flashback* é a consagração do sentimento de Ana adolescente, retratado pelo desenho de um circulo, com os nomes "Ana e Bento" em seu meio, bem como sua "quebra" com o susto da menina ao ser chamada pelo pai. Esse chamado caracteriza uma advertência ao relacionamento futuro de ambos que, no romance machadiano, é marcado pelo pai de Capitu e que seria de grande influência para a construção da trajetória do narrador-personagem. Capitu sabia sempre disfarçar muito bem os seus flagrantes. No entanto, o tom com que Ana é chamada pelo pai, não indica nenhuma rigidez ou censura bem como o pai de Capitu que, através da narrativa, assim pode ser comprovada: "De resto, ele chegou sem cólera, todo meigo, apesar do gesto duvidoso ou menos que duvidoso em que nos apanhou" (ASSIS, 1999, p. 31).

O quarto *flashback* se passa durante um momento difícil da relação de Bento adulto com a atriz Ana. Na lembrança de Bento, Ana adolescente está deitada na praia com areia sobre o corpo, supostamente colocada por ele, como se estivesse enterrada até o pescoço, enquanto o narrador, quase numa súplica, pede-lhe que a menina jure casamento e amor eternos. A réplica é de Ana adolescente e fazendo juras de amor, fidelidade, honradez e todos os valores que contribuíram na formação do caráter do personagem-narrador.

Essa metáfora caracteriza muito bem o momento do ciúme de Bento. O marido pressiona sua esposa a mudar não somente de profissão, mas de hábitos e costumes que faziam parte da vida dela enquanto que a esposa e dona de casa tão sonhada pelo adolescente Bento só existia na mente conservadora do narrador, quebrando parcialmente através da personagem Ana a total ligação com o hipotexto, mas permanecendo com o fio condutor da narrativa através do perfil psicológico do narrador. Já no final do filme *Dom*, o próprio narrador fílmico explica que o filho Joaquim, é a razão para que Bento possa "atar as duas pontas da vida". Por isso, não faz questão de saber sobre sua paternidade através do resultado de DNA deixado por Ana. Esse rompimento com o hipotexto substitui a narrativa de *Dom Casmurro* que, ao escrever um romance autobiográfico, "restaura na velhice a adolescência", enquanto que para o Bento engenheiro, o filho Joaquim é que fará com que o narrador fílmico restaure os momentos de felicidade que o mesmo havia passado ao lado de Ana, apontando, assim, para o futuro, instaurando uma circularidade.

O quinto *flashback* acontece no final do filme, em que Bento, ao ver uma garota consumindo um sorvete, relembra imediatamente de Ana e dos olhos da adolescente que para o narrador comunicavam muito do que ele queria saber. Neste momento, fica claro o arrependimento de Bento em relação ao mal causado à Ana através de um *plano de detalhe* - cena que mostra algum detalhe do rosto ou do corpo de uma personagem ou de um objeto. Nesse caso, refere-se aos "olhos de ressaca" de Ana ainda adolescente que entram em harmonia com a fisionomia de Bento adulto e arrependido, que nesta cena em *primeiríssimo plano* sugere que a personagem esteja arrependida e tente reatar com a esposa.

O sexto e último *flashback* não traz lembranças necessariamente da adolescência do narrador, mas dos momentos felizes ao lado da esposa já falecida. Algumas frases soltas de Ana reiteram as juras de amor e frases da esposa quando esta era adolescente, mas que explicam o verdadeiro motivo pelo qual o narrador fílmico quer "atar as duas pontas da vida", criando o filho Joaquim. O narrador prefere não ler o exame e alega que ficar sem a presença do filho seria perder sua esposa mais uma vez. Joaquim, sendo o filho que Ana deu a Bento, junta a partir daí uma ponta a outra da vida do narrador e finaliza seu discurso.

Ao afirmar que "assim como no livro eu não pude sustentar o imenso amor que ainda sinto por ela. Agora é todo do meu filho" (*DOM*, 2003), pode-se perceber esse último comentário do narrador fílmico entremeado de *primeiríssimos planos* da personagem Ana replicando frases soltas e que termina como penúltima cena, também em *primeiríssimo plano* de Bento, bem como o fogo a consumir o papel com o resultado do DNA.

Tanto na narrativa fílmica quanto no romance, o tempo é caracterizado por um longo *flashback* do narrador-personagem. Porém, o narrador, no final do filme, não privilegia o seu ponto de vista – contrapondo-se automaticamente ao ponto de vista do narrador de *Dom Casmurro* – distanciando-se dos fatos estatuídos pelo narrador literário e criando uma nova visão do ocorrido com todas as possibilidades que o meio lhe permite, vindo a ser, dessa forma, caracterizado como um narrador cinematográfico que desestabiliza a posição do narrador literário. Porém, vale ressaltar que este fato não rompe com a base que a narrativa fílmica mantém com o romance.

Dois espaços são fundamentais para caracterizar a intertextualidade na trajetória do narrador-personagem: o teatro[7] e o cinema. A primeira delas sugere ao espectador a lembrança do texto teatral *Otelo*, de William Shakespeare analisado de maneira mais detalhada no capítulo 4 desta pesquisa.

As semelhanças do espaço fílmico com o literário, que se reportam à memória dos protagonistas do filme *Dom* (2003), estão relacionadas ao quintal da casa, ao muro que separa a vizinhança e suas inscrições e a varanda, que caracterizam espaços diferenciados, mas bastante significativos para o entendimento da intertextualidade.

No romance de Machado, a descrição dos quintais interligados por um portão de comunicação, facilitando a Bentinho e Capitu o livre trânsito de um lado para o outro, permite uma viagem idílica com direito ao canto dos pássaros e ao perfume das plantas criando uma atmosfera singela e espontânea que celebra a união de duas crianças inocentes despertando para o amor.

Já no espaço da narração fílmica que se destina ao telhado da casa, sugere a emoção do romantismo do narrador com mais intensidade, caracterizando o sentimentalismo na linguagem que sela a relação entre ambos com juras de amor enquanto que a câmera, numa posição em *plongée*[8] reforça a idéia romântica ao espectador.

Essa idéia também é enfatizada pela situação de dominação do narrador sobre os seus sonhos, anseios e lembranças. A câmera, ao passar a ideia de superioridade, focando a cena de cima para baixo, mostra Bento pensando segundo sua intenção e imaginação através do olhar

[7] Do grego "théatron" é uma forma de arte em que um ator ou conjunto de atores, interpreta uma história ou atividades para o público em um determinado lugar. Tem como objetivo apresentar uma situação e despertar sentimentos no público. Teatro é o lugar de onde se vê o espetáculo (PAVIS, 2005).

[8] Palavra francesa (pronuncia-se "plongê") que significa "mergulho". A câmera foca a cena de cima para baixo. Em geral indica um olhar de superioridade.

do personagem-narrador. Dessa forma, pode-se comprovar esta passagem do filme através da figura a seguir:

Figura 9 – Lembranças de Bento: o olhar do personagem narrador (*Dom*, 2003)

Fonte: Diler Trindade Produções

O primeiro espaço aberto da cena de ciúme está ligado ao mar. A próxima imagem tem direta ligação com o triângulo Bento-Ana-Miguel no local destinado à praia e que possui forte metáfora com os olhos de Ana os quais indiretamente começam a "tragar" a confiança de Bento. É o momento em que Bento faz uma das primeiras analogias com a obra de Machado em que ele, ao observar Ana e Miguel brincando com a água do mar e sem dizer coisa alguma, fala através de sua expressão que reflete insegurança, dúvida e sofrimento. São estes mesmos sentimentos que são expressos na segunda manifestação de ciúme de Bentinho em *Dom Casmurro*, visto que, enquanto o mesmo explicava algo para Capitu, esta se deleitava absorta na paisagem tranqüila do mar. Esse espaço, aberto, amplo e que é a natureza do mar, contrapõe-se à vida que o Bento do filme queria para Ana, que era a de uma dona de casa, presa a um apartamento em São Paulo e subjugada a cuidar do filho e do marido. Ana morava no Rio de Janeiro, cidade litorânea e repleta de belezas naturais, oposta à vida que ela teria casada com o engenheiro no mundo fechado entre as paredes de um apartamento.

Através da fotografia abaixo, comprova-se também a primeira manifestação de ciúme de Bento enfatizando o "enigma de Ana" e a sua relação com a metáfora "olhos de ressaca".

Figura 10 – Bento, Ana e Miguel (*Dom*, 2003)

Fonte: Diler Trindade Produções

O espaço que caracteriza o início da relação amorosa na literatura e na sua adaptação fílmica é, sem dúvida, a casa.

Bentinho reproduziu a mesma casa da antiga Rua de Matacavalos como forma de "atar as duas pontas da vida e restaurar na velhice a adolescência". É por isso que se pode afirmar que o romance se estrutura sob o signo da memória e que se pode pensar no fato de Bentinho ter mandado construir, no Engenho Novo, uma réplica, reproduzindo em minúcias de detalhes a antiga casa e que, ao entrar na nova residência, em tudo era igual à outra. Daí vir em sua mente recordações vivas do passado como é conferido no fragmento abaixo:

> Vivo só, com um criado. A casa em que moro é própria; fi-la construir de propósito, levado de um desejo tão particular que me vexa imprimi-lo, mas vá lá. Um dia, há bastantes anos, lembrou-me reproduzir no Engenho Novo a casa em que me criei na antiga Rua de Matacavalos, dando-lhe o mesmo aspecto e economia daquela outra, que desapareceu. Construtor e pintor

> entenderam bem as indicações que lhes fiz: é o mesmo prédio assobradado, três janelas de frente, varanda ao fundo, as mesmas alcovas e salas. Na principal destas, a pintura do teto e das paredes é mais ou menos igual, umas grinaldas de flores miúdas e grandes pássaros que as tomam nos bicos, de espaço a espaço. Nos quatro cantos do teto as figuras das estações, e ao centro das paredes os medalhões de César, Augusto, Nero e Massinissa, com os nomes por baixo... Não alcanço a razão de tais personagens. Quando fomos para a casa de Matacavalos, já ela estava assim decorada; vinha do decênio anterior. Naturalmente era gosto do tempo meter sabor clássico e figuras antigas em pinturas americanas. O mais é também análogo e parecido. Tenho chacarinha, flores, legume, uma casuarina, um poço e lavadouro. Uso louça velha e mobília velha. Enfim, agora, como outrora, há aqui o mesmo contraste da vida interior, que é pacata, com a exterior, que é ruidosa (ASSIS, 1999, p. 14).

Quanto ao filme, o livro *Dom Casmurro* aparece como objeto de cena tanto no espaço onde se passa o término da relação de Heloísa e Bento como no apartamento de Bento em São Paulo, surgindo como último presente de Heloísa. A partir daí, todos os fatos mais importantes e que possuem relação direta ou indireta com o hipotexto acontecem no interior do apartamento ora de Bento, ora de Ana e posteriormente de ambos. Essa clara simbologia é representada pelos presentes gentilmente doados por Bento a sua amada Ana na sala de seu apartamento. Possui, dessa forma, um significado muito importante para essa intertextualidade no que diz respeito aos objetos presenteados e o início da relação afetiva. O primeiro e o mais importante dos dois presentes neste momento é a primeira edição do livro *Dom Casmurro*, que faz parte da coleção do narrador que possui todas as edições da obra, caracterizando a metatextualidade. Pelos fotogramas abaixo, percebe-se a importância e a riqueza de significados que o livro possui para o narrador fílmico.

Figura 11 – Entrega dos presentes (*Dom*, 2003)

Fonte: Diler Trindade Produções

Observa-se que Ana está surpresa com o livro e Bento está com os olhos fixos na obra. O olhar de Bento para o romance é de admiração. Para ele, a obra tem um significado muito maior que para Ana. Bento identifica-se com o livro e comporta-se como o narrador-personagem do romance. Ele se sente como tal e interpreta a personagem de Bento de Albuquerque Santiago do romance machadiano e Ana, ao devolver a obra, sabe o quanto aquele objeto representa para o companheiro. Porém, Bento contra-argumenta e insiste fazendo com que a paratextualidade daquele momento seja o "elo" e início entre filme e romance, pois o livro caracteriza a alegoria do triângulo amoroso formado por Ana, Bento e a primeira edição da obra-prima de Machado.

Em relação ao assunto, Genette fala sobre outro texto: a hipertextualidade que é a modalidade que supõe a presença de um texto preexistente em função do qual outro se estrutura e supõe a existência do texto *Dom Casmurro* – hipotexto - em função do filme *Dom* - hipertexto, que é um produto de segundo grau, já que se constitui a partir de um "texto primeiro" (GENETTE, 1982).

O ramalhete de girassóis que enfatiza a afirmação alegórica de que Ana era o "sol" de Bento, tantas vezes repetida numa cena anterior do mesmo filme em que Bento se reporta à infância com a garota, liga ao Verbo divino e à luz nas trevas, as flores como signo ascensional simbolizando a repetição da figura do Sol e do olhar solar que sobre Bento "exerce poder instantâneo e fulminante, fazendo os girassóis desabrochar trazendo a imagem do fogo. O Fogo e o Verbo reencontram seu vínculo primitivo, reacendendo a história, como fruto de um sonho premonitório" (SANTIAGO, 1989, p. 47). Este início de relacionamento que acontece no lar de Ana quer dizer que uma vida afetiva a dois não pode ser concebida fora do aconchego da morada, pois:

> A casa é um dos maiores poderes de integração para os pensamentos, as lembranças e os sonhos do homem. Nessa integração, o princípio que faz a ligação é o devaneio. O passado, o presente e o futuro dão a casa dinamismos diferentes, dinamismos que frequentemente intervém, às vezes se opondo, às vezes estimulando-se um ao outro. A casa, na vida do homem, afasta contingências, multiplica seus conselhos de continuidade. Sem ela, o homem seria um ser disperso. Ela mantém o homem através das tempestades do céu e das tempestades da vida. Ela é corpo e alma. É o primeiro mundo do ser humano. Antes de ser "atirado ao mundo", como o professam os metafisicos apressados, o homem é colocado no berço da casa. E sempre, em nossos devaneios, a casa é um grande berço. Uma metafísica concreta não pode deixar de lado esse fato, esse simples fato, na medida em que esse fato é um

> valor, um grande valor ao qual voltamos em nossos devaneios. O ser é imediatamente um valor. A vida começa bem; começa fechada, protegida, agasalhada no seio da casa (BACHELARD, 1979, p. 201).

Depois de casados, Bento e Ana, mais uma vez estão no espaço destinado à morada do casal em um apartamento em São Paulo, enquanto que a esposa novamente é surpreendida por girassóis como presente os quais aparecem constantemente e seguidas vezes durante o filme. Através da frase "o efeito do primeiro sol", como se fosse uma espécie de *slogan* de Bento é que, alegoricamente representa os ramalhetes de girassóis doados à Ana e que explicam o motivo pelo qual Ana é o primeiro amor de Bento, representando todo o efeito que este amor é capaz de causar nele como se pode constatar através do fotograma abaixo em que aparece Ana recebendo alegremente o ramalhete de girassóis das mãos de seu amado.

Figura 12 – As flores como signo ascensional (*Dom*, 2003)

Fonte: Diler Trindade Produções

A seguir, o aconchego do lar também é o espaço único em que Ana transmite a notícia ao marido de que está grávida e esse fato constrói no narrador fílmico toda a trajetória conturbada de uma personagem que se assemelha – se não fosse pelo contexto atual do filme

– ao narrador da obra literária. Por um último instante, a casa também é o espaço onde se inicia e finaliza a relação representada alegoricamente por apenas um girassol já quase murcho e sem vida juntamente com o bilhete que Ana havia deixado.

O local onde Bento e Ana se reencontram depois de adultos e que caracteriza o início da narração fílmica é em um estúdio de gravação. O espaço a seguir é o camarim de Ana, onde Bento descobre que ela está também ligada à dança. Esse intertexto com a arte de dançar está diretamente ligado às cenas em que Ana aparece ensaiando alguns passos contemporâneos, sozinha ou com outros dançarinos e atores.

No que diz respeito ao espaço cinematográfico, tanto na gravação do filme, em que a atriz Ana atua, quanto na sua relação amorosa com Bento, é caracterizado pela perturbação interior na contradição entre aparência e realidade. A personagem que Ana interpreta durante a gravação apresenta uma fuga que termina na captura da fugitiva por um policial que, apontando um revólver para a sua cabeça, apalpa-lhe o corpo, sugerindo um paradoxo simultâneo do narrador autodiegético em voz onisciente que na realidade sente, gradativamente, ciúme. Isso é comprovado na cena 13 do filme.

Figura 13 – Sequência: Filme do Miguel (*Dom*, 2003)

Fonte: Diler Trindade Produções

Para comprovar como o cineasta constrói sua leitura a partir da seguinte narrativa fílmica, observe-se o seguinte fragmento: *"*Eu sentia que eu estava perdendo Ana. Não havia um fato, não havia uma prova... Eu não sabia se era o Miguel que eu estava levando, mas sentia que ela estava indo e aquilo me aniquilava. Eu já há muito não pensava no trabalho. Joaquim tinha se transformado em mais um motivo pra pensar em Ana. O menino era a presença da ausência da mãe. Me doía saber que o meu amor por Ana era tão grande que o menino quase não tinha como entrar em meu coração" (*DOM*, 2003).

E assim, no transcorrer dos créditos, no final do filme, é possível perceber como pano de fundo a cortina do teatro, supostamente como parte integrante do palco onde Ana fazia seus ensaios teatrais. Em harmonia com os créditos subindo, com a música de fundo e a cortina do palco, percebe-se uma luz inicialmente tênue sobre o pano e, aos poucos se abrindo cada vez mais forte até se apagar para reacender novamente. Esse espaço final sintetiza toda a idéia subjetiva da representação cinematográfica e teatral que o texto do filme *Dom* pretende passar com a sua adaptação. É a transtextualidade, sugerindo uma abrangência nas diversas categorias das artes, reforçando a idéia de inspiração baseadas no teatro, cinema e literatura.

Convém explicar neste primeiro capítulo que a relação entre tempo e espaço é tão importante para a compreensão da trajetória do narrador de *Dom Casmurro* quanto saber das diferenças entre os tipos de narradores tanto no romance quanto no filme, bem como a influencia que as profissões das personagens possuem para definir este mesmo percurso, ou seja, é um capítulo de apresentações, explicações e justificativas desta dissertação. O capítulo dois trata deste narrador não confiável por causa de suas reflexões duvidosas e contraditórias impregnadas nas três fases de sua vida e de como as personagens mais importantes para Bento Santiago puderam influenciar na sua trajetória descrita sob o seu ponto de vista. No próximo capítulo desconfiar do narrador é uma das chaves interpretativas para a leitura da obra-prima de Machado.

2. DESCONSTRUINDO O NARRADOR-PERSONAGEM

"*Dom Casmurro* é considerado o marco do modernismo na Literatura Brasileira, assim como *Memórias Póstumas de Brás Cubas* inaugura o realismo e *Memorial de Aires*, antecipa a chegada do simbolismo no Brasil. Com ele, a prosa realista atinge o seu ponto mais alto e mais equilibrado."

(Roberto Schwarz)

Sendo o escritor realista do século XIX um indivíduo que reage aos erros do universo humano, a partir do seu trabalho, denunciando suas faltas, seus crimes e suas angústias através do moralismo, pode-se dizer que tal denúncia é ocasionada pelas insatisfações aos acontecimentos marcantes deste século os quais proporcionaram mudanças nem sempre satisfatórias. Dentre elas, destaca-se a Revolução Industrial como fator primordial para essa preocupação, fazendo do escritor realista quase sempre um moralista, um denunciador da falibilidade do outro. Sabe-se, porém, que a obra *Dom Casmurro* vai muito além do Realismo, pois é um trabalho que supera essa tendência e todas as outras obras de seu tempo e após seu tempo. "Não há termos fáceis de comparação entre a obra que Machado oferecia ao público e o que estavam produzindo seus contemporâneos" (AGUIAR, 2008, p. 47). Considera-se nesta pesquisa como ato falho todas as menções feitas ao narrador-personagem Bento de Albuquerque Santiago como protagonista de uma obra realista tanto pela sua complexidade de comportamento quanto pela sua inteligência e singularidade, pois que "Bento é a um tempo o manipulador e o prisioneiro da metáfora; certamente, a medida que o livro avança, sua prisão se torna ainda mais completa, bem como a do leitor, a menos que este seja cuidadoso" (GLEDSON, 1984, p. 46).

Dom Casmurro, pertence ao gênero literário romance em que seus 148 capítulos são caracterizados por uma narrativa fragmentada, distribuídos nas três fases de uma narrativa em *flashback*. Algumas partes da narrativa desvinculam-se do tema por serem essencialmente independentes e até poderiam ser classificadas como contos anexos ao romance tais como o momento em que o narrador conta a história de um soneto que nunca foi feito no capítulo *55 – Um Soneto*, bem como os capítulos que são caracterizados pela morte de Manduca: *84 – Chamado; 85 – O Defunto; 86 – Amai, Rapazes!; 87 – A Sege; 88 – Um Pretexto Honesto; 89*

– A Recusa; 90 – A Polêmica; 91 – Achado Que Consola e 92 – O Diabo Não É Tão Feio Como Se Pinta. Em *Dom Casmurro*, o narrador é a personagem principal – protagonista e homodiegético - preocupado em pormenorizar Capitu toda vez que a personagem é mencionada, explorando observações ao máximo sobre a esposa. Outras personagens classificadas como secundárias são: Escobar (o melhor e único amigo de Bentinho); o agregado José Dias e o filho de Bentinho, Ezequiel. O protagonista termina sozinho e "casmurro", envelhecido tal como suas lembranças.

Além da primeira fase da vida de Bentinho que inicia numa narrativa em *flashback* com o capítulo *3 – A Denúncia* e se encerra no capítulo *49 – Uma Vela Aos Sábados*, pode-se dizer que a segunda fase da narrativa é caracterizada como o próprio capítulo inicial deste segundo momento que se afirma como um "meio-termo". Esta fase é o momento em que Bentinho vai para o seminário e se inicia com o capitulo *50 – Um Meio-Termo* e que se encontram observações do narrador; a descrição do amigo Escobar; diálogos com o leitor; as intenções de José Dias em viajar para a Europa; as folgas de Bentinho aos sábados; a febre de Dona Glória; a visita de Escobar e a descrição de seus atributos; a hipertextualidade que envolve José de Alencar e Álvares de Azevedo; a justificativa da incoerência da promessa feita por Dona Glória; a morte de Manduca; a facilidade de Escobar para os números e a substituição de Bentinho por outro que ficasse em seu lugar pagando a promessa de sua mãe, descrito no final da segunda fase no capítulo *96 – Um Substituto*.

O capítulo *97 – A Saída* marca o fim da segunda parte da narrativa e é caracterizada por uma reflexão do narrador como preparação para a terceira parte do livro em que Bentinho aos 17 anos de idade, passa a ser Bento Santiago, e com 22 anos, bacharel em Direito. A narrativa salta no tempo e inicia a sua terceira parte.

A trajetória conturbada do narrador do romance de Machado começa a partir das primeiras dúvidas quanto à fidelidade de Capitu, tomando forma na metade da narrativa, quando Bentinho já estava no seminário. Antes da partida do jovem para a sua ordenação, o percurso da narrativa acontece de forma equilibrada e tranqüila, pois o seu amor por Capitu sugere correspondência e serenidade, repleto de promessas para o futuro, vindas de ambas as partes em que se supõem até mesmo alguns traços do Romantismo, se não fossem os comentários sutis e as teias psicológicas de Machado.

É na segunda parte do romance que se verifica a hipertextualidade mencionada nos capítulos 62 – *Uma Ponta de Iago*, 72 – *Uma Reforma Dramática; 73 – O Contra-Regra* e

também em sua terceira parte no capítulo 135 - *Otelo*. Nesses capítulos a obra *Dom Casmurro* se caracteriza como um texto em segundo grau, já que tais capítulos mencionados se constituem a partir de um texto primeiro: *Otelo*. O ciúme é a relação, o fio condutor que une o texto de Machado de Assis – hipertexto – à peça de William Shakespeare – hipotexto.[9]

A terceira fase da narrativa começa com uma preparação para o clímax da história a partir do casamento de Bento Santiago com Capitolina, bem como o anseio destes em vir a ter um filho. É o momento mais curto e, talvez, o mais importante de toda a narrativa. É também a parte mais explorada para as traduções fílmicas e o início desta fase final realmente se dá a partir do capítulo 105 – *Os Braços*, decisivo para a demonstração do ciúme de Bento que traduz a certeza de uma consciência conturbada numa ambigüidade insolúvel e que finaliza no capítulo 148 – *É Bem, e o Resto*?

2.1. Compreendendo a trajetória do narrador fílmico

No romance de Machado o depoimento do narrador sobre um suposto triângulo amoroso, traça o perfil de personagens egoístas que se disfarçam para obter a aceitação da sociedade, constituintes da herança humana como marca de uma condição insuperável.

A narrativa apresenta-se como núcleo do núcleo em forma de depoimento em que Capitu é ré de um tribunal onde os leitores são jurados e Bento Santiago, na profissão de advogado, expõe os fatos num discurso tendencioso e injusto, já que a ré não tem direito à fala. Dessa forma, *Dom Casmurro* nos apresenta uma trajetória do narrador-personagem com um discurso salpicado de "tiques" lingüísticos, sintomáticos de antecipações dialógicas e, muitas vezes, paranóicas. Machado transfere para Bentinho todos os seus "poderes" de escritor para que este possa, além de "brincar" com o tempo na narrativa, dar fim à sua história a hora que bem entender.

É preciso atentar sobre o tempo discursivo, que é o número de páginas lidas sobre determinado tempo de ação e o do tempo de história, que é a ilustração das horas ou dias na ficção em *Dom Casmurro*, para que o leitor mais crítico não venha a se perder na sua memória em zigue-zague (ESPELETA, 2009). Certamente, entende-se que, representar o discurso conflituoso internamente dialógico do narrador/protagonista/neurótico é, talvez, um

[9] Vide capítulo 4.

dos maiores desafios para o cineasta adaptar *Dom Casmurro* para o cinema. Não é de admirar que existam, até o momento, somente duas versões deste clássico para as telas.

O foco principal da problematização das obras – tanto literária quanto cinematográfica - é o ciúme, nutrido por uma traição incerta, supostamente verossímel. O elemento responsável pela "traição" é Capitolina e Ana, com perspectivas manipuladas pelo modo como Bentinho (romance) e Bento (filme) conduzem as narrativas, caracterizando, acima de tudo, a armadilha machadiana. (SCHWARZ, 1997).

Segundo Helen Caldwell, o ciúme é um elemento tipicamente machadiano aparecendo amplamente em sete dos seus nove romances e servindo de trama para dez contos seus, pois somente em referência ao *Otelo* de Shakespeare aparece em 28 obras, dentre elas peças, artigos e demais narrativas. Na obra de Caldwell é possível perceber, de maneira pormenorizada, cada um desses exemplos demonstrando que o narrador-personagem de *Dom Casmurro* busca recuperar a *persona* perdida de Bentinho haja vista que a idade madura do Dom Casmurro que tenta resgatar sua juventude é estimulado por um sentimento prejudicado pela "ambigüidade do olhar que deixou turva a visão" (SILVA, 2007, p. 85). Através desse aspecto percebe-se que a tragédia de Otelo, o mouro de Veneza tem tudo a ver com o drama de Bentinho quando aquele estrangula sua esposa Desdêmona, fulminado pelo ciúme ocasionado pelas influências de seu alferes Iago (CALDWELL, 2002).

Na narrativa de Bento Santiago, percebe-se um discurso esclarecedor através dos fatos que incriminam a personagem Capitu. Porém, não é possível analisar a suposta verdade de quem narra sem que se veja em seus argumentos a inverossimilhança das situações expostas. Constata-se que a grandiosidade do romance está nas ações que permeiam a obra, levando o leitor à compreensão dos sentimentos e caprichos humanos disfarçados. Já para o cineasta que faz a transposição do romance realista para as telas do cinema, é mais importante reinventar a personagem de uma literatura machadiana tornando-se um desafio que resulta na aproximação do público com a obra literária, visto que *Dom Casmurro* é "uma obra muito mais enigmática que todos os romances de amor e de traição da ficção realista ou naturalista" (ROUANET, 2008, p. 37).

As tendências sociais e os discursos que o narrador-personagem transmite fazem parte da realidade? As neuroses e obsessões de Bentinho ressoam, na verdade, não somente típicas de sua época, mas também atualíssimas. Daí a personagem de Bento, no filme *Dom*, possuir as mesmas características do narrador-personagem do romance machadiano, mas fazendo

parte de um contexto histórico pertencente ao século XXI. A única diferença que parece plausível entre o discurso do narrador-personagem do romance e o discurso do personagem-narrador do filme, é que Dom nos parece menos "cruel" em sua narrativa fílmica visto que as dúvidas que pairam sobre suas atitudes e incertezas são constantes durante quase todo o filme, transmitindo imaturidade, insegurança e inexperiência com a vida conjugal, através do constante sentimento de culpa e indecisão não somente ao tomar certas atitudes, mas também ao proferir algumas palavras à esposa, as quais se tornam decisivas na trajetória do seu comportamento.

Bento de Albuquerque Santiago, o Bentinho do romance, é mordaz em sua narrativa, pois em nenhum momento nos parece apiedar-se das outras personagens em que aos poucos se apresentam antagonizadas pelo narrador-advogado. Irônico, sugere alimentar uma leve satisfação pela morte de todos aqueles que o fizeram sofrer. O leitor percebe um narrador rancoroso no romance que não persiste na versão fílmica de Góes. Logicamente, são narrativas diferenciadas, mas que possuem suas semelhanças principalmente no que diz respeito ao narrador. Em *Dom*, a vida recria a arte literária e, mesmo sendo uma ficção, uma "inspiração" na obra de Machado, essa idéia é reforçada no momento em que aparecem os créditos, tendo como pano de fundo a cortina de um teatro e o seu devido *spotlight* graduando a intensidade de luz.

Ao escrever, Bento Santiago deixa transparecer a mágoa e inquietude em suas palavras, sua narrativa (aquilo que é realmente contado) em forma de depoimento, constrói um narrador tanto homodiegético - presente na narrativa, como as histórias contadas na primeira pessoa - quanto autodiegético - que não somente está dentro da história, como também é o seu personagem principal -, criando três personagens protagonistas, inseridos nele mesmo, com características e momentos diferenciados. São eles: o Bentinho – adolescente ingênuo e sonhador, apaixonado pela menina Capitu e que acaba indo a contragosto para o seminário; Bento Santiago – homem adulto, advogado, ciumento, casado com Capitolina e desconfiado da fidelidade da esposa e finalmente Dom Casmurro – homem solitário, envelhecido, preso a casa e ao dinheiro, curtindo a dor das dúvidas que o assombraram no passado quanto à fidelidade da esposa, mas sem nunca ter obtido qualquer certeza.

Enquanto o narrador do romance é o que Genette chamaria de *autodiegético* (isto é, o autor gera e narra uma história na qual ele é o protagonista), no filme *Dom* aproxima-se mais do que Genette chama de *homodiegético* (isto é, o narrador faz parte da história, mas não é

mais o único protagonista). Dessa forma, a obra se consagra como tema universal com uma carga de objetividade e observação analítica minuciosa da sociedade.

Entretanto, talvez a maior crítica que Machado de Assis faz à sociedade, está claramente na "ambigüidade social de um país que pretendia ascender à modernidade, mas não conseguia livrar-se do regime de trabalho escravo" (ROUANET, 2008, p. 43). Mas, se levarmos em consideração questões de nível social, pode-se observar que sua obra permanece atual.

2.2. O narrador não confiável

A mágoa e o rancor do narrador-personagem, impregnados na narrativa de *Dom Casmurro*, acusa Capitu de traição. Esse fato reflete em seu discurso um problema de identidade e autoconhecimento. Escrever como ato de confissão é a maneira mais eficaz de atravessar pela reflexão da personagem sobre si mesma. É por isso que o tema da opinião perpassa toda a obra de Machado de Assis, principalmente em *Dom Casmurro*. A personalidade do velho Bentinho, já Dom Casmurro, é de uma pessoa que, apesar de culta, demonstra – como é típico das narrativas machadianas – certo descrédito com a vida, pois o seu ceticismo vai além até mesmo de sua narrativa quando narra no presente uma vida mesquinha que, apesar da aparente estabilidade social, revela possuir uma vida medíocre, narrada de maneira coerente, como neste trecho:

> Ora, há um só modo de escrever a própria essência, é contá-la toda, o bem e o mal. Tal faço eu, à medida que me vai lembrando e ouvindo à construção ou reconstrução de mim mesmo. (ASSIS, 1999, p. 85) [...] Não consegui recompor o que foi, nem o que fui. (ASSIS, 1999, p. 12).

No decorrer da narrativa, observa-se que o dinheiro e o casamento apresentados como processos de ascensão social passam para um segundo plano, enquanto que a diferenciação psicológica passa a ser o aspecto fundamental e que prova a insuperável ambigüidade das relações humanas. A obra chega a atingir os impulsos menos conscientes, a região dos abismos inconscientes e irracionais levando o leitor a encontrar um jogo de impulsos anti-sociais e imposições da vida coletiva.

Dentre os vários tipos de narradores não confiáveis, segundo Robert Stam (2008), pode-se destacar o de *Robinson Crusoé*, o narrador-repórter ou autodiegético, segundo Genette; o de *Dom Quixote* e *Tom Jones*, caracterizado como heterodiegético ou narrador observador exterior, amigável, digressivo e dialógico; o de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, que é homodiegético e tanto narra em primeira pessoa quanto desempenha um papel na ficção e, por último, o narrador de *Madame Bovary* que, sendo ao mesmo tempo íntimo e impessoal, narra a uma distância variável, infinitamente flexível.

Há também grandes semelhanças de comportamento, na trajetória de Bentinho em que outros narradores protagonistas não somente se comportam de maneira idêntica, mas também atraem para si, situações desastrosamente semelhantes. Um exemplo disso é o narrador problemático de *Memórias do Subdesenvolvimento*, de Edmundo Desnoes, em que seu personagem Sérgio, tal como Bento de Albuquerque Santiago, também tem relacionamentos desastrosos com mulheres, tornando-se muito isolado. "Como muitos dos personagens de Dostoiévski, o protagonista de Desnoes caminha em direção a autodissolução" (STAM, 2008, p. 275).

Na mesma proporção que Bentinho, Sergio afasta todos ao seu redor. Esse narrador também nos remete ao narrador-personagem de Carlos Heitor Cony na obra *Matéria de Memória*, em que tais protagonistas descendem da mesma linha em primeira pessoa, irritáveis, rancorosos, inconsistentes, não confiáveis, que não merecem nem a nossa confiança, nem o nosso respeito, mesmo por que nós reagimos aos narradores como reagimos às pessoas, achando-os simpáticos ou repulsivos, sábios ou tolos, justos ou injustos, conforme o fragmento de Almir Guilhermino da Silva, logo abaixo:

> Uma das chaves interpretativas para a leitura deste romance (Dom Casmurro) está justamente em se desconfiar do narrador. Ao se colocar em dúvida a veracidade daquilo que se narra, começa-se a entender a estrutura do romance. De um lado, é o ex-seminarista, lembrando o seu grande amor, que conta a história. Do outro, um homem grisalho, supostamente traído pelo melhor amigo, tido por ele como pai do seu filho, cujo nome estava homenageando seu próprio comborço. Pistas vão sendo espalhadas pelo texto: algumas se mostram, sutilmente, delírios de velho. Outras acusam e sentenciam Capitu pela prevaricação. Dom Casmurro é um narrador narcisista. Por mais resguardado e discreto que seja, ele começa sua narrativa explicando o porquê de seu apelido. Em seguida, relata sua empreitada em reerguer a casa de sua infância para melhor reconstituir suas memórias. Dom Casmurro conta sua história fazendo ironia, é sórdido consigo mesmo, tão impiedosamente sórdido que se torna superior e não um coitado. Isso leva a uma espécie de "jogo" com o leitor, o que exige que o romance seja lido com atenção no avesso das palavras nele escritas. Assim, pode-se descobrir a

> forma pela qual esconde a verdade de uma trajetória inglória como quem "esconde o anel", levando o leitor a brincar com ele, como se fossem duas crianças (SILVA, 2007, p. 82).

O filme *Dom* constitui um daqueles casos relativamente raros em que uma adaptação, sem dúvida, aprimora o romance-fonte. O diretor Moacyr Góes desfaz noções convencionais de fidelidade ao mostrar Ana como uma Capitu diferente, não menos magnífica, pois o narrador-personagem Bento, na versão cinematográfica, está preso às convenções do século XIX, influenciado pela sua coleção de edições do romance *Dom Casmurro*, apesar de que, com a morte de Ana, o narrador chega a se libertar e se atualiza, surpreendendo o público, sem se desvincular do hipotexto. A partir do fotograma abaixo, pode-se dizer que o narrador-fílmico que depõe, mas não escreve, expressa toda essa inconfiabilidade de um narrador neurótico e obcecado, permanecendo preso ao ciúme retratado em *Dom Casmurro*.

Figura 14 – O narrador não confiável (*Dom*, 2003)

Fonte: Diler Trindade Produções

A adaptação fílmica *Dom* é, portanto, uma tradução que contém uma "adaptação dentro de si" na forma mais intertextualizada.

A invenção de narradores complexos como é o caso de Bento de Albuquerque Santiago sugere-nos que somente podem ser considerados ambíguos e volúveis os narradores que não forem imparciais na sua narrativa, pois esta invenção não deixa dúvida por que "quanto ao passo adiante em relação ao objetivismo de realistas e naturalistas, também o árbitro é parte interessada e precisa ser adivinhado como tal" (SCHWARZ, 1997, p. 12). Essa volubilidade parece ser uma regra básica para traçar o perfil de um narrador "neurótico".

Porém, "os narradores volúveis de Machado, como os de Sterne, são narradores criados por seus autores para despertarem nos leitores a consciência de que a representação do real é sempre fragmentária e parcial" (SENNA, 1998, p. 133). Entretanto, o que se sabe é que Bentinho narra ressentido e, como todo depoimento de uma pessoa ressentida, percebe-se momentos impregnados de mágoa, rancor, raiva e, principalmente uma valorização inconsciente do narrador (mas não do autor), da personagem feminina que se demonstra muito mais forte e madura que o narrador-personagem tal como podemos constatar a seguir:

> Depois de construir uma das personagens femininas mais fortes da literatura brasileira, Machado/Bentinho mostra como o discurso vigente trata as mulheres: elas devem se sujeitar completamente a seus maridos, devem trazê-los na alma como único adorno, devem se reconhecer como mais fracas do que os homens, logo, aceitando sua proteção e, consequentemente, seu controle absoluto. Em contrapartida, os homens devem sujeitar completamente suas esposas, tratando-as com honra, sim – amor e fidelidade são dispensáveis porque, enfim, coisas de mulher -, mas com pulso sempre forte. A ironia é dupla, e fortíssima, como certamente diria o José Dias, agregado da família Santiago. Capitu mostra-se por todo o romance muito mais forte do que Bentinho, mesmo quando ele a manda para a Suíça com o filho, enquanto o senhor Santiago nunca deixa de se nos apresentar como o filhinho mimado da sua mamãe. Aliás, via de regra, as personagens femininas de Machado de Assis são muito mais fortes e íntegras do que os seus personagens masculinos, o que não deixa de ser uma forma de elogiar sempre "o outro" do escritor (BERNARDO, 2011, p. 77-78).

Devido ao fato de, na época moderna, ter se caracterizado com os narradores cambiantes e os narradores não confiáveis é que Bentinho se enquadra, por diversos fatores, como um narrador neurótico que, ao mesmo tempo em que condena Capitu, não narra de maneira segura a convencer o leitor.

Além de deslindar as inconsistências e neuroses do narrador, Machado de Assis ultrapassa a cortina branca com que Bentinho encobre vícios e virtudes. Como tanto críticos literários e professores quanto leitores comuns podem perceber, a complexidade da narração

está baseada na confusão psicológica por parte do narrador ao apresentar sensações de culpa, insegurança e desequilíbrio. Essas características apresentadas em obras, em que o narrador-personagem possui as mesmas semelhanças de comportamento, são muito claras em livros como *Lolita*, de Vladimir Nabokov; *Matéria de Memória*, de Carlos Heitor Cony; *A Pomba*, de Patrick Suskind; *Cartas*, de Mariana Alcoforado e *Viagens de Gulliver*, de Jonathan Swift. Todos os narradores-personagens dessas obras podem ser considerados como autoconscientes, atormentados, pouco confiáveis e que possuem em comum esse narrador intrinsecamente problemático e que não pode ser comparado com o seu autor, visto que, gradativamente dentro da narrativa fica difícil distinguir o verdadeiro do falso.

Nesse aspecto, enquanto que as *Cartas* de Mariana Alcoforado tem algo de confessional, evocando uma busca espiritual através de seus escritos no século XVII, *Lolita*, de Vladimir Nabokov, traz em sua narrativa os prazeres culposos de auto-satisfação, e, dessa forma, "a escrita autobiográfica costuma misturar vergonha e exposição, verdade e mascaramento" (STAM, 2008, p. 255).

Em *Dom Casmurro*, não se sabe se a verdade só é enfatizada ou reforçada pelos momentos em que o Sr. Bento de Albuquerque Santiago é acometido do seu ciúme e insegurança incontroláveis. Tal como o narrador de *Lolita* - que se declara louco e diz que às vezes perde o elo com a realidade – Bentinho também se vê sem esse contacto na medida em que compõe um quadro a respeito de Capitu que, provavelmente, passa a ser tão verossímel que faz o leitor acreditar em seu argumento. Como advogado, tenta expor de maneira convincente o "crime" de sua esposa. Não se pode esquecer a existência de níveis de expressão na literatura ou os problemas específicos que esta apresenta, explicando o texto como se fosse tradução direta de conflitos individuais.

Levando-se em consideração que Machado de Assis "na medida em que subverte os códigos conhecidos de leitura e que precisa ensinar seu leitor a ler seus textos e interpretá-los por serem extremamente singulares" (BERNARDO, 2011), faz com que ao se pensar no estudo do papel de uma de suas personagens, venha-se a tomar como base seu questionadíssimo estilo realista de escrever e de apresentar suas narrativas. Daí criou-se outro enigma: o da confiabilidade dos narradores machadianos, tal como podemos conferir na seguinte citação:

> A partir principalmente das miríades de interpretações de *Dom Casmurro*, quando se discute *ad nauseam* se Capitu traiu ou não, o que equivale a discutir se o narrador Bento Santiago é ou não confiável, Baptista[10] entende que se criou o "paradigma do pé atrás", pelo qual os críticos passam a desconfiar dos narradores machadianos e então se arvoram seus melhores intérpretes, explicando para a platéia ignara o que Machado de Assis quis realmente dizer ao dizer o contrário do que parecia dizer, através de seus narradores não confiáveis (BERNARDO, 2011, p.66).

Por outro lado, é importante levar em consideração que "interpretar os narradores machadianos como enganadores significa colocar-se de um ponto de vista dogmático, externo ao que preconiza a obra, falsificando o projeto cético como um todo (MARTINS, 2010, p. 70). Apesar de Machado de Assis mudar constantemente a relação entre o narrador e a ficção, faz com que na linguagem seja possível adotar as vozes e atitudes de diversos personagens. Ao escrever *Dom Casmurro,* ele "transfigurou a realidade de seu tempo, para aí descobrir os conflitos mais profundos e as situações mais reveladoras, identificando as personalidades e os seus conflitos interiores." (LEITE, 1987).

2.3. A trajetória das personagens na construção do narrador

Se o Naturalismo analisa o homem como ser físico e mortal, o Realismo de Machado de Assis é um processo social no depoimento de Bento Santiago que aparece integrado no processo das personagens. Dessa maneira, a ambigüidade caracteriza seus tipos mais marcantes de maneira sugestiva através do detalhe de uma frase, um gesto, ou o ambiente como podemos ver a seguir:

> Portanto, o leitor não tem recursos para saber o que houve na realidade objetiva, pois apenas Bentinho nos conta a sua história, ou a sua versão de uma história que não conhecemos. Se essa ambigüidade insuperável é talvez um dos seus elementos estéticos fundamentais, não altera a constelação que está na fonte do romance. Se não existe uma verdade objetiva que possamos definir através da narrativa, - isto é, se não podemos saber quais os verdadeiros sentimentos das personagens, - através dela encontramos uma verdade psicológica ou subjetiva, que talvez se pudesse resumir com os conceitos de permanência de personalidades, incomunicabilidade de consciências e hipocrisia da vida social e interindividual. Os três conceitos estão ligados na ficção de Machado de Assis, e convém examiná-los mais de

[10] Vide Referências Bibliográficas.

> perto, pois talvez revelem um dos aspectos fundamentais de sua obra. (LEITE, 1987, p.168).

A perturbação que aflige o narrador inicia-se precisamente no terceiro momento do romance, caracterizado pelo casamento de Bentinho com Capitu e a sua amizade firmada com Escobar que, através da morte deste por afogamento, sugere novas desconfianças que o narrador-personagem alimenta sobre a esposa não somente desde a noite do baile, em que Capitu deixa os braços à mostra, mas principalmente no momento em que José Dias, exagerado como os seus superlativos, havia suposto tempos atrás que Capitu não havia estado nem um pouco abalada com a ida do adolescente para o seminário. Este é tímido e irresoluto. Cheio de sonhos e apaixonado, é tímido por ser ofuscado diante da malícia de sua amada. Bento Santiago, o Bentinho adulto, é um homem ainda inseguro e confuso, pois seus ciúmes o caracterizam como um adulto conturbado com idas e vindas ao redor do "eu" que se questiona.

Escrever sobre o seu passado é uma tentativa de resgatar esses fantasmas para desconstruir qualquer equívoco. Na verdade, o Dom Casmurro que escreve constitui o ponto de vista do narrador, que se propõe viver, pela escrita, o vivido: "deste modo", - diz – "viverei o que vivi", no capítulo 2 – *Do Livro,* em que fala do livro e da casa que mandou construir no Engenho Novo, que reproduzisse a antiga, da Rua de Matacavalos.

O Dom Casmurro que escreve procura resgatar-se por intermédio da escrita para jamais esquecer os fatos passados que poderiam ter sido diferentes. Essa atitude também pode ser considerada masoquista, pois o narrador-personagem escreve incansavelmente para lembrar, para continuar sofrendo, mesmo por que todos aqueles que foram o motivo do seu sofrimento estão todos mortos. Resgatar esses fantasmas fazia-o remontar todos os fatos e com eles, os sentimentos mais profundos em que o narrador alude às sombras evocadas no Fausto como diz na narrativa machadiana: "Aí vindes outra vez, inquietas sombras...?" (ASSIS, 1999, p.15).

Bento Santiago pode esclarecer algumas dúvidas ao leitor se levar em consideração que ele era incapaz de trair. Até no momento em que o protagonista chega a pensar de maneira precipitada que Sancha – a esposa de Escobar – estivesse fazendo gracejos para conquistá-lo, Santiago não concretiza qualquer traição a Capitu, nem mesmo por uma suposta vingança, pois a imagem do marido traído já estava construída por Bentinho, visto que ele já produzira também para Capitu a imagem de esposa infiel.

Por outro lado, Bentinho pode ter sido também vítima do pensamento machista que impregnava na sociedade brasileira no final do século XIX em não aceitar o comportamento e as palavras avançadas de sua esposa, muitas vezes, além do seu tempo. Assim, podemos ressaltar essa ideia com as palavras de Dante Moreira Leite:

> (...) as pessoas, sobretudo as pessoas com tendências psicológicas diferentes, parecem separadas por um véu de opacidade indevassável, capaz de deformar as palavras e os gestos. Esse véu de opacidade pode resultar de má fé intencional e consciente; quando a pessoa pretende efetivamente enganar os outros; de outro lado, pode resultar, também, de uma incompatibilidade fundamental que torna inúteis as palavras. Finalmente, mesmo quando as pessoas se aproximam ou se identificam nos seus impulsos, essa comunidade conserva um resíduo de medo ou incompreensão, capaz de afastá-las de verdadeiro entendimento. (LEITE, 1987, p. 170).

Mesmo ao pensar em sua evolução como escritor, Machado de Assis entende que as várias fases do narrador-personagem do romance *Dom Casmurro* constituem etapas de uma personalidade, ou talvez fosse melhor dizer que estas são as várias faces do próprio autor, caracterizadas entre o seu período romântico e o seu período realista na literatura brasileira.

Durante a trajetória do narrador de *Dom Casmurro*, as angústias, ciúmes e desconfianças de Bento Santiago devem-se única e exclusivamente à presença do amigo Ezequiel de Sousa Escobar em sua vida conjugal, visto que se não fosse por sua existência, talvez – no que poderia refletir o narrador – Capitu não o tivesse supostamente "traído".

Sua admiração pelo colega de seminário era tamanha que Santiago chegou a colocar o nome de Escobar em seu próprio filho: Ezequiel. Bentinho julgava o amigo mais elegante, forte e viril em relação a ele, que, por conseguinte, transparecia em sua narrativa um complexo em relação aos atributos físicos e intelectuais do companheiro, como se pode perceber no capítulo 56 – *Um Seminarista*, no seguinte trecho:

> Eis aqui outro seminarista. Chamava-se Ezequiel de Sousa Escobar. Era um rapaz esbelto, olhos claros, um pouco fugitivos, como as mãos, como os pés, como a fala, como tudo. Quem não estivesse acostumado com ele podia acaso sentir-se mal, não sabendo por onde lhe pegasse. Não fitava de rosto, não falava claro nem seguido; as mãos não apertavam as outras, nem se deixavam apertar delas, porque os dedos, sendo delgados e curtos, quando a gente cuidava tê-los entre os seus, já não tinha nada. O mesmo digo dos pés que tão depressa estavam aqui como lá. Esta dificuldade em pousar foi o maior obstáculo que achou para tomar os costumes do seminário. O sorriso era instantâneo, mas também ria folgado e largo. Uma coisa não seria tão fugitiva, como o resto, a reflexão; íamos dar com ele, muita vez, olhos enfiados em si, cogitando. Respondia-nos sempre que meditava algum ponto espiritual, ou então que recordava a lição da véspera. Quando ele entrou na minha intimidade pedia-me frequentemente explicações e repetições miúdas, e tinha memória para guardá-las todas, até as palavras. Talvez esta faculdade prejudicasse alguma outra. (ASSIS, 1999, p. 86-87).

Ao convencer-se da traição da esposa, o narrador reforça a traição do melhor e único amigo. Escobar deveria ser aquele companheiro de todas as horas que vigiaria Capitu para manter a fidelidade ao esposo e que a qualquer deslize da amada, Bentinho contaria com a sua delação. Entretanto, não era nisso que Bento Santiago acreditava. Sua desconfiança ultrapassava o limite da fidelidade da esposa e da lealdade do amigo.

Na mente de Bentinho, Capitu e Escobar encontravam-se numa situação de comodidade, pois se amavam mutuamente e tinham em comum um amigo rico que proporcionava todas as condições necessárias para que eles continuassem a relação amorosa às escondidas. Para consumar o desespero de Bentinho, nasce Ezequiel, que é mais uma projeção, um reflexo do que o narrador não poderia ser, deformando a sua vida afetiva por ter sido incapaz de aceitar uma relação humana autêntica.

Na fotografia a seguir percebe-se a personagem de Bruno Garcia, Miguel, que tem tripla função na estruturação e trajetória do narrador de *Dom Casmurro* e seu hipertexto.

Figura 15 – Miguel: o Iago, José Dias e Escobar de Bento (*Dom*, 2003)

Fonte: Diler Trindade Produções

Seria muito óbvio imaginar que entre a relação em que se estuda a obra *Otelo* em comparação com *Dom Casmurro,* José Dias viesse a ser o Iago de Bentinho. A própria narrativa de Bento Santiago já se estrutura da mesma maneira que o narrador-personagem sugere no Capítulo 72 - *Uma Reforma Dramática,* supondo que a peça *Otelo* começasse pelo final da mesma maneira que se começa a narrativa de *Dom Casmurro*. A escritora Helen Caldwell levanta a questão da narrativa de Machado, nada mais ser que a recomposição da obra de Shakespeare, re-escrita sob o título de *Dom Casmurro,* mas com a estrutura espaço-temporal "modernizada". Através desta questão é que Caldwell coloca Bentinho como protagonista e Bento Santiago – o Bentinho velho – como antagonista de si mesmo. Portanto, quem escreve é Bento Santiago e não Bentinho. Daí dizer que o "Iago" de Bentinho ser o próprio Dom Casmurro que narra conforme explicação de Almir Guilhermino da Silva:

> Aquele de Matacavalos é o inocente e apaixonado Otelo; o que mora na réplica de Engenho de Dentro é Iago, amargo e ardiloso. Restaurar a adolescência, como diz ser o seu propósito ao deixar de lado as *Histórias dos Subúrbios*, é arranjar uma desculpa para suas implicâncias e "cabeçadas" que acabaram levando-o a deportar a mulher e o filho para a Suíça (tudo que havia sonhado) e viver sozinho e casmurro. Caldwell atenta que: "Santiago

> chama a si mesmo de ‘Otelo’, mas sua franqueza desembaraçada, calma, imparcialidade e raciocínio assemelham-se mais propriamente ao estilo dissimulado do ‘honesto Iago’ que ao do apaixonado Otelo”. (2002, p.20). “O autor”, continua ela, “até procura dissimular, atribuindo a José Dias esse papel”. Dedica inclusive um capítulo ao seu agregado, intitulado de *Uma Ponta de Iago*, por despertar, em Bentinho, o ciúme “sentimento cruel e desconhecido” motivado por José Dias em visita ao seminário, depois de perguntar a ele pela amada. O agregado diz que a vê “sempre alegre”, trata-a de “tontinha”, mas maliciosamente acrescenta: “enquanto não pegar algum peralta da vizinhança, que case com ela [...].” (p.94). Deduz-se sua astúcia pelo fato de ter sido o pivô da ida apressada de Santiago, pagar a promessa da mãe em um seminário. Porém, seria óbvio demais atribuir a José Dias a função do servo. Caldwell (2002 apud SILVA, 2007, p.86-87).

No filme *Dom*, Miguel possui a tripla função de Iago, Escobar e José Dias. Ao se atribuir à personagem de Miguel essa função simultânea em suas múltiplas faces, percebe-se que tais aconselhamentos se estendem também a Ana, quando esta lhe pede opinião sobre a pessoa de Bento e, em cenas posteriores do filme, Miguel passa estímulo e motivação para a personagem na corrida pela sua independência profissional, sem que esta viesse a depender do marido financeiramente. Ao fazer comentários duvidosos tanto em relação à Ana quanto em relação ao amigo Bento, no momento em que Ana pede referências do engenheiro, Miguel também representa Escobar por ser o melhor amigo de Bento e por este depositar toda a sua confiança e honestidade em Miguel. Representando a voz da consciência de Bento, Miguel – na função de José Dias fazendo comentários sobre Capitu - expõe seus pontos de vista sobre como pode ser a vida de um homem que casa com uma mulher bonita como Ana. Essa idéia é constatada através do fotograma e da cena do filme *Dom* transcrita logo a seguir:

Figura 16 – Falando sobre Ana (*Dom*, 2003)

Fonte: Diler Trindade Produções

> MIGUEL: Você, hein Dom? Não perde tempo...
>
> DOM: Por quê?
>
> MIGUEL: Um minuto sozinho, já *tava* lá, no meio das atrizes...
>
> DOM: Que é isso, Miguel?
>
> MIGUEL: Tu *viu* aí a mulher de preto?
>
> DOM: Vi!
>
> MIGUEL: Cara, que olhos... hein? Putz!
>
> DOM: É! Ela é muito bonita.
>
> MIGUEL: É! Agora tem uma coisa: Uma mulher dessas é capaz de destruir a vida de um homem.
>
> DOM: Que é isso, Miguel? Bate na madeira!
>
> MIGUEL: O quê? Meu amigo, tu imagina o trabalho que isso não dá? Tu entra com uma mulher *dessa* num lugar, todo mundo olha, todo mundo quer comer...Isso é encrenca na certa!
>
> DOM: Éeh!
>
> MIGUEL: Agora, se fosse pra dar uma namoradinha rápida... Até que eu me arriscava! (*DOM*, 2003).

E ainda, mais a frente, na seguinte cena em que não somente Miguel pede cautela ao seu amigo Bento na sua relação amorosa com a atriz, como também o amigo percebe que Bento deposita nele toda a sua lealdade, tal como Otelo também depositava em seu "honesto Iago" total admiração e confiança. Dessa forma, pode-se conferir logo abaixo conforme sequência de imagens e diálogo do mesmo filme:

Figura 17 – A bebida e o verbo (*Dom*, 2003)

Fonte: Diler Trindade Produções

> MIGUEL: Mas que sorte a tua, hein? Duvido que ela fosse assim quando vocês brincavam de médico...
>
> DOM: Ela é maravilhosa, Miguel!
>
> MIGUEL: Bento... Bento... Toma cuidado, rapaz!
>
> DOM: Nós estamos namorando... Não! Você não *tá* entendendo: Olha, a Ana, além de linda é inteligente e tem uma boca, Miguel, ela tem uma boca que é uma coisa de louco!!!
>
> MIGUEL: Eu sei!
>
> DOM: Como assim?
>
> MIGUEL: Eu imagino, *né*? Uma boca daquela...
>
> DOM: *Tô* brincando... *tô* brincando... Você é o meu melhor amigo e ainda bem que eu te reencontrei! Agora diz, onde é que você ia imaginar que a gente ia *tá* aqui passeando desse jeito, Miguel?
>
> MIGUEL: Éh... Olha só, você tem que pegar a última ponte, hein? Você trabalha amanhã, *véio*...
>
> DOM: Vou trabalhar porra nenhuma...
>
> MIGUEL: Que é isso, cara!
>
> DOM: Não... *Tô* brincando! Amanhã eu trabalho e confirmo! *Péra*, *péra* aí... não! *Péra* aí, cara! Deixa eu aproveitar que eu *tô* um pouquinho, eu *tô* um pouquinho alto, pra te dizer, cara, que eu gosto muito de você, que eu nunca tive um amigo assim como você, Miguel.
>
> MIGUEL: IIIhh...
>
> DOM: Eu só quero te dizer Miguel, que eu te amo cara!
>
> MIGUEL: Bento, eu preciso te dizer uma coisa: Eu acho que se eu fosse veado, eu namorava contigo!
>
> DOM: Óó, *vumbora, vumbora* que isso não vai dar certo! (*DOM*, 2003).

Nesta cena, em que Bento está vulnerável pela bebida, é o primeiro momento em que o protagonista "solta a língua" para expressar seus sentimentos de confiança ao amigo Miguel que, ao perceber a fragilidade sentimental de Bento, tanto especula os dotes físicos de Ana quanto o aconselha fazendo seu pedido de cautela na relação entre o engenheiro e a atriz.

No filme *Dom* é possível perceber quase que total liberdade de expressão e comportamentos por parte das personagens. Não há contestações ao preconceito e tem-se definida essa liberdade logo nos primeiros cinco minutos do filme no exato momento em que uma relação amorosa é desfeita e, logo a seguir, Dom e Ana compartilham ambos de

momentos íntimos demonstrando desde o início ser a atriz uma mulher liberal como qualquer outra de seu tempo. Logo na primeira cena, Ana deixa bem claro ao telefone para o namorado que o seu trabalho vinha sempre em primeiro lugar. Na metade do filme essa vontade é enfatizada através do segredo de sua participação em uma produção fílmica, combinada entre a atriz e o seu produtor Miguel. No final, Ana reitera sua determinação ao escolher finalizar o filme de Miguel a ir com Bento, mesmo sob a contestação do marido.

Já em *Dom Casmurro*, as personagens femininas não somente são estáticas e imutáveis como também não têm direitos de contestação ou independência social, fato que marca muito bem a personagem de Capitu, mesmo que esta, em especial, pudesse evoluir e desenvolver-se no decorrer da narrativa. Em seu último capítulo essa concepção aparece com toda nitidez:

> O resto é saber se a Capitu da Praia da Glória já estava dentro da de Matacavalos, ou se esta foi mudada naquela por efeito de algum caso incidente. Jesus, filho de Sirach, se soubesse dos meus primeiros ciúmes, dir-me-ia, como no seu capítulo IX, versículo I: "Não tenhas ciúmes de tua mulher para que ela não se meta a enganar-te com a malícia que aprendeu de ti". Mas eu creio que não, e tu concordarás comigo; se te lembras bem da Capitu menina, hás de reconhecer que uma estava dentro da outra, como a fruta dentro da casca. (ASSIS, 1999, p.183-184).

Percebe-se que a personagem de Capitu é uma jovem com inclinações para a dissimulação e malícia que deixa o seu aprimoramento ao cargo do tempo. Capitu sempre foi a mesma: imutável. A mudança de opinião sobre a menina Capitu e, depois, sobre a mulher Capitolina, ocorre nos pensamentos de Bento Santiago que, ao acreditar que está ligando ações a palavras; ideias a atitudes, constroi uma imagem da esposa e do amigo que ele não somente queria que existisse, mas exigia que assim o fosse. Diante da traição, seria Capitu uma pessoa com tendência psicológica diferente ou Bento Santiago um homem separado por um branco véu, capaz de deformar as palavras e os gestos da esposa e do amigo? Ambos os questionamentos servem para os três personagens dependendo de qual ponto de vista se defende.

Através da insinuação da personagem José Dias, supõe-se que deve haver, nesse caso, um futuro casamento de conveniência, sugerido logo no início do romance de Machado e que confere com o que Dom Casmurro pensava na velhice sobre as intenções de sua amada:

> - Há algum tempo estou para lhe dizer isto, mas não me atrevia. Não me parece bonito que o nosso Bentinho ande metido nos cantos com a filha do *Tartaruga*, e esta é a dificuldade, porque se eles pegam de namoro, a senhora terá muito que lutar para separá-los.
>
> - Não acho. Metidos nos cantos?
>
> - É um modo de falar. Em segredinhos, sempre juntos. Bentinho quase que não sai de lá. A pequena é uma desmiolada; o pai faz que não vê; tomara ele que as coisas corressem de maneira, que... Compreendo o seu gesto; a senhora não crê em tais cálculos, parece-lhe que todos têm a alma cândida... (ASSIS, 1999, p.16).

Capitu é ambiciosa, decidida e capaz de encontrar os caminhos para o seu objetivo. Já no início do romance, no capítulo 18 – *Um Plano* pode-se constatar nessa passagem a ousadia que envolve a adolescente:

> Como vês, Capitu, aos quatorze anos, tinha já idéias atrevidas, muito menos que outras que lhe vieram depois; mas eram só atrevidas em si, na prática faziam-se hábeis, sinuosas, surdas, e alcançavam o fim proposto, não de salto, mas aos saltinhos. Não sei se me explico bem. Supondo uma concepção grande executada por meios pequenos. Assim, para não sair do desejo vago e hipotético de me mandar para a Europa, Capitu, se pudesse cumpri-lo, não me faria embarcar no paquete e fugir; estenderia uma fila de canoas daqui até lá, por onde eu, parecendo ir à fortaleza da Laje em ponte movediça, iria realmente até Bordéus, deixando minha mãe na praia, à espera. Tal era a feição particular do caráter da minha amiga; pelo que, não admira que, combatendo os meus projetos de resistência franca, fosse antes pelos meios brandos, pela ação do empenho, da palavra, da persuasão lenta e diuturna, e examinasse antes as pessoas com quem podíamos contar. Rejeitou Tio Cosme; era um "boa-vida"; se não aprovava a minha ordenação, não era capaz de dar um passo para suspendê-la. Prima Justina era melhor que ele, e melhor que os dois seria o padre Cabral, pela autoridade, mas o padre não havia de trabalhar contra a igreja; só se eu lhe confessasse que não tinha vocação... (ASSIS, 1999, p.38).

Dissimulada, na imagem abaixo, o narrador constrói a personalidade de Capitu não somente quando este era apenas um adolescente, tímido e ingênuo, mas no momento de sua fase adulta, casado com Capitolina.

Figura 18 - A dissimulação de Capitu

Fonte: livroserisos.blogspot.com

Com a morte de Escobar, Bentinho poderia ver nisso um resultado benéfico, pois aquele que seria o suposto objeto de desejo de Capitu não mais existia, portanto, Bentinho, de agora em diante, teria Capitu somente para ele. Essa introspecção leva de Bento Santiago aos seus piores aspectos, pois falseia a consciência total e revela seus meios desconexos, acentuando os impulsos egoístas. Entretanto, a surpresa de Bentinho foi perceber o choro compulsivo de Capitolina diante do caixão do amigo do marido. Esse fato seria um desmascaramento a que Machado comumente submete suas personagens como processo mais freqüente empregado para sua realização. Com o nascimento de Ezequiel, esse desmascaramento acaba sendo resultado de um processo lento que condena Capitu como traidora, embora somente Bentinho percebesse a semelhança do próprio filho com o falecido amigo Escobar. Para o narrador, aceitar Ezequiel seria como se ele estivesse sendo obrigado a fingir sentimentos estranhos a sua natureza mais autêntica, tornando-se hipócrita. Por outro lado, Capitu é um caso extremo dessa hipocrisia em que a personagem atinge o seu ponto máximo através da capacidade de fingir.

O narrador, na maior parte de sua vida, se submete à ordem ou à conveniência exterior, que se mascara para ser aceito pelo que não é. Temos como exemplo o próprio fato

de Bentinho não querer a vida no seminário, não gostar da instituição e durante um dado momento achar louvável a morte da mãe, visto que, com ela também finalizaria sua permanência no internato, já que Bentinho só estava estudando para ser padre pela vontade absurda de sua genitora por causa de uma promessa. Assim, pode-se constatar neste trecho do capítulo 67 – *Um Pecado*.

> Fui, cheguei aos Arcos, entrei na Rua de Matacavalos. A casa não era logo ali, mas muito além da Rua dos Inválidos, perto da do Senado. Três ou quatro vezes, quisera interrogar o meu companheiro, sem ousar abrir a boca; mas agora, já nem tinha tal desejo. Ia só andando, aceitando o pior, como um gesto do destino, como uma necessidade da obra humana, e foi então que a Esperança, para combater o Terror, me segredou ao coração, não estas palavras, pois nada articulou parecido com palavras, mas uma idéia que poderia ser traduzida por elas: "Mamãe defunta, acaba o seminário." (ASSIS, 1999, p. 100).

Este pensamento acabara por ser reprimido no espaço de um instante pelo narrador em forma de remorso, quando este fora chamado pelo agregado José Dias para ver sua mãe doente. E ainda para reforçar toda a situação do narrador-personagem, são observados os desejos sexuais de Capitu, no momento em que ela, de maneira quase imperceptível, pergunta de Bentinho se estava presente em seus sonhos. Como a resposta geralmente fosse negativa, o rapaz respondia-lhe que, quando sonhava com a mulher, imitava uma possível realidade, reproduzindo a familiaridade como simples repetição do dia. Porém, Capitu sonhava dançando com Bentinho na lua ou subindo ao Corcovado pelo ar com o marido. Os sonhos de Capitu indicavam tanto a simbologia nitidamente sexual quanto a percepção do sentido de seu conteúdo, e, envergonhada com a expressão neutra do marido, percebia a indicação da peculiaridade do sonho, melhor exemplificado no trecho que se segue, referente ao capítulo 12 – *Na Varanda*:

> Quando me perguntava se sonhara com ela na véspera, e eu dizia que não, ouvia-lhe contar que sonhara comigo, e eram aventuras extraordinárias, que subíamos ao Corcovado pelo ar, que dançávamos na lua ou então que os anjos vinham perguntar-nos pelos nomes, a fim de nos dar a outros anjos que acabavam de nascer. Em todos esses sonhos andávamos unidinhos. Os que eu tinha com ela não eram assim, apenas reproduziam a nossa familiaridade, e muita vez não passavam da simples repetição do dia, alguma frase, algum gesto. Também eu os contava. Capitu um dia notou a diferença, dizendo que os dela eram mais bonitos que os meus; eu, depois de certa hesitação, disse-lhe que eram como a pessoa que sonhava... Fez-se cor de pitanga. (ASSIS, 1999, p. 27-28).

Todas as características negativas atribuídas à Capitu não foram expostas por ela mesma e nem por Escobar, mas pelo próprio narrador autodiegético em sua fase mais casmurra de desesperança, pessimismo e descrédito com a própria vida. Portanto, tais atributos tanto de Capitu quanto de Escobar podem não ser verossímeis já que o depoimento somente possui um ponto de vista: o do narrador-personagem como podemos constatar em Leite, na citação a seguir:

> Se aceitamos a verdade de Bentinho, sempre nos faltará a verdade de Capitu, isto é, não temos recursos para saber se, objetivamente, o romance é a história de uma grande traição ou de um grande ciumento que, incapaz de trair, *projetava* a traição. As duas leituras do romance são inteligíveis e coerentes, e convém explicitá-las. Lida como história de uma traição, *Dom Casmurro* apresenta uma Capitu *oblíqua e dissimulada*, cuja infidelidade só foi denunciada pelo fato de Ezequiel ser parecido com Escobar: "Se o rapaz tem saído à mãe, eu acabava crendo tudo." Lido como história de um ciumento, o romance apresentaria uma Capitu fiel e um Bentinho que deformou a sua vida afetiva por ter sido incapaz de aceitar uma relação humana autêntica. (LEITE, 1987, p.166-167).

Através do depoimento do narrador, o leitor passa a ter somente uma certeza: a de que Capitu e Escobar pareciam destinados um ao outro através da mesma decisão, a mesma ambição e o mesmo gosto pelo dinheiro. A ambição de Escobar se revela na capacidade de calcular, no interesse que tem pelas propriedades de Bentinho. Já a de Capitu aparece, por exemplo, no episódio das libras:

> Capitu, ao percebê-lo, fez-se a mais mimosa das criaturas, pegou-me na mão, confessou-me que estivera contando, isto é, somando uns dinheiros para descobrir parcela que não achava. Tratava-se de uma conversão de papel em ouro...
>
> - Mas que libras são essas? Perguntei-lhe no fim.
>
> Capitu fitou-me rindo, e replicou que a culpa de romper o segredo era minha. Ergueu-se, foi ao quarto e voltou com dez libras esterlinas, na mão; eram as sobras do dinheiro que eu lhe dava mensalmente para as despesas.
>
> - Tudo isto?
>
> - Não é muito, dez libras só; é o que a avarenta de sua mulher pôde arranjar, em alguns meses, concluiu, fazendo tinir o ouro na mão.
>
> - Quem foi o corretor?
>
> - O seu amigo Escobar.

> - Como é que ele não me disse nada?
>
> - Foi hoje mesmo.
>
> - Ele esteve cá?
>
> - Pouco antes de você chegar; eu não disse para que você não desconfiasse." (ASSIS, 1999, p.142).

Esse texto sugere a semelhança de interesses entre Escobar e Capitu, assim como as diferenças entre esta e Bentinho. Mesmo não existindo em *Dom Casmurro* um núcleo fundamental de amor, Bento Santiago ata "as duas pontas da vida" reconstituindo o passado por que não consegue esquecer Capitu ou aquilo que ele mais amava na esposa que não encontrava nas outras mulheres, nem tampouco o fazia esquecê-la.

Capitu não conseguiu ser a moderna e independente Ana (*Dom*, 2003) da metade do século XIX por que a sociedade não lhe permitia, embora ainda tenha transgredido alguns costumes burgueses por ser uma mulher econômica. Para Santiago escritor, Capitu e Escobar haviam nascido um para o outro, pois segundo a narrativa de Dom Casmurro tanto um quanto o outro possuíam identificação com valores pecuniários, fosse Escobar para os números, fosse Capitu para as economias.

Figura 19 – "Olhos de ressaca" (*Dom, 2003*).

Fonte: Diler Trindade Produções.

Pelas descrições do narrador, entende-se que a suposta "beleza" da jovem Capitolina e seus "olhos de cigana obliqua" não foram o motivo principal de atração dos homens cariocas nem tampouco a sedução para o amigo Escobar. O olhar de Capitu na foto acima retrata o aspecto ou gesto mais marcante e ambíguo para o sentimento do narrador. Marcante por ele tentar achar o mesmo olhar em outras mulheres sem conseguir encontrá-lo: "...agora, por que é que nenhuma dessas caprichosas me fez esquecer a primeira amada do meu coração? Talvez porque nenhuma tinha os olhos de ressaca, nem os de cigana oblíqua e dissimulada." (ASSIS, 1999, p. 183). O olhar ambíguo de Capitolina mostra essa negatividade da dissimulação em comparação com o olhar de uma cigana que era um tipo de pessoa que não inspirava confiança no final do século XIX. Em *Dom Casmurro*, aplicar o conceito de arquétipo procurando ver a apresentação do arquétipo do mar é fazer uso indevido de sua sugestão visto que claramente reflete uma teorização imposta de fora para dentro capaz de afastar o sentido do romance. No entanto, busca-se a definição ou expressão de sentimentos fundamentais tais como o amor, o ciúme, a inveja, o olhar e a percepção do outro. (LEITE, 1987).

Uma das maiores dúvidas em torno da personagem Capitu, também a faz espetacularmente intrigante por ela saber se sair bem de situações difíceis desde adolescente, sabendo dissimular, como nos episódios mais marcantes tais como o do penteado e da inscrição no muro. Por um momento, o leitor pode até imaginar que se Capitu, através de sua personalidade forte e marcante, não se torna a dona do romance em determinados momentos, certamente que o enigma dos seus olhos possui essa função durante toda a narrativa.

Com algumas pistas que estão espalhadas pelo texto e que denunciam sutilmente ser o ciúme do narrador apenas o delírio de um velho, outras acusam Capitu por ter "prevaricado", pois a dúvida permanece até os dias atuais alimentando dessa forma a imaginação do narrador com "resíduos acumulados em sua memória até levar-lhe à fadiga" (SILVA, 2007, p. 30), fazendo com que Capitu contribua com seus "olhos de ressaca" e de "cigana oblíqua e dissimulada" para fortalecer a dúvida que paira sobre a tão questionada traição na obra machadiana.

Assim, as personagens próximas de Santiago possuem relevância em seu percurso. Entretanto, se no filme as personagens similares têm a mesma importância que no romance é uma questão para se analisar no próximo capítulo, tratando da relação entre as linguagens, tanto no sentido fílmico, quanto no literário, para que o leitor-espectador possa obter os mais variados entendimentos sobre a trajetória do narrador.

3. A TRAJETÓRIA DO NARRADOR DO FILME *DOM* – DO CINEMA AO ROMANCE

"PORQUE VOCÊ FAZ CINEMA?

Para chatear os imbecis/Para não ser aplaudido depois de sequências, dó de peito/Para viver a beira do abismo/Para correr o risco de ser desmascarado pelo grande público/Para que conhecidos e desconhecidos se deliciem/Para que os justos e os bons ganhem dinheiro, sobretudo eu mesmo/Porque de outro jeito a vida não vale a pena/Para ver e mostrar o nunca visto /o bem e o mal o feio e o bonito/Porque vi 'Simão no deserto'/Para insultar os arrogantes e poderosos/Quando ficam como 'cachorros dentro d'água' no escuro do cinema/Para ser lesado em meus direitos autorais."

(Joaquim Pedro de Andrade/Adriana Calcanhoto)[11]

Analisar a trajetória do personagem-narrador do filme *Dom* é a proposta deste capítulo, principalmente na observância do momento da interação entre o romance como signo motivador e o filme como interpretante dinâmico[12], pois o seu personagem-narrador não se utiliza da escrita para narrar fatos passados e nem recria o espaço físico para melhor poder expor os acontecimentos de um passado recente.

Na adaptação de Góes a ação dramática "é o meio visual que dramatiza o enredo básico contada em imagem, diálogos e descrições localizadas no contexto da estrutura dramática [...] A pessoa é o personagem, e viver suas coisas é a ação" (FIELD, 2001, p.2).

Porém, utiliza-se do monólogo em *off* através de *flashbacks* e, ao contrário do narrador-personagem do romance machadiano, não manda reconstruir um determinado espaço para melhor "atar as duas pontas da vida", mas adquire um espaço pronto – um apartamento – em outra cidade.

No caso do narrador do filme *Dom*, o monólogo em *off* ou voz em *off* – aqui prefere-se chamar de monólogo em *off* – tem a função de recontar a breve história de amor do narrador

[11] Vide Referências.

[12] O interpretante dinâmico é uma representação mental extraída do signo, cuja função é colocar no lugar do objeto um significado, uma tradução, uma vez que do signo, ele elabora previamente uma compreensão. (SILVA, 2007, p. 200).

com uma artista através de breves recordações, "reforçando a presença do narrador onisciente intruso que se aproveita do posto de protagonista para se eximir inclusive do tal acidente" (SILVA, 2007, p. 197).

No depoimento do personagem-narrador Bento – o Dom – sua estrutura narrativa se submete, segundo Silva (2007, p.140) ao gráfico de densidade dramática, que designa o instante em que deve ocorrer a apresentação do problema, sua complicação, crise, clímax e resolução. Esta estrutura remonta os fatos que se constituem nas cenas que compõem o filme. O mesmo, ao depor, não se dirige ao espectador de maneira explícita – embora se saiba que é o espectador que ouve sua mensagem – mas para si mesmo. Bento intertextualiza com o narrador do romance na tentativa de também "atar as duas pontas da vida" através de seu monólogo em *off*. Essa relação entre narrador fílmico e o narrador literário esclarecem ambos a compreensão tanto de uma quanto de outra obra, pois estão interligados através da paratextualidade, sendo a adaptação fílmica uma obra adjacente que indiretamente também explica o livro.

Dessa forma é possível entender melhor o texto fílmico quando o diretor, inspirado na obra literária, permite ao espectador a leitura da imagem e sua contextualização como na idéia abaixo conferida por Assis Brasil:

> Se toda adaptação de um gênero artístico para outro deve conservar, pelo menos, o *espírito* da obra, ou as intenções de seu autor, é verdade também que o suposto adaptador tem que se identificar – use a técnica que usar – numa mesma *linguagem* com o criador. (BRASIL, 1967, p. 32)

A adaptação fílmica de Góes tem importância não somente aos estudiosos da obra de Machado de Assis, mas também aos interessados pela intertextualidade no cinema de arte através da transposição cronotópica - que é parcialmente decorrente da mudança da mídia**.** Essa mudança é caracterizada no filme de Góes pela fusão de linguagens artísticas muito presente, principalmente nas cenas iniciais. Ao superpor temas e personagens, *Dom* resulta no que Eisenstein chama de "unidade orgânica que permite todo tipo de variação expressiva possível" (EISENSTEIN, 1990, p. 16). Tal unidade permite a mudança sem a descaracterização da obra, pois Góes transcria ao atualizar permitindo essa variação de resultados os quais se tornam verdadeiramente significativos, ideia que se pode confirmar nas palavras de Dante Moreira Leite através do fragmento a seguir:

> A história que "termina bem", - isto é, em que se estabelece o equilíbrio, - elimina as ambigüidades, ao passo que a permanência do desequilíbrio permite várias soluções, nenhuma das quais será totalmente satisfatória, pois sempre abandonará outras configurações possíveis. Disso resulta a observação, - já feita muitas vezes, - de que a obra de arte maior é inesgotável, pois podemos organizá-la de vários modos, mais ou menos satisfatórios e adequados ao texto, sem que jamais possamos chegar a uma interpretação definitiva e insuperável. (LEITE, 1987, p. 144)

Nesta transcriação da passagem de um signo a outro código alguns elementos são primordiais para que se entenda a diferença na posição relacional que ocupa no processo de semiose. Uma delas e talvez a principal para a análise da trajetória do personagem-narrador seja exatamente a falta da ambigüidade em *Dom* para dissimular uma lembrança e na ausência da casa reconstruída que "denota o esforço de Dom Casmurro em reconstituir suas memórias" (SILVA, 2007, p. 169). Por outro lado, talvez essa realmente não fosse a proposta do diretor embora o espectador espere sempre que o filme seja uma réplica do projeto criativo do autor ou então que a película seja réplica do texto do roteirista. Almir Guilhermino afirma que *a scaletta*, o *screen-play* ou *guión* também compõem o interpretante dinâmico do romance como primeiras impressões da forma como a intriga se dá no filme.

Enquanto hipertexto, o filme *Dom* apresenta na sua transposição diegética modificações em relação ao seu hipotexto até significativas quanto ao aspecto temporal, espacial e social. Porém, percebe-se que a integridade da obra que origina o filme e principalmente o fato do narrador fílmico possuir em boa parte as características do narrador literário – os quais compõem o fio condutor da narração fílmica – é importante para tornar a adaptação uma obra tão grandiosa quanto o seu hipotexto.

Neste processo, a adaptação fílmica de Góes como qualquer outra, caracteriza-se por apresentar liberdade quanto à supressão ou ao acréscimo de personagens. No caso do filme *Dom*, surgem personagens que não somente não fazem parte do hipotexto como não possuem qualquer ligação com ele tais como, por exemplo, as personagens Heloísa e Daniela. Seria até mesmo ousado comparar a personagem Daniela com a Sancha do romance, visto que aquela rompe quase que totalmente com o fio condutor que se liga a esta por ser considerada deveras ousada e "moderna" demais. Mesmo porque a ousadia de Sancha ao subtender que estaria interessada em Bentinho, pode ser mais um delírio de um narrador "não-confiável" traçando uma trajetória conturbada.

Quanto à mudança na sequência e ordenação dessas ações, o filme de Góes preserva os *flashbacks* e insere nova linguagem verbal e visual – música, teatro, cinema, literatura e dança - para enriquecer o discurso intersemiótico visando a viabilidade e contextualização da obra. Para isso, é preciso que se observem os elementos que apresentam leitura crítica sobre o hipotexto.

3.1. A metatextualidade do foco narrativo

Conforme introdução deste trabalho, a metatextualidade foi conceituada segundo Genette (1982) como a relação alusória que vincula um texto a outro, ou remete a um outro, sem, no entanto, citá-lo explicitamente.

Na produção de Góes a leitura crítica acontece – seja de maneira metalingüística ou translinguística - quando a ilusão representativa da imagem sugere Bento refletido na figura do próprio Dom Casmurro através do seu comportamento antiquado que não condiz com a realidade do século XXI.

Se por um lado a sociedade não admite o comportamento machista de Dom, por outro, o narrador depoente não aceita determinados valores os quais julga incorretos, sob seu ponto de vista, permitindo a um determinado tipo de espectador mais "tradicional" uma grande identificação com a personagem, pois "em nossa apreensão de qualquer imagem, sobretudo se ela for muito representativa, entra uma parte de ilusão, muitas vezes consentida e consciente, pelo menos na aceitação da dupla realidade perceptiva das imagens" (AUMONT, 1993, p.97).

A personagem de Marcos Palmeira, o Dom, é um colecionador das edições de *Dom Casmurro*, trazendo para si a personalidade do Bentinho do romance numa total identificação com o protagonista da obra. Esta relação pode ser compreendida através da seguinte observação de Marthe Robert:

> Sendo a mentira mais inocente também a mais vistosa, o romance só é capaz de convencer acerca de suas relações íntimas com a verdade quando mente profundamente, com bastante habilidade e seriedade para assegurar as melhores chances de sucesso ao seu logro. Esta é uma das causas de sua megalomania – ele pode tudo, uma vez que pode sugerir tudo sem ter de dizer que o faz – e da vaga, porém profunda, culpa que ele em parte descarrega em seus temas tão generosamente criminosos, sem nunca conseguir se livrar dela. (ROBERT, 2007, p. 27)

A partir do início do filme, pode-se considerar o videoclipe da Banda Capital Inicial como metalinguagem que faz correspondência icônica da ópera que Bentinho fora assistir, caracterizando o sinônimo de tragédia que é reforçada com o ensaio de Ana (atriz) se reportando ao teatro shakespereano ao contracenar com um ator negro – supostamente Otelo – e outro branco – supostamente Cassio. Mais adiante, Bento e Ana estão na frente do espelho, no camarim, e é o momento em que ela lhe presenteia um CD com a trilha sonora do espetáculo onde dança, também lembrando *Otelo*.

Outro momento em que o filme de Góes apresenta leitura crítica sobre o hipotexto é quando Daniela comenta sobre o nome "Dom" que ela encontra na agendo do escritório e, logo a seguir, se ouve o comentário sobre a pessoa do nome e a razão do apelido. O comentário crítico a partir da observação da personagem de Luciana Braga resume a idéia lugar comum que se tem do livro e que, através da resposta de Miguel ao afirmar "é por isso que esse país não vai pra frente", instiga o espectador à leitura da fonte de "inspiração" da adaptação fílmica.

A cena em que Ana é vista por Bento, sentada, comendo uvas, faz o personagem-narrador se reportar a sua infância através do *flashback* em que a atriz, quando adolescente, da mesma maneira que consome as uvas, saboreia metade de uma laranja que divide com o narrador fílmico também adolescente. Observa-se que as uvas e, consequentemente, a metade da laranja são ambas veículos de representação metatextual dando conta de um texto dentro de outro texto através da lembrança.

A seguir Miguel e Bento estão sentados conversando sobre Ana atrás de um caminhão. As observações mais incisivas são de Miguel que, ao expor sua opinião sobre como seria perigoso envolver-se afetivamente com uma mulher tão bonita como aquela, reporta-se ao texto de Shakespeare tomando para si o papel de Iago. Nesta cena, Bento ouve mais do que fala, muito embora, numa outra cena posterior em que Miguel e Bento estão bebendo e caminhando pela avenida, Dom "solta a língua" e libera as palavras por causa da bebida, saindo de sua timidez, tão constante no narrador-personagem do hipotexto.

O desenlace amoroso entre Bento e Heloísa faz referência direta à parte introdutória do hipotexto quando esta lhe presenteia com o livro *Dom Casmurro* cujo título não é mencionado

verbalmente na cena, mas está subentendido através não somente da imagem, como também por se tratar de um colecionador das edições da obra. Ao encerrar tal parte introdutória do filme inicia-se à ligação com o romance de Machado através do seguinte monólogo em *off*: "A idéia de que minha felicidade custava as lágrimas de outra pessoa me doía fundo. Eu não conseguia tirar a imagem de Ana da cabeça. Isso enchia meu coração de presente e de futuro" (*DOM*, 2003).O fotograma abaixo ilustra muito bem a importância deste momento:

Figura 20 – O desenlace (*Dom*, 2003)

Fonte: Diler Trindade Produções

Além das palavras verbalizadas que apresenta relação paradigmática com outros textos literários, observa-se que a palavra, seja de Ana ou de Dom, também se caracteriza como metatextualidade no momento em que a atriz pede ao marido que faça a promessa de lhe fazer feliz. Esta alusão ao capítulo 100 – "Tu serás feliz, Bentinho!" do livro *Dom Casmurro*, muda o emissor da fala, pois que enquanto Ana pede que Bento prometa que a fará feliz, no romance, Bentinho supõe ter ouvido uma fada lhe afirmar "Tu serás feliz, Bentinho; tu vais ser feliz" (ASSIS, 1999, p. 135). Entretanto, Ana obtém resposta positiva, enquanto que Bentinho é advertido por José Dias como se estivesse delirando ao ouvir a voz de uma fada.

No filme de Miguel, Ana está de preto, terminando a penúltima cena quando Bento chega para buscá-la, mas ela decide – *com os olhos apaixonadamente fixos* – honrar seu

contrato, optando pela sua carreira artística. Esta cena está relacionada ao velório de Escobar, pois é o único momento em que o lamento e o luto – por causa da cor da roupa da atriz e do seu choro – estão verdadeiramente presentes no filme *Dom* e que representa o ápice do ciúme do narrador fílmico.

Por fim, numa das últimas cenas do filme, no momento de crise conjugal, Bento novamente refere-se ao romance de Machado quando afirma fazer parte de um triângulo amoroso. A mulher, ao se surpreender com a afirmativa, questiona e, mais uma vez, supõe-se agora ter-se uma referência ao filme *Capitu*, de Saraceni, para que a esposa – a mando do marido - pedisse explicações a Miguel para que este se lembrasse de "algum filme". Ora, decerto que o "filme" do qual Bento poderia estar se referindo fosse a conjunção carnal entre a esposa e o amigo, mas sabe-se também que o outro filme que apresenta como tema um suposto "triângulo amoroso" é a versão de Saraceni, primeira adaptação da obra-prima de Machado. Portanto, a versão de Góes não somente dá conta do hipotexto, como também metatextualiza a adaptação anterior à sua.

3.2. O discurso intersemiótico do narrador fílmico

Considerando que o cinema apóia-se na palavra e pela palavra, não se deve esquecer que o mesmo é feito de imagem e não propriamente de atores (SILVA, 2007) sem, no entanto, deixar de ser um espetáculo. O cinema é – ao contrário do espetáculo teatral – completamente irreal e se desenvolve num outro mundo.

A importância da adaptação está no fato da diegese do romance ser transposto para um novo signo – neste caso, o cinema – e como este signo é transposto, de que maneira e em que condições o hipotexto se transforma em um hipertexto. Através de uma transposição de sistemas sígnicos faz-se necessário perceber o desprendimento do hipotexto para aproximá-lo da realidade.

Porém, o elo com o hipotexto deve permanecer através de "modelos que determinaram a produção do texto-alvo, e desde que o texto seja conceituado como uma entidade semiótica identificável (texto, fragmento de texto, um grupo de textos ou práticas discursivas especiais)" (DINIZ, 2003, p.41).

Vale ressaltar que também se faz necessário que o adaptador conheça a obra para saber melhor articular as duas faculdades da comunicação da *mímesis* através dos meios de expressão e da experiência.

Nesse processo de transposição de um código para outro autor e narrador fílmico devem ambos dialogar através das rubricas do hipotexto e, no caso do filme *Dom*, este fato é freqüente levando em consideração os recursos do campo, contracampo bem como dos ângulos de visão e de tomada. A lente torna-se a visão do espectador na interioridade do filme por que

> Do primeiro cabeçalho à última rubrica da última cena, autores-roteiristas, oscilam entre si e o seu narrador, entre decisões narrativas suas e decisões do seu narrador. À semelhança do que faz com os personagens – com quem, mesmo que minimamente, também se confunde (num exemplo, personagens só usam palavras saídas da cabeça do autor) – um autor está constantemente entrando e saindo do seu narrador, percebendo e narrando a estória como o narrador percebe e narra, e como ele, autor, percebe e narra. (CAMPOS, 2007, p.13)

A intersemiose impregnada na adaptação fílmica de Góes não se caracteriza por ser somente um simples mosaico de signos, mas é, segundo Peirce, uma extrapolação do significado das coisas "uma vez que o artista se vê diante de um novo meio de produção de linguagem e propõe, como tarefa, encontrar a linguagem que é própria do meio" (SANTAELLA, 2005, p. 35).

Essa linguagem em *Dom* valoriza a intenção do romance de Machado ao adequá-lo ao século XXI e que, para isso se vê motivado a utilizar essa nova "tradução" de linguagens inserindo novos códigos para expressar não somente a intenção da obra literária, mas da própria sociedade do nosso século. Este desprendimento do texto só é possível por causa da aproximação com a realidade e é justamente o que o espectador lê e apreende visto que

> O romance desorienta consistentemente seu leitor, especialmente no que tange ao grau de "sinceridade" do texto, ao passo que o filme leva o espectador gentilmente pela mão. Enquanto o romance desenvolve uma tensão sistemática entre aquilo sobre o *que* somos informados e *como* isso nos é contado. O filme, de uma forma geral, é estilisticamente homogêneo. (STAM, 2008, p. 307)

Elementos atuais tais como a comunicação por celulares bem como o teste de DNA para comprovar a paternidade de Bento passam ao espectador não somente variadas possibilidades de compreensão das obras fílmica e literária, como também insere na interpretação deste mesmo espectador a possibilidade da extrapolação de linguagens. Para melhor exemplificar essa ideia é que aparece a primeira edição de *Dom Casmurro* não somente como o elo entre o casal, mas do próprio filme com a narrativa literária. Tal ligação dá inicio a história de amor entre a artista e o engenheiro.

Esse início é concretizado quando Ana recebe o ramalhete de girassóis e a primeira edição de *Dom Casmurro* como presente. Os girassóis como imagem representativa de uma alegoria positiva, possuem como novo código, uma riqueza de sentidos variados, simbolizando toda a alegria e esperança de união entre os protagonistas. Na foto abaixo, o girassol inicia e também encerra a relação amorosa auxiliado conjuntamente pelo bilhete de Ana.

Figura 21 – A metáfora do girassol (*Dom*, 2003)
Fonte: Diler Trindade Produções

Em se tratando de multiplicidade de linguagens não é conveniente falar em "fidelidade ao original" para que se transponha determinada linguagem artística para outra por ser o resultado das leituras mediadas culturalmente.

Assim, os recursos que exploram o discurso intersemiótico do personagem-narrador surgem a cada cena para fazer fluir a narrativa, pertencendo ao *logos* especifico do cinema, apresentando o conflito interior que caracteriza o narrador fílmico como um personagem conturbado e influenciado pela narrativa do livro que coleciona.

3.3. A poética do olhar

Traçando um paralelo entre o discurso silencioso do romance e da adaptação de Góes, podem se comparar linguagens artísticas tanto do hipotexto quanto do hipertexto. O narrador-câmera predomina em várias cenas do filme. A consciência mórbida que observa seu ato de tomar consciência é caracterizada como reflexividade psicológica e que se transforma na reflexividade artística vendo-se no ato de filmar, pois tal processo possui referencia direta, transformando-se tanto na forma lingüística quanto visual a partir do momento em que a câmera torna-se instrumento e dispositivo auxiliar do protagonista para compreender sua trajetória através e principalmente do silencio que fala mais que a palavra dita. O ator cinematiza a interlocução verbal, implícita do hipotexto, quando olha para a câmera e o seu olhar fala ao espectador.

A personagem Heloísa é um exemplo dessa representatividade a partir do momento em que Bento atende ao telefonema de Ana. Porém, o olhar de Bento é mais pausado ao perceber que Heloísa ainda sente ciúmes dele. Por outro lado, a situação inversa é conferida através da cena na praia em que Bento, acometido pela primeira manifestação de ciúme, olha para Ana e Miguel brincando ambos à beira-mar. Neste momento, o olhar do protagonista não transmite somente desconfiança, mas cautela, pois esta situação faz parte de uma lembrança em que o narrador depoente mostra-se arrependido, mesmo não sendo confiável em suas declarações.

Outro momento em que o olhar do personagem-narrador denuncia que sua trajetória é conturbada é o instante do olhar de Bento pela janela depois de receber a notícia da gravidez de Ana. O narrador justifica sua perturbação por não estar preparado para ser pai, mesmo que o seu olhar denote total insegurança, imaturidade e desconfiança.

A partir de então é como se Bento internalizasse outra personagem em sua trajetória, denunciado pela poética do seu olhar, onde se percebem movimentos lentos, como se quisesse tempo para encaixar provas que condenasse a esposa e o amigo. Quando Ana pergunta pelo filho que foi levado para a casa dos pais de Bento, enquanto a mãe trabalhava, a visão do narrador torna-se turva, triste e angustiada.

Na cena em que acende um cigarro e é encontrado por Heloísa, Bento é perguntado "se está tudo bem", pois o seu olhar até parece estar "atando as duas pontas da vida", mas na verdade, é denunciado pela ex-namorada, quando, meio sem jeito e de imediato resolve ir embora.

Através do signo do olhar, a câmera passa a adquirir a visão do depoente e narra, através de seu movimento, toda a situação. Na comemoração de Ana e Miguel na conclusão da cena, Bento caminha vagarosamente tendo a lente da câmera como sua visão. Neste momento, o narrador-câmera percorre lentamente o *set* de filmagem, tal como os passos de Bento, observando toda a movimentação do amigo e da esposa até chegar à mesa e iniciar o diálogo.

Por fim, a cena em que o narrador pára na porta do quarto onde se encontrava a esposa e o filho, torna-se uma das mais intrigantes, pois à medida que Bento, ao ser visto pela mulher, entra lentamente no quarto, senta-se diante de Ana e Joaquim, levanta-se sem tirar os olhos da esposa e sai sem dizer qualquer palavra verbalizada. Esta é, sem dúvida, uma cena de expressiva demonstração da variedade significativa da poética do olhar. O personagem-narrador expõe, através dos seus olhos fixos sobre a atriz e de seus movimentos lentos, toda a inquietude e angústia que alimentava a neurose do protagonista.

As sequências representam múltiplos sentidos através da ausência de palavras ou do silêncio expresso pelo ambiente em que se encontram. Entretanto, a narrativa continua dominada pelos gestos ou por simples expressões faciais exploradas principalmente pelo personagem-narrador ou pelo simples olhar de Ana.

É através do olhar do espectador, dividido com o do protagonista, que se retoma a proposta do narrador-câmera ao definir os olhos de Ana como os "olhos de ressaca" de Capitu, ao passo que, a partir daí, se encontram elementos suficientes que remetem ao

hipotexto e que esses mesmos elementos, como referencias, levam o espectador aos efeitos estéticos e cognitivos equivalentes aos do livro.

Um exemplo desse olhar é o exato momento em que a atriz observa em estado de extrema emoção o marido cortar lentamente e de maneira fria uma mecha dos cabelos do filho Joaquim. Através do olhar de Ana também se busca desvendar a metáfora dos "olhos de ressaca", momento em que a câmera fala por si através do silêncio expressivo da personagem cinematográfica. Da mesma maneira, pode-se perceber o discurso do olhar em *Dom Casmurro* quando Capitu é flagrada por Bentinho no capítulo 140 – *A Inscrição* e que também expressa comunicação através do silêncio:

> Capitu tinha os olhos no chão. Ergue-os logo, devagar, e ficamos a olhar um para o outro [...]. Os olhos fitavam-se e desfitavam-se, e depois de vagarem ao perto, tornavam-se a meter-se uns pelos outros [...]. Os olhos continuam a dizer coisas infinitas, as palavras de boca é que nem tentavam sair, tornavam ao coração caladas, como vinham [...] (ASSIS, 1999, p. 30-31).

Esse mesmo olhar possui características semelhantes no instante em que o narrador-personagem conta a Capitu sobre sua ida ao seminário. Em um primeiro momento, Capitu deixa o olhar vago, como se não estivesse a prestar atenção e, depois, de maneira impetuosa, repreende Bentinho, taxativa.

O processo de adaptação, que faz o cineasta eliminar ou condensar capítulos do romance, é a possibilidade de variedades na tradução intersemiótica sem desvincular-se da poética do hipotexto. Pode-se dizer, como exemplo dessa riqueza de variedades, que os três momentos em que a "metáfora dos olhos de ressaca" de Ana é mencionada no filme acontecem primeiramente quando Bento beija a personagem feminina, ainda adolescente, pela primeira vez na praia, através de *flashback* e mais tarde, quando a menina fala ter sonhado com um mar de ondas gigantes debaixo de sua cama e a terceira e última cena é exatamente o momento na praia quando Ana insiste em levar Miguel e Bento para a água, mas este fica na areia vendo sua mulher com o amigo, caracterizando a primeira cena de ciúme do filme.

Em *Dom*, numa das últimas cenas que retrata todo o arrependimento de Bento em relação ao seu ciúme, a câmera capta não somente a movimentação do ambiente, mas

principalmente as expressões faciais do protagonista que concluem o texto fílmico através de uma pretensa reconciliação transcrita da seguinte forma:

Plano Geral (PG) [13]:

Bento caminha lentamente por uma praça.
Bento vê um banco.
Bento senta-se pensativo no banco.

Plano Médio (PM) [14]:

Bento observa as crianças jogando bola.
Bento olha para o lado.

Plano de Conjunto (PC) [15]:

Uma adolescente compra um picolé.
A adolescente caminha lentamente levando o picolé à boca.

Primeiríssimo Plano (PP) [16]:

Bento observa a garota.
A garota senta-se em um banco saboreando o picolé.
Bento olha para a garota com os cenhos franzidos.
O olhar de Bento se desvia.

Plano de Detalhe (PD) [17]:

Aparece Ana adolescente no primeiro *flashback*.

[13] A personagem é mostrada juntamente com o ambiente no qual está inserida (EISENSTEIN, 1990).
[14] O indivíduo aparece da cintura para cima (*Idem*).
[15] O sujeito aparece dos pés à cabeça e se situa num ambiente específico. O sujeito é totalmente caracterizado *(Idem*).
[16] Também chamado de *bigclose* onde só o rosto é mostrado, o espaço de contexto é completamente esquecido e o intuito é ressaltar as expressões. É extremamente intimista e dramático *(Idem*).
[17] É uma imagem muito próxima, porém a visualização é sempre em partes. Nunca o rosto inteiro é mostrado (*Idem)*.

Primeiríssimo Plano (PP):

Bento retorna de suas lembranças, reflexivo.

Bento olha novamente para a garota esboçando um leve sorriso.

O semblante de Bento modifica-se, transforma-se.

Bento engole em seco.

Bento parece arrependido.

Bento levanta-se rapidamente do banco.

Ainda na constituição da poética do olhar em *Dom Casmurro*, percebe-se o momento em que Bentinho é perguntado por Capitu, no capítulo 18, se ele tinha medo, cuja sensação funesta leva o narrador a se imaginar em uma prisão escura movido mais pelos olhos que lhe metiam medo (ASSIS, 1999, p.71). Na comparação entre linguagens artísticas, a adaptação de Góes retrata o olhar do narrador-câmera a falar por Bento através de sua expressão facial. Isso se constata por causa da ilusão que é passada ao espectador de estar vendo com seus próprios olhos.

Sendo a maioria dos planos realizados a partir do olhar do protagonista, que é a

> razão pela qual é exigida de seus realizadores uma maior reflexão no ato de instalar a câmera, determinando assim, os ângulos de visão e tomada é que se percebe a divisão do olhar entre a onisciência do espectador e o do protagonista por que nem todo longa-metragem sustenta sua narrativa sob um mesmo ponto de vista pedindo a montagem o campo e o contra-campo, exigindo o enquadramento do olhar e do olhado, seja qual for a ordem. (SILVA, 2007, p. 180).

Dessa forma, ao analisar a versão fílmica sob o ponto de vista do diretor, é possível perceber o conjunto textual que cerca a sua obra dando conta da relação crítica existente através da co-presença tanto da narrativa de Machado quanto do teatro de Shakespeare. Pela poética do olhar entende-se o resultado do processo de transcriação do filme de Góes, refletido em um trabalho expressivo através do discurso intersemiótico, considerado de grande valia para o estudo das mais variadas linguagens artísticas.

4. O *OTELO* DE *DOM CASMURRO*: ROMANCE, TEATRO E CINEMA

"PRECE CÓSMICA
que os 4
como num teatro
conservem a mão
sem nenhum
gesto
- que o vinho quente
do coração
lhes suba à cabeça
espessa
- que do bolso de
cada um dos
4
como num teatro
voem
pombas
(*pombas*
***brancas*)**
...e amanheça."

(João Ricardo/Cassiano Ricardo)[18]

Fazer as relações de intertextualidade com o romance *Dom Casmurro*, a peça *Otelo* e suas adaptações para o cinema com os filmes *Dom* e *A Tragédia de Othello* é a proposta deste capítulo, tratando das características especiais encontradas no romance as quais fazem referência à peça de Shakespeare. Entretanto, partindo do pressuposto de que, apesar do hipotexto de Machado ser a tragédia do dramaturgo inglês, a obra a ser analisada e que merece destaque às observações a serem comparadas é *Dom Casmurro,* bem como as relações existentes com o seu narrador. A intertextualidade que a obra literária abrange neste capítulo

[18] Vide Referências.

é o comparativismo com a obra teatral *Otelo,* de William Shakespeare. Dessa forma, vale ressaltar que Machado de Assis foi um precursor, um visionário no uso da rubrica literária uma vez que, ao se questionar a narrativa em que se propõe a realizar, Bento Santiago pode ser caracterizado como metadiscursivo ao parodiar sua situação com a peça shakespereana.

Enquanto que na obra *Dom Casmurro,* o titular da fala é Bento Santiago, advogado e narrador-personagem - pois seu nome *Santo + Iago* é a fusão do bem e do mal - em *Otelo,* Iago representa a consciência perversa que atormenta o mouro, principalmente em Chipre onde o protagonista, no campo de batalha, sofre total influência de seu alferes. Sendo na obra de Machado a narrativa que se apresenta como o único ato liberador possível, finge o narrador o presente e tenta evadir-se do passado, ao mesmo tempo elaborando um questionamento sobre a integridade do ser no que concerne o rendimento da escrita, como podemos conferir com a seguinte ideia:

> Ocorre em *Dom Casmurro* uma triangulação ideal que traduz a certeza de uma consciência conturbada, a de Bentinho, e resulta, para o destinatário de seu discurso mesclado de objetividade e de ressentimento (subjetividade), numa ambigüidade insolúvel. Mas o principal, perante os olhos contemporâneos, reside na validade do texto, sua particular eficácia estética, seu valor, como saída para o narrador, sua autonomia como instaurador de um universo próprio, sua remissão à necessidade verbal como fonte do ser. Sob este aspecto, a melhor pergunta haverá de ser: por que relatar um fato passado para restabelecer a verdade, ainda que esta não passe de uma transitória e vulnerável verdade subjetiva? (LUCAS, 2009).

Dentre as mais fortes características que explicam a trajetória do narrador as quais podemos encontrar entre *Dom Casmurro* e *Otelo,* uma se destaca com maior ênfase: o ciúme. A trajetória do narrador de *Dom Casmurro,* tal como a evolução do ciúme em Otelo, precisou do estímulo de uma terceira personagem considerada como o "princípio de tudo", a verdadeira "fagulha" que faltava para desencadear o motivo pelo qual faz a diferença nas duas narrativas. Em Veneza, o enlace entre Otelo e Desdêmona tem seu início de maneira conturbada, porém, é o momento do equilíbrio romântico que a peça apresenta e é criticada por Machado em sua *Reforma Dramática*.

Iago ganha gradativa importância na peça de Shakespeare a partir do momento em que a história avança e Otelo começa a insistir por provas concretas que possam denunciar a falsa traição de Desdêmona. Já o agregado José Dias, apesar de toda a sua aversão ao relacionamento dos dois adolescentes, não entra na opinião do narrador como o maior

influenciador da sua trajetória conturbada, visto que, de certa forma, Bento Santiago parecia fazer com que o leitor entendesse que ele mesmo estava certo do que afirmava a respeito da suposta infidelidade da esposa.

A trajetória de Bento Santiago é tão marcante quanto à de Otelo, embora possuam caminhos diferenciados. Ao contrário deste, que precisa unicamente de Iago, representado por uma personagem que influencia e induz Otelo à desconfiança, Bentinho, além de José Dias, também é auxiliado pela metatextualidade relacionada à referência feita à obra de Shakespeare mencionada exatamente nos capítulos 62 – *Uma Ponta de Iago*, 72 – *Uma Reforma Dramática* , 73 – *O Contra-Regra* e 135 - *Otelo*. Retratados na segunda e terceira fase do romance, os capítulos que comparam a situação de Desdêmona a de Capitu possuem função mais explicativa da situação em que se encontrava Bentinho visto que este, como narrador-personagem, conduz as idéias e opiniões relacionadas à esposa.

4.1. Da paratextualidade ao narrador-*didascalo*

No capítulo 72 - *Uma Reforma Dramática*, Machado propõe a desconstrução da peça de Shakespeare, caracterizando uma paratextualidade em que Bentinho pretende abreviar imediatamente o processo trágico que envolve Otelo e Desdêmona. Começando a peça em *ultima res* no 1º. ato e, nos outros três, seria caracterizado o ciúme, pois o último ato teria como pano de fundo a ameaça dos turcos para as explicações de Otelo e Desdêmona. Quanto à "charada habitual", o narrador supõe que, dessa forma, a peça não perderia a "boa impressão" de ternura e de amor, sugerindo como proposta de ensaio não para o narrador-personagem, mas talvez para o próprio leitor, ou quem sabe, para o espectador.

Machado identifica as relações do texto neste capítulo, entre o hipotexto *Otelo*, propondo a *reforma dramática* na peça de Shakespeare – por que não deixaria de ser ainda uma tragédia – para que a plateia pudesse encontrar no teatro outro enigma, tendo como explicação do primeiro ato, os últimos, tal como é a própria obra *Dom Casmurro*. Confere-se, desta forma, através do fragmento abaixo:

> Nem eu, nem tu, nem ela, nem qualquer outra pessoa desta história poderia responder mais, tão certo é que o destino, como todos os dramaturgos, não anuncia as peripécias nem o desfecho. Eles chegam a seu tempo, até que o pano cai, apagam-se as luzes, e os espectadores vão dormir. Nesse gênero há porventura alguma coisa que reformar, e eu proporia, como ensaio, que as peças começassem pelo fim. Otelo mataria a si e a Desdêmona no primeiro ato, os três seguintes seriam dados à ação lenta e decrescente de ciúme, e o último ficaria só com as cenas iniciais da ameaça dos turcos, as explicações de Otelo e Desdêmona, e o bom conselho do fino Iago: "Mete dinheiro na bolsa". Desta maneira, o espectador, por um lado, acharia no teatro a charada habitual que os periódicos lhe dão, porque os últimos atos explicariam o desfecho do primeiro, espécie de conceito, e, por outro lado, ia para a cama com uma boa impressão de ternura e de amor:
>
> *Ela amou o que me afligira,*
>
> *Eu amei a piedade dela.* (ASSIS, 1999, p.106).

Essa espécie de "nota explicativa" que o autor faz no capítulo 72 – *Uma Reforma Dramática* dispensa o hipotexto como citação ou fonte de inspiração e constitui com ele o conjunto textual em que o narrador analisa sua própria situação e permite ao leitor fazer o mesmo numa leitura crítica sobre ambos os textos. Essa relação crítica do narrador com outro texto propõe não somente comentário analítico sobre a obra literária, mas também a relação entre o espectador e a trama. Machado analisa o próprio fazer teatral no início deste capítulo quando se refere às peripécias e o desfecho que chegam ao seu tempo enquanto que ele – o narrador – propõe uma inovação ou "reforma" no gênero. Pode-se dizer que o romance *Dom Casmurro* não foi feito somente com a intenção de ser simplesmente lido, mas visto através da encenação que o narrador-*didascalo* – como era chamado no teatro da Antiguidade Clássica – configura com suas rubricas e dá provas de sua subversão. Dessa forma, percebe-se que Machado tem plena consciência de que o seu romance é uma paródia a *Otelo*, de Shakespeare (CALDWELL, 2002). As cenas e as rubricas para obter efeito imediato sobre o público possuem função educativa, levando o espectador a descobrir o que estava subentendido nos diálogos. Com isso, ao reconstruir a casa de Engenho Novo tal qual a da Rua de Matacavalos, Machado passa a constituir o palco dessa encenação literária.

Na verdade, a "Reforma Dramática" que propunha Machado vai muito além das peças teatrais para o entretenimento. Machado de Assis queria um teatro que se afastasse do romantismo exagerado, mas que tivesse o comprometimento para fazer refletir sobre os problemas nacionais, alertando o espectador sobre o poder da palavra nas artes cênicas. Ao se tornar um dos membros do Ginásio Dramático, Machado de Assis condenou aqueles que

recorriam ao erário buscando apoio aos espetáculos teatrais de elite. Em sua crítica *Ideias sobre o teatro* defendeu ele:

> A iniciativa em arte dramática não se limita ao estreito círculo do tablado – vai além da rampa, vai ao povo. As platéias estão aqui perfeitamente educadas? A resposta é negativa. Uma platéia avançada com um tablado balbuciante e errado, é anacronismo, uma impossibilidade. [...] Aqui há um completo deslocamento: a arte divorciou-se do público. Há entre a rampa e o plateia um vácuo imenso de que nem uma nem outra se apercebe. A platéia ainda dominada pela impressão de uma atmosfera, dissipada hoje no verdadeiro mundo da arte – não pode sentir claramente as condições vitais de uma nova esfera que parece encerrar o espírito moderno (ASSIS, 1962, p.10-11).

Machado também defendia a formação de novos dramaturgos e menos investimento nas traduções. Na opinião do escritor esse era o caminho para fomentar a literatura dramática e a sua reforma. Quem compactuava com o mesmo pensamento de Machado era o também escritor José de Alencar, a quem Machado dedicava a melhor crítica às suas peças, e que, de maneira inovadora, surgia com Alencar a comédia nacional, possibilitando um novo rumo ao teatro brasileiro. Até mesmo o próprio José de Alencar concordava com Machado quando dizia que as primeiras gerações românticas não haviam conseguido inovar, criando um novo teatro nacional. Assim, fazia-se urgente criar a tal "Reforma Dramática" que levava em consideração, principalmente, a atualização estética, a substituição dos dramas românticos que predominavam na corte pela comédia que seria o teatro ideal para aquele momento histórico. Influenciado por Alexandre Dumas Filho por ter acrescentado a "naturalidade" como traço novo na comédia de costumes de Molière, Machado conciliava a influência clássica, predominando em sua característica principal a ideia horaciana do utilitarismo da arte e o realismo de seu tempo.

Assim, Machado até conseguiu o seu intento ao ver surgir uma dezena de dramaturgos e atores que encenaram no Ginásio Dramático um conjunto de peças teatrais que abrangiam os costumes da burguesia emergente. Daí começou a apresentar uma maior preocupação nas suas críticas teatrais, principalmente no que concerne ao aspecto da montagem, fazendo suas considerações totalmente voltadas para o estudo da obra teatral, desde o fazer literário até o dramático. Resumia o enredo da peça, facilitando dessa forma o seu entendimento até os comentários dedicados à interpretação dos atores, bem como o cenário e o figurino. Com o propósito didático, Machado fazia suas críticas ao novo teatro brasileiro de maneira que o leitor pudesse, passo a passo, ir descobrindo o valor de ir além do texto.

A “Reforma Dramática” também consistia em ir além do tradicional. Elogiava os atores que haviam trabalhado com João Caetano - que por sinal não saia da farsa e nem do burlesco - mas que abandonavam os exageros da interpretação romântica, adotando a naturalidade realista.

O ciúme do advogado é caracterizado por um processo gradativo que avança com os fatos, pois Machado de Assis “faz de seu narrador uma espécie de contra-regra, de *didascalo* que mina o projeto memorial do romance. Suas indicações acabam fazendo da obra algo para se ler e se ver ao mesmo tempo” (SILVA, 2007, p. 10). Já o ciúme de Otelo só avança por causa da influência que o alferes exerce sobre o mouro, muito embora José Dias colabore nos capítulos iniciais para a trajetória conflituosa ocasionada pelo ciúme do narrador, mesmo que esta colaboração seja apenas uma tática para despistar o leitor.

Além de Machado mencionar, em *O Contra-Regra* (Cap. 73) de *Dom Casmurro*, o nome de outros autores do Romantismo brasileiro como José de Alencar e Álvares de Azevedo para caracterizar melhor o ciúme na trajetória do narrador-personagem Bento Santiago, veicula no próprio livro uma relação paradigmática entre textos literários, visto que José de Alencar, famoso pelos romances, é citado pelo narrador através de um dos seus personagens de teatro de 1858 e Álvares de Azevedo, notável pela poesia ultrarromântica, da mesma forma, também é mencionado através de sua obra.

Machado também explica a função da narrativa de Santiago dizendo que “o destino não é só dramaturgo, é também o seu próprio contra-regra, isto é, designa a entrada dos personagens em cena, dá-lhes as cartas e outros objetos, e executa dentro dos sinais correspondentes ao diálogo, uma trovoada, um carro, um tiro” (ASSIS, 1999, p. 107). Percebe-se claramente que Machado, através da metatextualidade, dá conta de outros textos através de comentário crítico, devido ao fato deste autor ter sido, durante muito tempo, crítico de teatro e, desta forma, além de inserir no capítulo uma espécie de “nota explicativa”, faz menção aos textos de Alencar e Álvares de Azevedo, citando-os conforme fragmento abaixo:

> Assim se explicam a minha estada debaixo da janela de Capitu e a passagem de um cavaleiro, um *dandy*, como então dizíamos. Montava um belo cavalo alazão, firme na sela, rédea na mão esquerda, a direita à cinta, botas de verniz, figura e postura esbeltas: a cara não me era desconhecida. Tinham passado outros, e ainda outros viriam atrás; todos iam às suas namoradas. Era uso do tempo namorar a cavalo. Relê Alencar: “Porque um estudante (dizia um dos seus personagens de teatro de 1858) não pode estar sem estas duas

> coisas, um cavalo e uma namorada". Relê Álvares de Azevedo. Uma das suas poesias é destinada a contar (1851) que residia em Catumbi, e, para ver a namorada no Catete, alugara um cavalo por três mil-réis... Três mil-réis! tudo se perde na noite dos tempos! (ASSIS, 1999, p. 107).

A partir do momento em que o leitor segue as rubricas em *Dom Casmurro*, passa a ter motivos suficientes para desconfiar da narrativa. Ao escrever, não se trata mais do adolescente Bentinho, muito menos do homem casado, mas de Santiago, cujo nome é a fusão do bem e do mal como mencionado acima. A metáfora dos "olhos de cigana oblíqua e dissimulada que arrasta para dentro, como uma vaga que se retira da praia nos dias de ressaca" (Cap. 32) é o caminho, segundo Almir Guilhermino da Silva, "sugerido e traçado pelo narrador-*didascalo*, seja ele Brás Cubas ou Santiago" (SILVA, 2007, p. 91). Porém, o capítulo 73 somente enfatiza que a obra pode ser lida tanto como um romance quanto uma peça teatral, pois ao sofrer a crítica de Quintino Bocaiúva de que suas peças eram obras mais para serem lidas do que assistidas, Machado faz o caminho inverso ao escrever *Dom Casmurro* como um romance teatralizado.

4.2. O lado escuro no capítulo *Uma Ponta de Iago*

Ao se tentar buscar as impregnações shakespereanas de Machado de Assis, decifram-se alusões imaginosamente escondidas por detrás dos nomes próprios empregados pelo escritor realista. É assim que no capítulo 62 – *Uma Ponta de Iago*, José Dias é retratado pelo narrador de *Dom Casmurro* como consciência perversa, e que, segundo este mesmo narrador, deveria motivar no adolescente Bentinho o ciúme que se destinaria ao Iago da obra Otelo. Como já foi afirmado em capítulo anterior desta pesquisa, segundo Cardwell (2002), Bento Santiago - escritor adulto - é o próprio Iago de Bentinho adolescente e homem casado. José Dias é caracterizado desta forma para despistar o leitor, pois o ponto de vista unilateral do narrador Dom Casmurro julga e condena a esposa e o melhor amigo. Já Emília, esposa do alferes, é a voz da consciência de Desdêmona e representa a razão classicista predominante na época, sobre a emoção medieval da heroína. As personagens mais marcantes em *Otelo* são justamente aquelas em que predomina a razão sobre a emoção, influência do racionalismo como característica principal do classicismo no início do séc. XVII.

José Dias, homem refinado, inteligente e articulado, tal como o alferes de Otelo, também sabia que, ao fazer comentários perniciosos a respeito de Capitu, Bentinho poderia começar a amadurecer progressivamente seu ciúme e suspeita sobre a fidelidade da amada adolescente como podemos perceber neste trecho:

> Estou que empalideci; pelo menos, senti correr um frio pelo corpo todo. A notícia de que ela vivia alegre, quando eu chorava todas as noites, produziu-me aquele efeito, acompanhado de um bater de coração, tão violento, que ainda agora cuido ouvi-lo. Há alguma exageração nisto; mas o discurso humano é assim mesmo, um composto de partes excessivas e partes diminutas, que se compensam ajustando-se. Por outro lado, se entendermos que a audiência aqui não é de orelhas, senão da memória, chegaremos à exata verdade. A minha memória ouve ainda agora as pancadas do coração naquele instante. Não esqueças que era a emoção do primeiro amor. Estive quase a perguntar a José Dias que me explicasse a alegria de Capitu, o que é que ela fazia, se vivia rindo, cantando ou pulando, mas retive-me a tempo, e depois outra idéia... (ASSIS, 1999, p. 94).

Este fragmento caracteriza muito bem a intenção do narrador em atribuir a José Dias a função de Iago na vida adolescente de Bentinho, porém, a influência do agregado na trajetória do comportamento de Bentinho em comparação com a influência que o alferes exercia sobre o mouro é quase que imperceptível, pois não torna o percurso da desconfiança de Bento Santiago mais extenso que o percurso do ciúme de Otelo. O tempo para o desfecho na obra de Machado é menor que na peça de Shakespeare. Mas a importância deste tema – o ciúme – não está na quantidade de tempo, mas na intensidade.

Em *Otelo*, Iago encarrega-se de "construir" um ciúme que o mouro não possuía, conferindo ao espectador o papel de preencher as lacunas, pois "o autor, além de nomear as personagens, indica seus gestos e suas ações, independentemente de qualquer discurso sendo fundamental essa distinção porque permite ver como o autor *não se diz* no teatro, mas escreve para que *um outro* fale em seu lugar " (UBERSFELD, 2005, p. 7). Já em *Dom Casmurro*, o narrador por si foi "construindo" um ciúme ligando fatos que sugeriam uma possível infidelidade e, ao "carregar nas tintas", julgou e sentenciou Capitu e Escobar.

4.3. A "Reforma Dramática" em Otelo: Machado, Welles e Góes

A partir do momento em que o narrador afirma que vai ao teatro e que, coincidentemente, a peça em cartaz é *Otelo*, percebe-se a suposição de analogias formais entre a situação que o narrador-personagem se encontra e a trama que envolve a tragédia de Shakespeare. Essa analogia é proposital visto que o narrador menciona várias vezes o texto do dramaturgo inglês em sua narrativa. O elemento comum que liga as duas tramas é a trajetória do "ciúme" e sua gradativa evolução nas duas narrativas, tanto no romance quanto no teatro, pois ambos os gêneros possuem maneiras distintas de tratar o mesmo assunto.

Ao contrário da obra teatral, o romance sugere análise da situação de desconfiança em que o narrador se encontra, traçando paralelos entre os dois casos, o de Bentinho e o de Otelo, permitindo que o leitor possa tirar suas próprias conclusões. Dessa forma, o narrador sente-se influenciado pela arte do teatro como se fora uma espécie de voz da consciência a aconselhar o narrador-personagem. Assim, pode-se conferir nesta passagem do capítulo 135 - *Otelo*:

> Jantei fora. De noite fui ao teatro. Representava-se justamente Otelo, que eu não vira nem lera nunca; sabia apenas o assunto, e estimei a coincidência. Via as grandes raivas do mouro, por causa de um lenço, - um simples lenço! – e aqui dou matéria à meditação dos psicólogos deste e de outros continentes, pois não me pude furtar à observação de que um lenço bastou a acender os ciúmes de Otelo e compor a mais sublime tragédia deste mundo. Os lenços perderam-se, hoje são precisos os próprios lençóis; alguma vez nem lençóis há, e valem só as camisas. Tais eram as idéias que me iam passando pela cabeça, vagas e turvas, à medida que o mouro rolava convulso, e Iago destilava a sua calúnia. Nos intervalos não me levantava da cadeira; não queria expor-me a encontrar algum conhecido. As senhoras ficavam quase todas nos camarotes, enquanto os homens iam fumar. Então eu perguntava a mim mesmo se alguma daquelas não teria amado alguém que jazesse agora no cemitério, e vinham outras incoerências, até que o pano subia e continuava a peça. O último ato mostrou-me que não eu, mas Capitu devia morrer. Ouvi as súplicas de Desdêmona, as suas palavras amorosas e puras, e a fúria do mouro, e a morte que este lhe deu entre aplausos frenéticos do público. (ASSIS, 1999, p. 170-171).

Ao mesmo tempo em que o narrador-personagem é influenciado pela decisão do mouro em matar a sua amada, também influencia o leitor sugerindo a culpa de Capitu quanto à sua fidelidade. Para isso, o romance de Machado também toma ares de tragédia com a morte da esposa na Suíça. Bentinho, tal como Otelo, sente-se um pouco responsável pela morte da esposa, mas não lamenta o fato. Já na idade madura e com o comportamento casmurro, o

narrador sente-se convencido de que ela o traiu, "a minha primeira amiga e o meu maior amigo, tão extremosos ambos e tão queridos também, quis o destino que acabassem juntando-se e enganando-me... A terra lhes seja leve! (ASSIS, 1999, p. 184). A relação está caracterizada pelo processo "teatro-espectador-narrador-leitor". Pode-se dizer que Santiago, desconfiando da fidelidade de sua esposa, tem seu ciúme reforçado pela peça teatral e analisa em sua narrativa que, se Capitu – a qual ele via como culpada – tomasse o lugar de Desdêmona, que tipo de morte mais lhe conviria? Ou seja: Se Desdêmona que era inocente, mereceu a morte, o que poderia merecer Capitu que o narrador via como culpada?

Mais uma vez percebe-se a suposição de analogias entre o gênero T – R, no discurso do narrador-personagem, no momento em que a narrativa sugere tomar ares de tragédia. Ainda no final do capítulo 135, percebe-se que o narrador intenciona o suicídio, propondo a preexistência do texto de Shakespeare, bem como a redação de duas cartas para Capitu, conforme fragmento abaixo:

> Cheguei a casa, abri a porta devagarinho, subi pé ante pé, e meti-me no gabinete; iam dar seis horas. Tirei o veneno do bolso, fiquei em mangas de camisa, e escrevi ainda uma carta, a última, dirigida a Capitu. Nenhuma das outras era para ela; senti necessidade de lhe dizer uma palavra em que lhe ficasse o remorso da minha morte. Escrevi dois textos. O primeiro queimei-o por ser longo e difuso. O segundo continha só o necessário, claro e breve. Não lhe lembrava o nosso passado, nem as lutas havidas, nem alegria alguma; falava-lhe só de Escobar e da necessidade de morrer. (ASSIS, 1999, p.171).

Assim, a relação crítica neste capítulo se apresenta através das duas cartas elaboradas pelo narrador que ainda caracterizam uma metatextualidade, apresentando-se como crítico dos próprios textos em que a primeira carta mencionada como longa e difusa obtém sua reprovação e a segunda é a que sintetiza o seu ideal com a objetividade e clareza do Realismo, tal como no Classicismo, que foi uma denominação da tendência artística que revitalizou a tradição clássica de afirmar a superioridade humana. Para recriar os ideais da Antiguidade greco-latina, o Classicismo valorizou as proporções, o equilíbrio das composições, a harmonia das formas e a idealização da realidade. Manifestou-se tanto nas artes plásticas quanto na música, na literatura e na filosofia. Daí *Otelo* ser considerada uma obra do teatro classicista.

Otelo, obra teatral de William Shakespeare escrita por volta de 1603, possui 296 anos de diferença do romance realista *Dom Casmurro* do ano de 1899. A obra de Shakespeare

sugere certa referência para Machado e trata de algumas características que provavelmente possam assemelhar-se com a tragédia do dramaturgo inglês. Sendo uma peça teatral escrita em cinco atos, *Otelo* está dividido por assim dizer com o primeiro e o segundo atos em três cenas cada um; o terceiro em quatro cenas; o quarto em três cenas e o quinto em duas cenas. As personagens da peça são classificadas pelo protagonista Otelo – um nobre mouro a serviço do Estado de Veneza; o antagonista Iago – alferes de Otelo e as personagens secundárias: Desdêmona, filha de Brabâncio e esposa de Otelo, Brabâncio e um senador, pai de Desdêmona. Outros senadores também se destacam tais como: Graciano, irmão de Brabâncio; Cássio, tenente de Otelo; Rodrigo, um cavalheiro veneziano; Montano, o antecessor de Otelo, como governador do Chipre e o Bobo, criado de Otelo. Algumas personagens coadjuvantes possuem igual importância como Emilia, esposa de Iago; Bianca, amante de Cássio além do Marinheiro, Mensageiro, Arauto, Oficiais, Cavalheiros, Músicos e Criadagem. Dois espaços são fundamentais para que as personagens se desenvolvam na ação: Veneza e Chipre onde as cenas se passam em ruas, na câmara do conselho, em um porto de mar em Chipre ou em um espaço aberto próximo ao cais, em um salão, aposento ou em um quarto na cidadela. O tempo é linear.

Iago é a personagem que representa o inconsciente do mouro e, como se estivesse na função de um narrador, delineia a história, traçando planos e dando forma à peça. Esse inconsciente que fala pela personagem é racional, analítico e preciso, visto que representa a racionalização do final do século XV e início do século XVI. A partir daí, pode-se perceber o resgate desse mesmo racionalismo no romance em questão no momento em que o narrador-personagem se reporta ao teatro shakespeareano como narrador autodiegético. Sugere a partir daí o papel do antagonista de *Otelo* para o agregado, mesmo porque o capítulo 62 – *Uma Ponta de Iago*, não atribui totalmente à personagem de Machado tal função, visto que José Dias não deixa claro seu apoio na ida de Bentinho para o seminário e, mais tarde, de ir com ele estudar Direito na Europa. Iago almejava um posto junto ao general como podemos conferir neste trecho:

> EMÍLIA – Quero ser enforcada se me engano, mas penso que algum vilão de maldade eterna, alguém que se ocupa de velhacarias insinuantes, algum escravo embusteiro, alguém que gosta de iludir e lograr os outros, tendo por objetivo conseguir um posto junto ao general, engendrou essa calúnia. Quero ser enforcada se me engano. (SHAKESPEARE, 2011, p. 131).

Além do alto cargo que intencionava o alferes de Otelo, nota-se que o mesmo colocava-se em risco para ascender socialmente, destruindo todos que estivessem em seu caminho, pois "Com esse ato estaremos feitos na vida... ou com ele arruinamos nossas vidas. Bem, se ele matar Cássio, ou Cássio a ele, ou se um matar o outro, de qualquer modo eu saio ganhando" (SHAKESPEARE, 2011, p.143). Por outro lado, como se pode afirmar que José Dias não intencionava também privilégios para com Bentinho adolescente? José Dias queria ir para a Europa com o menino e a ideia de influenciar D. Glória de que o rapaz estaria melhor estudando no velho mundo do que sendo padre, passou a ser uma constante na vida do agregado. Assim podemos constatar pelo fragmento abaixo:

> ...Por que não há de ir estudar leis fora daqui? Melhor é ir logo para alguma universidade, e ao mesmo tempo que estuda, viaja. Podemos ir juntos; veremos as terras estrangeiras, ouviremos inglês, francês, italiano, espanhol, russo e até sueco. D. Glória provavelmente não poderá acompanhá-lo; ainda que possa e vá, não quererá guiar os negócios, papéis, matrículas, e cuidar de hospedarias, e andar com você de um lado para outro... Oh! As leis são belíssimas! (ASSIS, 1999, p.47)

Já em *Otelo*, o ciúme que gradativamente aumentava à medida que o alferes encontrava motivos convincentes, tem seu início a partir do terceiro ato, cena três: *Diante da cidadela* no momento em que Desdêmona tenta reconciliar o marido com Cássio e Otelo sofre as influências de Iago. De certa forma, deve-se também à causa do ciúme de Otelo o fato do mouro levar a esposa para a batalha onde a mesma fica a mercê dos comentários dos soldados. No caso de Desdêmona, por ser bela e muito jovem, transgredia as relações por ter casado com um mouro, talentoso na arte da guerra e que por suas honras tornou-se general. Porém, a confiança que Otelo nutria por Iago era enfatizada por aparecer repetidas vezes o termo "honesto Iago", pronunciada pelo mouro para constatar a devoção do alferes pelo seu general. Essa repetição cansativa do termo põe em dúvida o sentido real da palavra "honesto", subentendida em sua repetição que o caracteriza em sentido contrário.

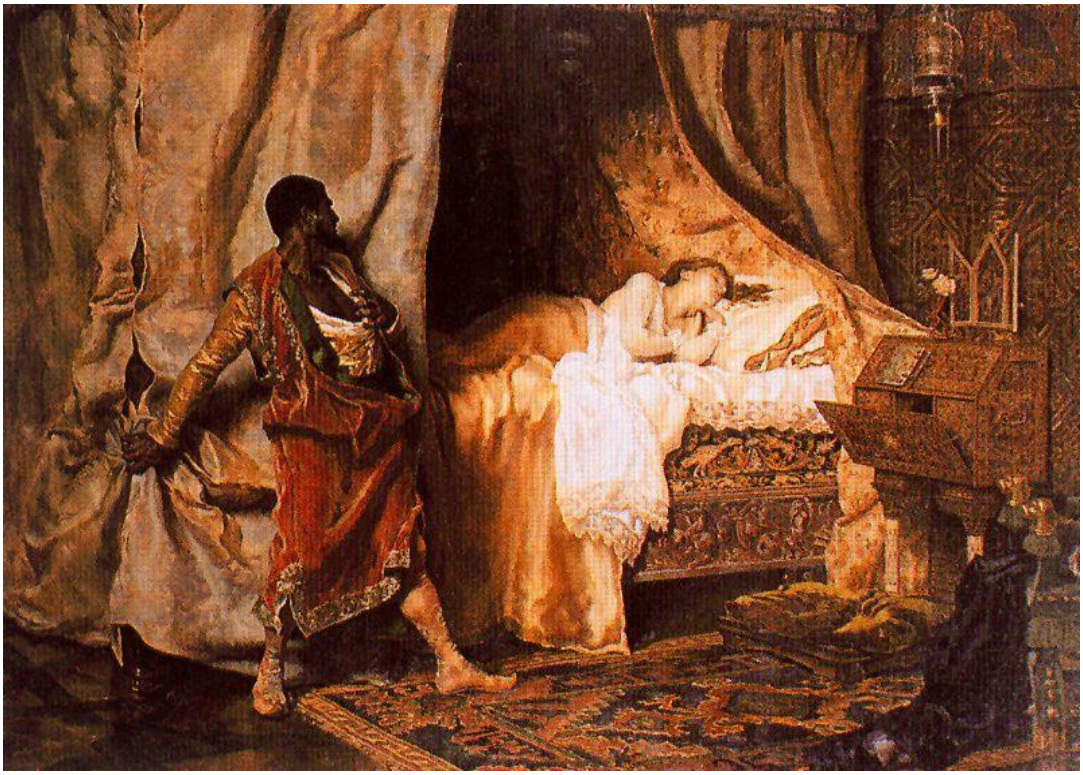

Figura 22 – Quadro *Otelo e Desdêmona* (1881), de Muñoz Degrain.

Fonte: terra.com.br

Na pintura retratada acima, vê-se a figura de Otelo – o mouro de Veneza, representado pela riqueza de detalhes dourados nos tons claro e escuro através do contraste entre luz e sombra. A cena remonta o exato momento em que o mouro observa, desconfiado, a sua esposa Desdêmona enquanto esta dorme. O quadro possui um tom de dramaticidade muito bem representado pela expressão de Otelo que tenta olhar para Desdêmona, esgueirando-se por entre a cortina, ao mesmo tempo em que apresenta ao espectador a cena de teatro, mostrando o olhar e o corpo com um pé à frente e outro atrás, distanciados, escapando ao foco de luz, quase na sombra ou nos bastidores, ou no mínimo, como espectador na função de *didascalo* e, como ator, expressando desconfiança.

Enquanto apóia-se com uma das pernas, ao mesmo tempo segura-se na cama onde se encontra a esposa. Essa posição de Otelo retrata o desequilíbrio emocional e a carga sentimental em que se encontra o mouro diante da situação de desconfiança. Ao mesmo tempo em que denota insegurança, a figura do general remonta uma inquietação angustiante por não ter certeza da verdade. Com uma das mãos espalmada contra o peito, o observador faz

menção à função emotiva que o quadro revela, identificando que, apesar da desconfiança, ainda havia amor por parte de Otelo.

Algumas cenas que nos reportam ao espetáculo *Otelo* estão presentes no filme *Dom* (2003), de Moacyr Góes, que através da intertextualidade com o romance *Dom Casmurro* possui forte relação com a obra de Shakespeare.

A Tragédia de Othello é a 12ª. versão da obra teatral transposta para o cinema com atuação e direção de Orson Welles.O filme de Welles começa em *ultima res* e com a prisão do alferes Iago. Esta personagem inicia, desde cedo, caracterizando a figura de um verdadeiro vilão, finalizando sempre seu texto com voz extremamente grave, traduzindo um tom mais dramático ao filme. O alferes conduz a narrativa, mas não é personagem-narrador e sob a sua forte influência quase não há tomadas ou cortes.

Pode-se perceber uma discreta semelhança física supostamente proposital entre as personagens Cássio, Rodrigo e Iago para denotar os mais variados comportamentos que possivelmente possam existir numa mesma pessoa ou, o contrário, comportamentos semelhantes aqui ou acolá em pessoas parecidas. Essa alegoria pode ser traduzida através da variedade de "Iagos" presentes em cada ser humano.

A inveja do alferes, muito bem interpretada pelo ator Michael MacLianumoir, é claramente visível através da sua expressão no momento em que, pensativo, a personagem observa cuidadosamente Othello a abraçar Desdêmona. A cena se repete algumas vezes e a persuasão é sonorizada pelo barulho da vaga do mar, até mesmo quando Iago conversa com Cássio enquanto o mouro os ouve escondido.

Daí, observa-se a semelhança com o romance *Dom Casmurro* no momento em que o narrador se refere aos olhos de Capitu com o "fluido misterioso e enérgico, uma força que arrastava para dentro, como a vaga que se retira da praia, nos dias de ressaca." (ASSIS, 1999, p. 55). Iago, no filme de Welles é essa força misteriosa e enérgica como uma vaga do mar que arrasta Othello, querendo tragá-lo.

A personagem Desdêmona, interpretada por Suzanne Cloutier, supõe o símbolo da pureza eterna, sempre com seu vestido branco e compatibilizando com o preto e branco do filme, mas também contrastando com a gravidade dos trovões que se apresentam sonorizando o ambiente, anunciando a tempestade bem como o clímax do filme. Ao final, depois de consumada a sua morte, percebe-se em primeiro plano, a imagem dessaturada da personagem,

relacionando-se a uma pintura, possivelmente de maneira proposital, ressaltando o tom grave da tragédia que se enfatiza através da mistura e complicação das sombras das outras personagens que se entrecruzam. Essa característica é típica de atores do cinema que possuíam formação teatral e eram advindos do teatro conforme assertiva abaixo:

> Na década de 50, surgem nomes como o americano Orson Welles e o austro-americano Fritz Lang. Welles (1915-1985) veio também do teatro, assim como Méliès, e sua maior contribuição ao cinema foi em Cidadão Kane, de 1941, quando subverteu a narrativa cronológica, desenvolvendo um enredo não-linear. Da pintura, de que tanto gostava, Welles compôs a luz e a profundidade de campo, dando ao filme estilo expressionista, até então inexplorado no cinema. Outros filmes, como Macbeth (1948) e Otelo (1952), mostraram como se procede a uma adaptação do palco para a tela sem que forma e conteúdo saiam prejudicados no processo (SILVA, 2007, p. 161).

Os aspectos mais intrigantes neste filme é principalmente a transposição diferenciada pelo espaço, mas que envolve fúria, ciúme e assassinato em torno de Othello, Iago e Desdêmona. Caracterizado tanto de maneira estranha quanto magnífica para o clássico de William Shakespeare, *A Tragédia de Othello* foi filmado na Itália e em Marrocos. Teve sérios problemas de produção, levando mais de dois anos para ser finalizado. Mesmo assim, Welles teve controle absoluto sobre a obra, desde os diálogos até a montagem final.

Mesmo com todas estas dificuldades para a realização do filme, esta produção sempre foi motivo de orgulho para Orson Welles pelo seu impressionante resultado final, ganhando *status* de filme cultural, podendo ser classificada como expressionista num estilo “B” de produção. Apesar disso, a obra possui alta qualidade artística e grande importância histórica.

O filme produzido em preto e branco data de 1952 e não permite ao espectador usufruir da análise na alegoria das cores, mas é caracterizado por elementos muito significativos de cenário, tanto acústicos quanto visuais, remetendo ao próprio espetáculo teatral. Um exemplo muito comum é a entrada e saída dos atores do mesmo cenário, assemelhando-se a um teatro filmado e não necessariamente a uma peça teatral transposta para o cinema como se pode perceber pela sequência dos seguintes fotogramas selecionados:

Figura 23 – Fuga e confusão (*A Tragédia de Othello*, 1952)

Fonte: A Mercury Production by Orson Welles

A rigidez dos cenários é caracterizada pela dureza dos cômodos em pedra, dos vazamentos, dos pingos que caem fazendo ecos, da pouca luz dos lugares e da voz grave e austera das personagens. Ainda na cena que remete à confusão e embriaguez, são percebidos alguns elementos que enfatizam o vinho como o cenário sutilmente alagado e escuro, cercado de pedra, relacionando-se a uma atmosfera dura e fria.

Esse intertexto está diretamente ligado à obra shakespereana, no momento da embriaguez em que os homens são influenciados pelo alferes Iago como nos mostra o fragmento abaixo:

> IAGO – Bem, felicidade aos lençóis do casal! Venha, tenente, tenho uma garrafa de vinho. E lá fora estão um punhado de galantes cipriotas que de bom grado tomariam uma dose à saúde do negro Otelo.
>
> CÁSSIO – Não esta noite, meu bom Iago. Minha cabeça é muito fraca e desastrosa para a bebida. Eu bem que gostaria que as cortesias sociais inventassem algum outro costume para a diversão.
>
> IAGO – Ah, mas eles são nossos amigos... não mais que um copo. Beberei por você.
>
> CÁSSIO – Não bebi mais que um copo esta noite, e também esse foi habilmente diluído, e olha só que confusão se produziu aqui. Tenho a infelicidade de sofrer dessa enfermidade, e não ouso sobrecarregar minha fraqueza com ainda mais vinho.
>
> IAGO – Ora, homem! Esta é uma noite para folgar. Os galantes assim o desejam.
>
> CÁSSIO – Onde estão eles?
>
> IAGO – Aqui, à porta. Peço-lhe: convide-os a entrar.
>
> CÁSSIO – Farei isso; mas isso não me agrada.
>
> [Sai.] (SHAKESPEARE, 2011, p.59).

O vinho em *Otelo* é o estímulo para reforçar não somente o ciúme, mas também a prática de insanidades. Iago comporta-se como uma espécie de narrador, delineando a trajetória da peça e influenciando todas as personagens a quem ele se predispunha a motivar como se exercesse certa embriaguez nas pessoas, tomando o lugar do próprio vinho. Como se fosse o deus Dionísio, Iago, assim como José Dias em *Dom Casmurro* induz a personagem com suas palavras na embriaguez dos sentidos, entorpecendo a conduta das pessoas e traçando todo o rumo da história da maneira que ele intenciona. José Dias possui essa influência na família de Bentinho, principalmente com sua mãe que, depois da morte do marido, ficou à mercê das opiniões do agregado. A simbologia do vinho está muito ligada à palavra dita, pois a bebida é fogo e estimula a palavra a medida que o vinho possui poderes de fazer explodir a verdade, soltar a língua. "O fogo se reúne à palavra; corpo e objeto se valorizam mutuamente e a garrafa é a presença contínua que alimenta a personagem e a cena, pois a boca libera e estimula a narração dos fatos" (BAKHTIN, 1993). No filme *Dom*, a palavra é estimulada pela bebida na cena do bar onde Bento pede ao amigo Miguel que não contrate Ana para trabalhar, conforme sequência de imagens abaixo:

Figura 24 – A palavra transformada (*Dom*, 2003)

Fonte: Diler Trindade Produções

Na peça de Shakespeare, quando Iago tece elogios aos ingleses, ao afirmar que os mesmos eram acostumados à bebida em demasia, subentende-se a existência do teatro inglês, fazendo referência ao próprio Shakespeare, ao seu hipotexto e a "embriaguez" da plateia pela representação teatral, caracterizando uma hipertextualidade em função da qual a peça se estrutura como podemos assim confirmar no trecho a seguir:

> CÁSSIO – Por Deus, que música fantástica!
>
> IAGO – Aprendi na Inglaterra, onde, de fato, eles agüentam bem a bebida. Os dinamarqueses, os alemães, e mesmo os holandeses, com suas barrigas balofas... Bebida, alô!... são nada, comparados com os ingleses.
>
> CÁSSIO – Os ingleses são assim tão refinados ao beber?
>
> IAGO – Ora, um inglês me bebe com facilidade o que faz um dinamarquês desmaiar de bêbado. Nem sua para derrubar um alemão no copo. O holandês já está vomitando antes de encherem ainda outra vez o caneco.
>
> CÁSSIO – À saúde do nosso general!
>
> MONTANO – Sou totalmente a favor desse brinde, tenente, e bebo à saúde do general.
>
> IAGO – Oh, doce Inglaterra!
>
> [canta] Ao rei Estévão, nobre inglês ilustríssimo,
>
> Um xelim mais parece a ele caríssimo;
>
> Quase lhe custa o reino um par de culotes;
>
> Xinga o alfaiate: vil, velhaco, velhote.
>
> Mas era gente mui famosa e capaz;
>
> Mas é o orgulho quem empurra pra trás
>
> Este país; você não passa de um verme;
>
> Põe esse seu manto roto sobre a epiderme.
>
> Mais vinho, alô! (SHAKESPEARE, 2011, p.61).

Tal referencia, mesmo citando outras nacionalidades, enfatiza a comparação com a força inebriante do teatro shakespereano sobre a plateia e a influência cultural que exerce sobre o povo inglês.

Em *Dom*, a relação com a obra teatral *Otelo*, mostra uma analogia que supõe arquitextualidade na apresentação do fio que une tanto a narrativa literária quanto a fílmica e teatral: o ciúme. Através desse elo, é interessante discutir em que medida esses intertextos se articulam com a obra de Machado.

Na adaptação de Góes, a primeira cena teatral refere-se aos sucessivos mergulhos de Ana em uma banheira localizada em um palco conforme fotograma:

Figura 25 – Ana em *performance* teatral (*Dom*, 2003)

Fonte: Diler Trindade Produções

Por trás de Ana, um ator supervisiona esses mergulhos e a câmera, numa posição de espectador, mostra somente os momentos em que a atriz levanta a cabeça do mergulho. Uma mulher em trajes íntimos permanece ao fundo e no escuro, captada em um plano onde seu corpo aparece imóvel sugerindo a outra parte que está submersa na banheira.

A seguir, Ana levanta metade do corpo da banheira e o ator que está por trás dela recita um texto enquanto que o ator negro, com o seu dorso nu, aproxima a cabeça do ombro de Ana, toca-lhe o cordão, o pingente e suavemente pega as pontas dos cabelos da atriz e beija-os simultaneamente à declamação do seguinte texto proferido pelo segundo ator: “Não há limite marcado no infinito. Se você quiser provar de tudo um pouco, colher tudo que se apresenta, não tenha medo, una-se a mim... esqueça a timidez” (*DOM*, 2003).

Figura 26 – Intertexto com a obra *Otelo* (*Dom*, 2003)

Fonte: Diler Trindade Produções

O sentido deste texto incentiva a atriz de maneira instigadora para que ela, através da vida real, possa seguir as suas próprias vontades e desejos, negando o modo de vida tradicionalista que Bento quer para ela. O sentido do texto nega os limites impostos pela vida a dois que impedem Ana de "provar de tudo um pouco", levando a personagem a não ser a Capitu do século XIX que Bento queria para si. A artista de teatro e cinema passa a partir de então a colher tudo o que se apresenta. Esta cena exige da personagem a tomada de decisão e proporciona ao espectador sentimentos de forma dramática.

Em seguida, numa outra cena ainda no palco, a atriz levanta-se da banheira, auxiliada pelo ator que recitou o texto, enquanto que o outro ator negro que estava agachado, também se levanta e senta-se na borda da banheira.

Em outro momento de ensaio, Ana está no palco contracenando com os mesmos atores conforme a próxima sequência de imagens:

Figura 27 – Referência a *Otelo* (*Dom*, 2003)

Fonte: Diler Trindade Produções

O ator negro está novamente com o dorso nu e muito concentrado. É caracterizada a partir daí uma intertextualidade com a obra do dramaturgo inglês e que contextualiza com o romance de Machado. A cena, que mostra passos de uma dança moderna de Ana, é marcada pela voz do personagem-narrador em que podemos perceber o olhar repreensivo do ator negro em Bento no momento de sua chegada. A cena mostra passos bruscos, repetitivos e dramáticos que sugerem o trágico.

O teatro onde se passa o ensaio de Ana e logo após a visita surpresa de Bento supõe semelhante rigidez tanto quanto no filme de Welles, não necessariamente por parte do cenário, mas pela gravidade da música e expressão dos movimentos que, em seu conjunto, montam uma atmosfera dramática e austera.

A movimentação da cena com Ana mostra os atores aparentemente parados, imbatíveis e sérios, como num campo de batalha, tal como no texto de Shakespeare. Os corpos dos atores de teatro interpretados por Leon Góes (supostamente Cássio) e Walter Rosa (supostamente Otelo) parecem em desequilíbrio ao receberem o impacto dos corpos de Ana e da segunda atriz interpretada por Ana Abbott, caracterizando a dureza da personagem Otelo bem como sua coragem refletida no olhar fixo do ator negro, mostrando o enfrentamento diante da situação.

O olhar do ator interpretado por Walter Rosa conduz a narrativa por um segundo, comunicando certa desaprovação não somente por causa do desconforto em ter tido o seu trabalho interrompido, mas também por sugerir um discreto ciúme de sua colega de trabalho bem como a negação do envolvimento de sua parceira com o visitante.

Como no teatro de forma épica, o homem – no caso o ator negro – é objeto de uma análise e como na peça *Otelo*, o protagonista é um ser suscetível à mudança de comportamento. Nesse caso, o mouro é totalmente influenciado pelo seu alferes. No palco onde Ana se encontra, há uma tensão em virtude do decurso da ação, visto que as cenas teatrais acontecem em saltos e essa tensão é, na maioria das vezes, caracterizada pela surpresa do aparecimento de Bento.

Na outra cena, a segunda visita de Bento ao ambiente de trabalho de Ana, encontra os mesmos atores ensaiando, desta vez com um bastão, em passos sincronizados como se estivessem em um campo de batalha como se pode observar pela sequência de imagens:

Figura 28 – O teatro de Shakespeare e o cinema de Góes (*Dom*, 2003)

Fonte: Diler Trindade Produções

Ana observa o ensaio da plateia, muito atenta, no exato momento em que é surpreendida pela presença de Bento. Esta cena pode ser interpretada com Ana na representação figurada de Desdêmona, presente com o seu amado no campo de batalha na função de observadora da situação, mas não fora da trama. Tanto Ana quanto Desdêmona são peças essenciais e integrantes das cenas que norteiam o andamento da arquitextualidade presente nas cenas teatralizadas do filme *Dom,* supondo analogias formais, comparando os discursos de *Otelo* e *Dom Casmurro* e os elementos comuns entre eles.

Essa expressão que mostra o texto teatral no texto fílmico marca a harmonia do início da relação do casal Bento-Ana. Em certo momento, também no teatro, Bento concretiza seus sentimentos através da palavra "saudade", encerrando a cena com um beijo. A relação de co-presença entre literatura-teatro-cinema caracteriza uma influência efetiva de um texto em outro. Daí supor que há uma identificação das relações entre o romance *Dom Casmurro,* o roteiro de *Dom* e o texto de *Otelo* os quais constituem o conjunto textual, classificados como paratextos.

Em uma das últimas cenas onde acontece o acidente que vitima Ana, é caracterizada a tragédia baseada no *Otelo* de Shakespeare, já que no hipotexto, Desdêmona é assassinada pelo mouro. Na verdade, não se pode dizer que Bento não teve participação no acidente que provocou a morte da esposa, pois foi por sua causa que Ana foi embora com o filho Joaquim. Da mesma forma que Desdêmona, Ana se sentia injustiçada pelas calúnias de traição sofrida pelo marido. Na trajetória do narrador, pode-se perceber uma semelhança nas situações que envolvem o engenheiro Bento e o mouro Otelo após a morte das esposas Ana e Desdêmona. Ambos estão gravemente arrependidos, pois percebem que o sentimento de culpa iria acompanhá-los até a morte. Ainda nesse intertexto, percebe-se que *Dom* e *A Tragédia de Othello* de Orson Welles iniciam-se pelo final, tal como propunha Machado à peça de Shakespeare no capítulo 72 do romance *Dom Casmurro*. Na adaptação de Welles, o filme inicia-se em *ultima res* com a cena grandiosa do cortejo fúnebre de Othello e sua esposa Desdêmona, paralelamente à prisão de Iago acorrentado e sendo levado por soldados a caminho de uma cela que passa a ser suspensa por uma corrente, para que o alferes pudesse assistir de cima ao cortejo, no plano de câmera em *contra-plongée,* conforme a sequência de imagens abaixo*:*

Figura 29 – Prisão de Iago (*A Tragédia de Othello*, 1952)

Fonte: A Mercury Production by Orson Welles

Sendo o filme *Dom* uma obra de um realizador contemporâneo, vale dizer que Moacyr Góes traz em suas características cênicas a influencia do teatro moderno, explicando que a relação de co-presença entre os textos de Machado e Shakespeare entremeados no filme de Góes passa a ser objeto de estudo e de pesquisa durante toda a adaptação fílmica, visto que a tradução intersemiótica observada é de grande valia para que possa ser analisada tanto a leitura crítica subentendida nas cenas de *Dom* quanto o conjunto textual e os elementos comuns nele circunscritos.

CONCLUSÃO

A obra de Machado de Assis alcançou uma abrangência representativa na literatura universal. Esta universalidade, a cada decênio, vem ganhando mais espaço não somente no contexto sociológico, psicológico ou cultural, mas também na tradição disciplinar da teoria e da crítica literária, possuindo a importância de tornar-se objeto de estudo de acadêmicos e críticos. O romance *Dom Casmurro* nos faz refletir sobre os mais variados comportamentos da humanidade os quais sempre intrigaram o homem contemporâneo.

O estudo que incide sobre o narrador de *Dom Casmurro* pretende tornar-se de extremo interesse aos pesquisadores da literatura à medida que a fortuna crítica do seu autor e sua obra aumenta qualitativamente com o passar dos anos. Mas também passa a ser de grande valia, sobretudo para todas as pessoas que se interessam por uma leitura de qualidade que implica em mudanças profundas no ensino, na crítica das literaturas e das artes produzidas na atualidade.

A análise comparativa é importante para o estudo da teoria literária, mas requer trabalho dobrado. A partir do momento em que se escolhem linguagens artísticas diferenciadas para se trabalhar numa pesquisa comparativa, faz-se necessário que se entenda pelo menos o mínimo de ambas as artes, visto que, dependendo da escolha, tem-se um grau maior ou menor de complexidade que incide diretamente sobre a pesquisa.

Ao analisar a obra-prima de Machado, observa-se que é necessário ampliar o universo de leitura cada vez mais, pois a complexidade no desenrolar de sua trama permite compreender a riqueza da estrutura de seu discurso.

Entretanto, a compreensão das linguagens do cinema e da literatura e não somente da linguagem em si, mas o processo necessário de tradução, transposição e adaptação para nomear a passagem de um signo para outro, a pesquisa, a partir de um texto, ilumina-se em um contexto. O texto ganha um esclarecimento maior com o contexto. É por isso que ao analisar a trajetória do narrador-personagem da obra-prima de Machado, é possível concluir que todos os textos artísticos dialogam por mais estanques que possam parecer ao leitor. O trabalho adquire características mais motivadoras quando esse mesmo texto é analisado em outro código – seja teatro, cinema ou televisão – pois o discurso intersemiótico que se apresenta está além do universo do autor.

Ao escolher a trajetória do narrador-personagem de *Dom Casmurro* como objeto de estudo, tem-se na proposta, além de observar as características de um personagem complexo, o trabalho de analisar as lembranças de um narrador ambíguo e psicologicamente conturbado pelo seu passado.

No decorrer da narrativa, percebe-se que Bento de Albuquerque Santiago é um personagem intrigante, porém, o narrador leva o leitor mais perspicaz a notar que as outras personagens que o cercam são deveras emblemáticas. As grandes personagens femininas machadianas são mulheres balzaquianas e por essa razão, ler uma obra como *Dom Casmurro* requer maturidade. O ápice das personagens machadianas se dá justamente quando elas chegam à idade adulta, principalmente depois dos trinta anos. Daí ser importante reler Machado de Assis sempre num futuro que necessite o amadurecimento do leitor.

Entretanto, o amadurecimento do leitor para a análise de outros textos artísticos também é aconselhável, sem se esquecer da importância de saber os dados do autor para que a pesquisa interpretativa fique mais acessível na obtenção de informações quanto ao seu conteúdo. Para isso, fazer leituras em diversos níveis também favorece na assimilação de outros textos que são repassados e travestidos de outra arte. Levando-se em consideração que nenhuma obra nasce pronta, a transcriação da literatura para o cinema serve para despertar sensações que destarte aguçam o espírito crítico.

Ao se estabelecer em elos que unam o objeto literário ao estudo da obra de arte, o mais importante é a versão que se pode obter haja vista que este resultado pode proporcionar o estudo do conteúdo sem esquecer-se da forma, pois não existe idéia revolucionária sem forma revolucionária, já dizia Maiakovski. O conteúdo não existe sem a forma, por isso não existe o estudo da obra de arte sem que nunca se passe pelo interno e o externo. A arte não se compromete com a verdade, com a realidade, mas sim com a verossimilhança interna e é por essa razão que a arte se sobrepõe a todas as outras formas de conhecimento humano.

Assim, ao serem analisados os narradores literário e fílmico, nesta pesquisa, são levadas em consideração as relações intersemióticas como viés principal da literatura comparada, pois as mesmas relações são o trânsito para todas as outras artes e o cinema é uma arte da contemporaneidade por englobar todas as outras artes, segundo Marilena Chauí. Em se tratando do narrador fílmico de *Dom*, pode-se dizer que a intencionalidade sígnica que envolve a personagem consegue de maneira criativa dialogar com a obra literária, muito

embora, estudiosos no assunto como Almir Guilhermino da Silva contestem a participação do interpretante dinâmico em sua transcriação como se pode constatar na citação a seguir:

> Se tivessem atentado às *didascálias*, não só como indicações técnicas específicas de roteiro relativas aos núcleos da **casa reconstruída** e da **poética do olhar**, Góes e Saraceni poderiam ter garantido maior participação do interpretante dinâmico em sua transcriação. O efeito energético teria assegurado a dúvida, o que lhe faltou nos dois filmes. Eles bem que poderiam ter feito, se tivessem entendido a rubrica como local onde o que se passa no plano mental do personagem romanesco se associa a ação dos atores com seus gestos e falas e vestes além de outras expressões artísticas e lingüísticas que o cinema pôde abarcar. Talvez, se conhecessem o conceito de Luiz Fernando Ramos, ressaltado no capítulo dois, de rubrica como "território privilegiado de interseção entre os planos literários e cênico" veriam seu poder de exprimir o desejo do autor, ao impor vigor ao texto e servir de apoio a decisões inusitadas durante a filmagem ou a encenação. As *didascálias* concorrem para o real estabelecimento de uma "poética de cena" e seu papel de protagonista no projeto poético da encenação de um julgamento foi fundamental em *Dom Casmurro*, mas não necessariamente aos filmes de Góes e Saraceni. (SILVA, 2007, p. 204).

Por outro lado, como já se afirmou em capítulos anteriores, talvez a proposta de Góes não fosse garantir "maior participação do interpretante dinâmico em sua transcriação através da casa reconstruída e da poética do olhar", e dessa forma, não se pode negar que a intencionalidade dos signos da dança, música, teatro e cinema proporcionam uma riqueza de possibilidades na leitura do texto sem, no entanto, deixar de atentar para o contexto selando um verdadeiro pacto entre emissor e receptor.

Por isso é que, a partir dos intertextos muito bem expressos no filme de Góes é que houve a possibilidade de traçar diferenças significativas entre o narrador literário (narrador-personagem) e o narrador fílmico (personagem-narrador) estabelecendo parâmetros na caracterização do discurso de ambos os narradores, analisando a influência dos ofícios das personagens que cercavam seus protagonistas bem como a relação do princípio formativo do romance (tempo) e do princípio formativo do filme (espaço).

Enfatiza-se, a partir daí, a *mímese* também como forma de transcriação através de Santiago e Dom como narradores não confiáveis, caracterizados como personagens em

round[19], através de um possível e/ou provável ponto de vista das personagens secundárias (Capitu/Escobar, Ana/Miguel)[20] na construção do narrador tanto fílmico quanto literário.

Seguindo a caracterização de Gérard Genette, a partir do seu ponto de vista na obra *Palimpsestes – La littérature au second degré* é que se pode perceber a transtextualidade na tradução sígnica de Moacyr Góes – o filme *Dom* – em que a metatextualidade é constante, servindo para elucidar o discurso intersemiótico presente no narrador que, ao tornar público o que não diz, faz do contexto metonímico a chave para montar o palimpsesto[21]. É este discurso na forma de *monólogo em off* que remonta o passado recente do protagonista fílmico, diferenciando-se do que é dito pelo narrador daquilo que o mesmo intenciona dizer através da poética do olhar (que, segundo Almir Guilhermino da Silva não garantiu maior participação do interpretante dinâmico), mas que garantiu a ponte necessária para a tradução da obra de Machado.

Enfim, ao concluir esta dissertação, pode-se dizer que Machado de Assis como crítico de teatro, conseguiu caracterizar seu romance como uma obra teatralizada, (re) criando *Otelo* através da sua *Reforma Dramática,* pelos "espaços flutuantes" e a "poética do olhar" que estruturaram a ambigüidade do narrador de *Dom Casmurro*. Como romancista, proporcionou através da obra em questão uma nova maneira de olhar a literatura nacional inserindo rubricas e *didascálias* que elevou o signo motivador ao interpretante dinâmico. As rubricas em *Dom Casmurro* são entendidas como uma primeira encenação virtual, logo

> são prenúncios de um projeto de montagem iminente. Não refletem a tensão, tão comum no teatro e no cinema contemporâneos, entre o autor e o diretor ou encenador. Elas funcionam como um ponto de equilíbrio entre um e outro, por proporcionarem o diálogo entre quem cria e quem executa. As didascálias trazem consigo a idéia visual de quem faz o texto e servem de parâmetro para o realizador. O espetáculo e o filme podem se afastar daquilo imaginado no momento da escritura, mas considerando as rubricas, não se distanciam do ponto de vista do seu idealizador. (SILVA, 2007, p. 154-155).

É através desses elementos (rubricas e *didascálias*) que no capítulo 73 - *O Contra-Regra* é possível caracterizar Bento de Albuquerque Santiago como um narrador-*didascalo*,

[19] É a mesma personagem redonda ou esférica, complexa, mutável, multidimensional (CARDOSO, 2010, p. 35).
[20] Provável análise a partir do comportamento das personagens em *flat*, segundo a descrição do narrador fílmico e do literário (Idem).
[21] Riscar de novo, reutilizar.

dando conta da paratextualidade que envolve a proposta de Machado para o teatro shakespereano, na tentativa de despistar o leitor menos atento no capitulo 62 - *Uma Ponta de Iago* ao atribuir a função do alferes de Otelo ao agregado José Dias, isentando-se do seu antagonismo de escritor casmurro e amargurado.

Essa mesma caracterização teatral que o autor faz de seu texto, ficou como último capítulo desta dissertação para que pudesse ser percebida a trajetória do narrador sob o ponto de vista da versão fílmica teatralizada de Orson Welles - *A Tragédia de Othello* (1952) – e as cenas fílmicas de teatro e do cinema no filme *Dom* – de Moacyr Góes – em que a personagem Ana, interpretada por Maria Fernanda Cândido, supõe analogias com o discurso tanto de Machado (*Dom Casmurro*) quanto de Shakespeare (*Otelo*) considerando a existência de elementos comuns circunscritos nos seus movimentos de dança e nos gêneros teatrais e cinematográficos.

Como se vive atualmente uma ditadura da imagem é preciso que se pense no diálogo que um texto – qualquer que seja a manifestação artística – realiza com outros textos e muitas outras linguagens. Para isso, a leitura crítica de um romance, filme, peça teatral ou pintura, serve para aprimorar a análise e eleger os textos pelo valor de sensibilidade que eles despertam, pois que criticar negativamente é diferente de analisar minuciosamente.

É por isso que a literatura comparada faz contraponto com outras áreas do conhecimento, sem falar que todas as artes, em algum momento se correspondem. Algumas pessoas não aproveitam melhor a arte por não conseguirem abstrair o que uma obra pode passar. A partir dessa idéia, nota-se que, ao parodiar Shakespeare contemplando com um "Otelo Brasileiro", Machado vê nessa tarefa uma atividade artística mediada pela transcriação a partir do momento em que a trajetória do seu narrador-personagem faz de *Dom Casmurro* uma obra que revela a consciência de um indivíduo atemporal, e que não se encerra num estilo, até mesmo por não ser considerada totalmente realista.

Dessa forma, conclui-se que, tanto o narrador literário quanto o narrador fílmico, possuem a mesma trajetória de vida, mas com encerramentos vigorosos e ao mesmo tempo inquietantes, não somente pela facilidade em detectar as semelhanças entre ambos os narradores, mas principalmente em descobrir suas diferenças a partir da instigante busca pela explicitação da arte na obtenção do discurso racional atribuindo significados próprios do leitor e do espectador ao texto.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGUIAR, Luiz Antônio. *Almanaque Machado de Assis.* 3. ed. São Paulo: Editora Record, 2008.

ALCOFORADO, Mariana. *Cartas*. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Agir, 1994.

ALMEIDA, Lilian Pestre de. *O teatro negro de Aimé Césaire*. UFF-CEUFF, Niterói, 1978.

ARISTÓTELES. *Arte Poética*. São Paulo: Editora Martin Claret, 2004.

ASSIS, Machado de. *Crítica Teatral*. São Paulo: Editora Mérito S. A., 1962.

_____. *Dom Casmurro*. 37ª. ed. São Paulo: Ática, 1999.

_____. *Helena*. São Paulo: Ática, 2010.

_____. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1988.

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS. NBR 14724: trabalhos acadêmicos: apresentação. Rio de Janeiro, 2011.

AUMONT, Jacques. *A Estética do Filme*. Tradução: Marina Appenzeller – 6. ed. Campinas, SP: Papirus, 2008.

_____. *A Imagem*. Tradução: Estela dos Santos Abreu e Cláudio C. Santoro – Campinas, SP: Papirus, 1993.

BACHELARD, Gaston**.** *A Poética do Espaço*. São Paulo: Abril S.A. Cultural e Industrial, 1979.

BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: O Contexto de François Rabelais*. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1993.

BALOGH, Ana Maria. *Conjunções, Disjunções, Transmutações – da Literatura ao Cinema e à TV*. 2ª. ed. São Paulo: Editora Annablume, 2004.

BAPTISTA, Abel Barros. *A Formação do Nome: Duas Interrogações sobre Machado de Assis*. Campinas: EdUNICAMP, 2003.

_____. *Autobiografias: Solicitação do Livro na Ficção de Machado de Assis*. Campinas: EdUNICAMP, 2003.

_____. "A Emenda de Séneca – Machado de Assis e a Forma do Conto". In: *Teresa, Revista de Literatura Brasileira* No. 6-7. São Paulo: USP, 2006.

BARTHES, Roland. *Escritos Sobre Teatro*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

BERNARDO, Gustavo. *O problema do Realismo de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BOMPIANI, Laffont. *Dictionnaire des Personnages*. Paris : Collection Bouquins, Éditions Robert Laffont, 1994.

BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. 41. ed. São Paulo: Cultrix,1994.

BRASIL, Assis. *Cinema e Literatura: Choque de Linguagens*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967.

CALDWELL, Helen. *O Otelo Brasileiro de Machado de Assis*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

CAMPOS, Flávio. *Roteiros Cinematográficos - a arte e a técnica de imaginar, perceber e narrar uma história*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2007.

CAMPOS, Haroldo de. *A Arte no Horizonte do Provável*. 4.ed. São Paulo: Perspectiva, 1977.

CÂNDIDO, A. et al. *A Personagem de Ficção*. 9. ed. São Paulo: Perspectiva, 1998.

_____. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 7. ed. São Paulo: Nacional, 1985.

CARDOSO, J. *Literatura Comparada: Diálogos Interartes*. In: CONGRESSO AMAZÔNICO DE ESTUDOS LITERÁRIOS E CULTURAIS, 1., 2011, Santarém. Amazônia, Literatura e Cultura: programa e resumos. Santarém: UFOPA, 2011.

_____. *Nelson Rodrigues: da palavra à imagem*. São Paulo: INTERCOM, 2010.

CARVALHAL, Tania Franco. *Literatura Comparada*. 4ª. ed. São Paulo: Ática, 2006.

CARVALHO, A.; QUINTELLA, A. *Literatura: Um exercício de vida.* Belo Horizonte: Editora Lê S/A, 1988.

CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. *Dom Quixote Vol. 1*. São Paulo: Editora 34, 2010. (704 p.)

_____. *Dom Quixote Vol. 2*. São Paulo: Editora 34, 2010. (758 p.)

CHARNEY, Leo & SCHWARTZ, Vanessa (Orgs.). *O Cinema e a Invenção da Vida Moderna*. Tradução de Regina Thompson – 2ª. ed. São Paulo: Editora Cosac Naif, 2004.

CHARTIER, Roger. *À beira da falésia: a história entre incertezas e inquietudes*. Porto Alegre: UFRGS, 2002.

COLÓQUIO. *Revista de Artes e Letras*. Lisboa. Fundação Calouste Gulbenkian. N.8, p. 53-54, abr. 1960.

CONY, Carlos Heitor. *Matéria de Memória*. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Ediouro Publicações S. A., 1964.

CUNHA, João Manuel dos Santos: banco de dados. Disponível em: http://www.seer.ufrgs.br/index.php/NauLiteratura/article/viewFile/5832/3436. *De Dom Casmurro a Capitu: problemas de um percurso transtextual***.** Acesso em: 02 novembro 2009.

DAVI, Tânia Nunes. *Subterrâneos do Autoritarismo em Memórias do Cárcere de Graciliano Ramos e Nelson Pereira dos Santos***.** Uberlândia: EDUFU, 2007.

D'ÁVILA, N. R. *Criação do vídeo-filme "POP_ART*" como material didático para o ensino da Semiótica na linguagem fílmica. São Paulo: Laboratório do CECO, 1974. Reelaborado: no Laboratório da UNESP – Bauru. 1999c.

DEFOE, Daniel. *As Aventuras de Robinson Crusoé*. 1ª. ed. Porto Alegre: L&PM, 2006.

DICIONÁRIO ESCOLAR DA LÍNGUA PORTUGUESA / Academia Brasileira de Letras.— 2.ed.—São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2008.

DINIZ, Thais Flores Nogueira. *Literatura e Cinema: da Semiótica à Tradução Cultural*. 2ª. ed. Belo Horizonte: O lutador, 2003.

DUCROT, Oswald & TODOROV, Tzvetan. *Dicionário das Ciências da Linguagem*. 6. ed. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1982.

EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura: Uma Introdução*. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

ECO, Umberto. *Tratado Geral de Semiótica*. São Paulo: Perspectiva S/A, 1980.

EISENSTEIN. Sergei. *A Forma do Filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda, 1990.

_____. *O Sentido do Filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda, 1990.

ESPELETA, Humberto. *A memória em zigue-zague em 'Dom Casmurro', de Machado de Assis.* Rio Branco: UFAC, 2009.

FASSBINDER, R, M. *A Anarquia da Fantasia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.

FIELD, Syd. *Manual do Roteiro: Os Fundamentos do Texto Cinematográfico*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

FIELDING, Henry. *Tom Jones*. São Paulo: Nova Cultural, 2003.

FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary*. São Paulo: Nova Cultural, 2002.

GADAMER, Hans-Georg. *Truth and Method*. Londres, 1975.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestes.* Paris: Seuil, 1982.

GLEDSON, John. *The Deceptive Realism of Machado de Assis: a dissenting interpretation of Dom Casmurro*. Liverpool: Francis Cairns, 1984.

GOMES, Paulo Emílio Salles. *Vigo, Vulgo Almereyda*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

GREIMAS, A. J. & COURTÉS, J. *Dicionário de Semiótica*. São Paulo: Cultrix, s/d.

GULLAR, Ferreira. *Sobre arte, sobre poesia: (uma luz do chão)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

HEIDERMANN, Werner (org). *Clássicos de Teoria da Tradução Alemão – Português*. V. 1. Florianópolis: Ed. UFSC, 2001.

JENNY, Laurent. *A Estratégia da Forma*. In : JENNy, Laurent. *Intertextualidades.* Tradução de Clara Crabbé Rocha. Coimbra : Almedina, 1979.

JAUSS, H. R et al. *A Literatura e o Leitor : Textos de Estética da Recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

_____. *A História da Literatura Como Provocação à Teoria Literária*. 2ª. ed. São Paulo: Ática, 1994.

JOHNSON, Randal. *Literatura e cinema: Macunaíma: do modernismo na literatura ao cinema novo*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1982.

KRISTEVA, Julia. *Le Langage Cet Inconnu*. Paris: Seuil, 1981.

LAFFAY, Albert. *Logique du cinema*. Paris: Masson, 1964.

LEAL, Wills. *Escritores Brasileiros no Cinema*. Rio de Janeiro: Edição do Autor, 1969.

LEITE, Dante Moreira**.** *Psicologia e Literatura*. 4. ed. São Paulo: Editora UNESP, 1987.

LEITE, Sebastião Uchôa. *As relações duvidosas: notas sobre Literatura & Cinema. IN: Crítica de Ouvido*. São Paulo: Cosac & Naif, 2003.

LE PETIT ROBERT. *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française* (1 vol., 2.592 pages, 60.000 entrées). Le classique pour la langue française : 8 dictionnaires en 1.

LUCAS, Fábio. *O Núcleo e a Periferia de Machado de Assis***.** Barueri, SP: Manole, 2009.

MANSUR, Felipe. *O bruxo e o ilusionista: Machado de Assis e Woody Allen*. Rio de Janeiro: UERJ, 2011.

MARCONI, Celso. Obra jornalística de**.** *Cinema Brasileiro (Volume 1).* Recife: Edições Bagaço Ltda, 2000.

MARTINS, Alex Lara. *O ceticismo aporético nas Memórias Póstumas de Brás Cubas de Machado de Assis*. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

MARTINS, Marina Farias: banco de dados. Disponível em http://www.seer.ufrgs.br/index.php/NauLiteratura/article/viewFile/5832/3436. *Dom Casmurro ou Capitu? – Um novo estatuto para as personagens de Machado de Assis a partir da tradução fílmica*. Acesso em: 02 novembro 2009.

MELLO E SOUZA, Cláudio. *Guia de Filmes*. V.16, Jul. – Ago. Rio de Janeiro: INC, 1986.

MENDILOW, A. A. *O Tempo e o Romance*. Tradução Flávio Wolf. Porto Alegre: Globo, 1972.

MIRANDA, Luiz A. F. *Dicionário de cineastas brasileiros*. São Paulo: Art, 1990.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de Termos Literários*. 7. ed. São Paulo: Cultrix, 1995.

MOUREN, Y. “Le film comme hipertexte – typologie des transpositions du livre au film”. In: *Poétique*. Paris: Seuil, Fev. 1993. Pp. 113 – 122.

NABOKOV, Vladimir. *Lolita*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. Tradução para a língua portuguesa sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica e Filosofia*; Introdução. Seleção e tradução de Octanny Silveira da Mota e Leonidas Hegenberg. São Paulo: Cultrix e Edusp, 1975.

_____. *Semiótica e Filosofia*. Seleção e tradução de Octanny Silveira da Mota e Leonidas Hegenberg. São Paulo: Cultrix e Edusp, 1975.

PEREIRA, Lúcia Miguel. *Machado de Assis: Estudo Crítico e Biográfico*. 5ª. ed. rev. Rio de Janeiro: J. Olympio,1953.

PLAZA, Julio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

PRESTES. Maria Luci de Mesquita. *A Pesquisa e a Construção do Conhecimento Científico: do planejamento aos textos, da escola à academia* – Normas da ABNT, Catanduva – SP, Respel Editora, 2008.

PROENÇA, Graça. *Descobrindo a História da Arte*. São Paulo: Ática, 2010.

RAMOS, Luís Fernando. O Pacto de Godot e Outras Encenações Imaginárias: a rubrica como poética de cena. São Paulo: Hucitec/Fapesp, 1999.

REIS, C. & LOPES, A. C. *Dicionário de Teoria da Narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

RICARDO Sérgio: banco de dados. Disponível em: http://www.ricardosergio.net. Publicado no Recanto das Letras. Acesso em 30 setembro 2009.

ROBERT, Marthe. Romance das Origens, Origens do Romance. Tradução de André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

ROUANET, Sérgio Paulo. *Dom Casmurro alegorista*. Revista da USP No. 77. São Paulo: EdUSP, março-maio de 2008.

SANTAELLA, Lúcia. *O que é Semiótica*. São Paulo: Brasiliense, Coleção Primeiros Passos, 1993.

_____. *Por que as comunicações estão convergindo?* São Paulo: Paulus, 2005.

SANTIAGO, Nereide de Oliveira. *O espaço no teatro histórico de Jacques Ferron*. 1989. 141 p. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 1989.

SCHWARZ, Roberto. *A poesia envenenada de Dom Casmurro*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

_____. *Duas Meninas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

SENNA, Marta de. "*Dos benefícios de um piparote*". In: Revista Tempo Brasileiro No. 133 – 134, abril – setembro de 1998. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro.

SHAKESPEARE, William. *Otelo*. Porto Alegre: L & PM, 2011.

SILVA, A. G. da. *Dom Casmurro: a encenação de um julgamento: na adaptação cinematográfica de Moacyr Góes e de Paulo César Saraceni.* 2007. 224 p. Tese (Doutorado em Letras e Linguística: Literatura Brasileira) – Departamento de Letras, Universidade Federal de Alagoas, Maceió.

SILVA, Francisco Guaracy Andrade da. *A intertextualidade na trajetória do narrador de Dom Casmurro – do romance ao cinema.* In: CONGRESSO AMAZÔNICO DE ESTUDOS LITERÁRIOS E CULTURAIS, 1., 2011, Santarém. Amazônia, Literatura e Cultura: programa e resumos. Santarém: UFOPA, 2011. p. 22.

SILVA, Tânia Aparecida Tinonin da: banco de dados. Disponível em http://www.seer.ufrgs.br/index.php/NauLiteratura/article/viewFile/5832/3436. *Análise Semiótica de uma Cena do Filme Dom.* Acesso em: 02 novembro 2009.

SOURIAU, Étienne. *A Correspondência das Artes: elementos de estética comparada*. São Paulo: Cultrix: Ed. da Universidade de São Paulo, 1983.

SOUZA, M. *Aprendendo a escrever com o cinema*. A Crítica, Manaus, p.26, 11 abr. 2010.

STAM, Robert. *A literatura através do cinema – realismo, magia e a arte da adaptação.* Tradução de Marie-Anne Kremer & Gláucia Renata Gonçalves – Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

SUSKIND, Patrick. *A Pomba*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1987.

SWIFT, Jonathan. *Viagens de Gulliver*. Rio de Janeiro: Editora Globo S. A., 1987.

TEIXEIRA, I. *Dom Casmurro Entre a Luz e a Sombra. In: O Estado de São Paulo*, 29 fev. 1992.

TELLES, Lygia Fagundes. *As Horas Nuas: Romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

_____. *As Meninas*. 5a. ed, Rio de Janeiro: José Olympio, 1974.

_____; GOMES, Paulo Emilio Salles. *Capitu*. São Paulo: Siciliano, 1993.

UBERSFELD, Anne. *Para Ler o Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

VIEGAS, A. Cláudia. *Da Página à Tela – ou vice-versa*. Revista de Comunicação, Cultura e Política da PUC, Rio de Janeiro, V.4 – nº 8, ago. 2004.

XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. 3. Ed.São Paulo: Paz e Terra, 2000.

DISCOGRAFIA

ANDRADE, Joaquim Pedro de.; CALCANHOTO, Adriana. Por que você faz cinema? Intérprete: Adriana Calcanhoto. In: *A Fábrica do Poema*. São Paulo: Epic/Sony Music, 1994. 1 CD. Faixa 1.

RICARDO, João.; RICARDO, Cassiano. Prece Cósmica. Intérprete: Secos & Molhados. In: *Secos & Molhados*. Dois álbuns em um CD – remixados diretamente das fitas originais por Charles Gavin (Titãs). Série Dois Momentos. Seattle: Soundgarden, 1999. 1 CD. Faixa 9.

FILMOGRAFIA

A CASA ASSASSINADA. Procedência: Nacional. Direção: Paulo Cesar Saraceni. Roteiro: Paulo Cesar Saraceni e Lúcio Cardoso. Rio de Janeiro: 1971, DVD-ROM (103 min.). Cor: colorido. Categoria: longa-metragem. Gênero: drama. Elenco: Norma Bengell, Carlos Kroeber, Nelson Dantas, Leina Krespi, Tetê Medina, Augusto Rodrigues Lourenço, Nuno Veloso, Rubens Araújo. Premiação: Melhor Filme; Melhor Ator para Carlos Kroeber; Melhor Diretor; Melhor Montagem e Melhor Trilha Sonora no Festival de Brasília de 1971.

AO SUL DO MEU CORPO. Procedência: Nacional. Direção e Roteiro: Paulo Cesar Saraceni. Produção: Sérgio d'Antino Produtor Associado. Co-Produção: Sant'Anna Produtora Brasileira de Filmes. Distribuidora: Embrafilme. Rio de Janeiro: 1982, DVD-ROM (102 min.). Cor: colorido. Categoria: longa-metragem. Gênero: drama. Elenco: Nuno Leal Maia, Paulo César Pereio, Ana Maria Nascimento e Silva, Othon Bastos, Cissa Guimarães, Jalusa Barcelos, Maria Pompeu. Premiação: Melhor Fotografia no 10º. Festival de Cinema Brasileiro de Gramado de 1982.

A TRAGÉDIA DE OTHELLO. Procedência: EUA/França/Itália. Direção: Orson Welles. Produção de Films Marceau. Produção associada: Julien Derode. Ano: 1952. Versão em VHS/NTSC, preto e branco, DVD-ROM (93 min). A Mercury Production by Orson Welles. Categoria: longa-metragem. Gênero: drama. Elenco: Michael MacLianumoir (Iago); Robert Coote (Rodrigo); Orson Welles (Othello); Suzanne Cloutier (Desdêmona); Hilton Edwards (Brabâncio); Nicholas Bruce (Ludovico); Michael Laurence (Cassio); Fay Compton (Emília); Doris Dowling (Bianca); Joan Fontaine; Joseph Cotten; Abdullah Bem Mohamed; Jean Davis.

CAPITU. Procedência: Nacional. Direção: Paulo Cezar Saraceni. Roteiro: Lygia Fagundes Telles, Paulo Emílio Sales Gomes e Paulo Cezar Saraceni. Produção: Sant'anna Produtora Brasileira de Filmes. Distribuidora: Warner Home Video Brasil. Rio de Janeiro: 1968. Produtor: Sérgio Saraceni, 1989: versão em VHS/NTSC, preto e branco, 103'. Categoria: longa-metragem. Gênero: drama. Elenco: Othon Bastos (Bentinho), Isabella (Capitu), Raul Cortez (Escobar).

CIDADÃO KANE. Procedência: Estados Unidos. Direção: Orson Welles. Roteiro: Orson Welles e Herman J. Mankiewicz. Produção: Mercury Productions (by Orson Welles). Distribuidora: Warner Home Video. New York, USA/ Hollywood, Los Angeles: 1941, DVD-ROM (119 min). Cor: preto e branco. Categoria: longa-metragem. Gênero: drama/suspense.

Elenco: Orson Welles (Charles F. Kane); Joseph Cotton (Jedediah Leland); Dorothy Comingore (Susan Alexander); Agnes Moorchead (Srta. Mary Kane); Ray Collins (James "Jim" W. Gettys); Erskine Sanford (Herbert Carter). Premiação: Oscar de Melhor Roteiro Original e Prêmio NYFCC (New York Critics Circle Awards – USA) na categoria de Melhor Filme.

DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL. Procedência: Nacional. Direção e Roteiro de Glauber Rocha. Produção de Jarbas Barbosa Produtor Associado. Produtor: Luiz Augusto Mendes. Distribuidora: Copacabana Filmes. Rio de Janeiro: 1964, DVD-ROM (125 min). Cor: preto e branco. Categoria: longa-metragem. Gênero: drama. Elenco: Geraldo Del Rey, Yoná Magalhães, Othon Bastos, Maurício do Valle, Lídio Silva, Sônia dos Humildes, João Gama, Antônio Pinto, Milton Rosa, Roque Santos. Premiação: Prêmio da Crítica Mexicana no Festival Internacional de Acapulco no México em 1964; Grande Prêmio Festival de Cinema Livre da Itália em 1964; Náiade de Ouro no Festival Internacional de Porreta Terme na Itália em 1964; Melhor Ator Coadjuvante para Maurício do Valle no Troféu Saci de 1965 e o Grande Prêmio Latino Americano no 1º. Festival Internacional de Mar del Plata na Argentina em 1966.

DOM. Procedência: Nacional. Direção e Roteiro de Moacyr Góes. Produção de Diler Trindade Produções. Distribuidora: Warner Home Video Brasil. São Paulo: 2003, DVD-ROM (91 min). Cor: colorido. Categoria: longa-metragem. Gênero: drama. Elenco: Marcos Palmeira (Bento); Maria Fernanda Cândido (Ana); Bruno Garcia (Miguel); Malu Galli (Heloísa); Luciana Braga (Daniela); Thiago Farias, Leon Góes, Walter Rosa, Nilvan Santos, Gustavo Ottoni, Ivan Gradin, Isa Shering, Cláudia Ventura e Ana Abott. Participação especial: Banda Capital Inicial. Premiação: Maria Fernanda Cândido – prêmio Kikito, em Gramado, como Melhor Atriz por sua participação no filme.

MACBETH. Procedência: Estados Unidos. Direção e Roteiro: Orson Welles. Produção: Mercury Productions e Orson Welles. Distribuidora: Continental Home Video (VHS) e Flashstar Home Video (VHS). Los Angeles – CBS Studio: 1948, (107 min). Cor: preto e branco. Categoria: longa-metragem. Gênero: drama. Elenco: Orson Welles (Macbeth); Jeanette Nolan (Lady Macbeth); Dan O'Herlihy (Macduff); Roddy McDowall (Malcolm); Edgar Barreira (Banquo); Alan Napier (um santo padre); Paggy Webber (Lady Macduff – bruxa) e Christopher Welles (filho de Macduff).

MEMÓRIAS DO SUBDESENVOLVIMENTO. Procedência: Cuba. Direção: Tomás Gutierrez Alea. Produção: Cuban State Film/ Instituto Cubano Del Arte e Industrias Cinematográficas (ICAIC). Havana: 1968. Cor: preto e branco. Categoria: longa-metragem. Gênero: drama. Elenco: Sergio Carriere.

PORTO DAS CAIXAS. Procedência: Nacional. Direção e Roteiro de Paulo Cesar Saraceni. Co-produção: Equipe Produtora Cinematográfica. Produção Executiva: Elísio de Souza Freitas. Distribuidora: UCB. Rio de Janeiro: 1962, DVD-ROM (80 min.). Cor: Preto e branco. Categoria: longa-metragem. Gênero: suspense. Elenco: Irma Álvarez; Reginaldo Faria; Paulo Padilha; Joseph Guerreiro; Margarida Rei; Sérgio Sanz; José Henrique Belo. Premiação: Melhor Filme da Semana da Crítica do Festival de Cannes de 1964; Melhor Composição para Tom Jobim e Menção Honrosa para Paulo César Saraceni no Festival de Cinema da Bahia de 1962.

VIDAS SECAS. Procedência: Nacional. Direção e Roteiro: Nelson Pereira dos Santos. Produção: Companhia Luiz Carlos Barreto Produções Cinematográficas. Distribuidoras: Manchete Video (Brasil) e Pathé Contemporary Films – 1969 (USA) – legendado. Rio de

Janeiro: 1963, DVD-ROM (103 min.). Cor: Preto e branco. Categoria: longa-metragem. Gênero: drama. Elenco: Átila Lório, Genivaldo Lima, Gilvan Lima, Maria Ribeiro, Jofre Soares. Premiação: Prêmio de OCIC e Prêmio de Cinema de Arte no Festival de Cannes – França.

REFERÊNCIAS DE FIGURAS:

Figura 1: gauchesquixote.blogspot.com;

Figura 2: factoryfilmes.net;

Figura 3: meucinemabrasileiro.com;

Figura 4: expirados.blogspot.com;

Figura 5: redeglobo.globo.com;

Figura 6: terra.com.br;

Figura 7: Diler Trindade Produções;

Figura 8: livroserisos.blogspot.com;

Figura 9: Diler Trindade Produções;

Figura 10: Diler Trindade Produções;

Figura 11: Diler Trindade Produções;

Figura 12: Diler Trindade Produções;

Figura 13: Diler Trindade Produções;

Figura 14: Diler Trindade Produções;

Figura 15: Diler Trindade Produções;

Figura 16: Diler Trindade Produções;

Figura 17: Diler Trindade Produções;

Figura 18: livroserisos.blogspot.com;

Figura 19: Diler Trindade Produções;

Figura 20: Diler Trindade Produções;

Figura 21: Diler Trindade Produções;

Figura 22: terra.com.br;

Figura 23: A Mercury Production by Orson Welles;

Figura 24: Diler Trindade Produções;

Figura 25: Diler Trindade Produções;

Figura 26: Diler Trindade Produções;

Figura 27: Diler Trindade Produções;

Figura 28: Diler Trindade Produções;

Figura 29: A Mercury Production by Orson Welles.