

ALMIR GUILHERMINO DA SILVA

DOM CASMURRO: A ENCENAÇÃO DE UM JULGAMENTO

Na adaptação cinematográfica de Moacyr Góes e de Paulo César Saraceni

Maceió

2007

ALMIR GUILHERMINO DA SILVA

DOM CASMURRO: A ENCENAÇÃO DE UM JULGAMENTO

Na adaptação cinematográfica de Moacyr Góes e de Paulo César Saraceni

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Lingüística da Universidade Federal de Alagoas como requisito para obtenção do título de Doutor em Literatura Brasileira.

Orientadora: Prof^a. Dra. Magnólia Rejane
Andrade dos Santos

Maceió

2007

Catlogação na fonte
Universidade Federal de Alagoas
Biblioteca Central
Divisão de Tratamento Técnico
Bibliotecária Responsável: Helena Cristina Pimentel do Vale

S586d Silva, Almir Guilhermino da.

Dom Casmurro : a encenação de um julgamento : na adaptação cinematográfica de Moacyr Góes e de Paulo César Saraceni / Almir Guilhermino da Silva.
– Maceió, 2007.
223 f.

Orientadora: Magnólia Rejane Andrade dos Santos.

Tese (doutorado em Letras e Lingüística : Literatura Brasileira) – Universidade Federal de Alagoas. Faculdade de Letras. Programa de Pós-Graduação em Letras e Lingüística. Maceió, 2007.

Bibliografia: f. [208]-211.

Anexos: f. [212]-223.

1. Assis, Machado de, 1839-1908 – Crítica e interpretação. Dom Casmurro
2. Literatura brasileira – Adaptações para o cinema 3. Cinema brasileiro.
4. Cinema e literatura. 4. Semiótica. I. Título.

CDU: 869.0(81).09:791.43



TERMO DE APROVAÇÃO

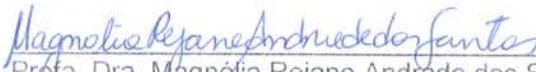
NOME DO ALUNO:
ALMIR GUILHERMINO DA SILVA

Título do trabalho:

DOM CASMURRO: A ENCENAÇÃO DE UM JULGAMENTO
na adaptação cinematográfica de Moacir Góes e de Paulo César Saraceni

Tese aprovada como requisito para obtenção do grau de Doutor em Literatura Brasileira, pelo Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, da Universidade Federal de Alagoas, pela seguinte banca examinadora:

Orientadora:



Prof. Dra. Magnólia Rejane Andrade dos Santos

Examinadores:

Prof. Dra. Tháís Flores Diniz
Universidade Federal Minas Gerais

Prof. Dra. Enaura Quixabeira Rosa e Silva
Universidade Federal de Alagoas

Prof. Dr. José Alcides Nunes de Lima
Universidade Federal de Alagoas

Prof. Dr. Aauri da Silva Bastos
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Maceió, 19 de outubro de 2007.

DEDICATÓRIA

Aos meus alunos de Artes Cênicas e Comunicação Social, razão para me reciclar sempre.

AGRADECIMENTOS

À Profª Drª Magnolia Rejane Andrade dos Santos orientadora incansável de todas as horas, domingos e feriados.

Ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Lingüística da Faculdade de Letras da UFAL pela receptividade dispensada a esta pesquisa.

Ao Instituto de Ciências Humanas, Comunicação e Artes - ICHCA da UFAL pelo apoio conferido a esta investigação.

Aos meus filhos Theo, Uriel e Lucas por terem aprendido com os pais que não há patrimônio maior do que o saber.

SUMÁRIO

RESUMO	6
ABSTRACT	7
INTRODUÇÃO	8
1. RITOS DE PASSAGEM NA OBRA MACHADIANA	19
1.1. Um homem do seu tempo	21
1.2. Aspectos do romance machadiano	26
1.3. Transição I: da crítica à encenação.....	33
1.4. Transição II: do teatro à literatura.....	38
1.5. Transição III: da crítica à produção literária.....	43
2. A ENCENAÇÃO DA NARRATIVA MACHADIANA	55
2.1. A rubrica como signo.....	57
2.2. Rubrica: o registro literário de uma poética cênica.....	59
2.3. A rubrica na dramaturgia brasileira	70
2.4. Rubrica: a libertação da ação dramática da fala	73
2.5. O narrador <i>didascalo</i> em Machado de Assis	78
3. A RUBRICA EM <i>DOM CASMURRO</i>	95
3.1. Os núcleos semânticos em Dom Casmurro	97
3.2. Núcleo semântico I: A casa reconstruída	102
3.3. Núcleo semântico II: A poética do olhar	114
3.4. Núcleo semântico III: metalinguagem	122
4. <i>CAPITU E DOM</i>: INTERSEMIOSES DE UMA ENCENAÇÃO LITERÁRIA	140
4.1. A rubrica no cinema: resgate da ação narrativa	144
4.2. Roteiro e rubrica: a gramática da mediação.....	152
4.3. <i>Capitu e Dom</i> : interpretantes de uma encenação	165
4.4. A poética do olhar em mediação eletrônica.....	177
4.5. A metalinguagem na semiose cinematográfica	184
4.6. Intersemiose fílmica além da óptica do interpretante	190
CONCLUSÃO	194
REFERÊNCIAS	209
ANEXOS	213

RESUMO

A tese *Dom Casmurro: a encenação de um julgamento* resulta de uma pesquisa sobre a adaptação do romance *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, nos filmes *Capitu*, de Paulo César Saraceni, e *Dom*, de Moacyr Góes. A teoria semiótica, de Charles Sanders Peirce, principalmente através de Lúcia Santaella, serviu de bússola para a análise crítica. O estudo desenvolve a idéia de que por trás do **Dom Casmurro-romance**, há um **Dom Casmurro-encenação**. Helen Caldwell evidencia um Machado de Assis aficionado em Shakespeare. Além disso, críticos como Barreto Filho, Magalhães Júnior, Raimundo Faoro e Massaud Moisés revelam a trajetória do texto machadiano. O romancista foi também crítico teatral e literário, ensaísta, poeta e comediógrafo, razão pela qual seu signo narrativo foi contaminado pelo signo dramático. Em cada capítulo, uma cena possível; em cada cena, frases em forma de rubricas, fazendo do texto um todo de indicações. O leitor mais atento vai perceber que lê enquanto vê um romance virando espetáculo. A partir da visão de Luiz Fernando Ramos sobre as didascálias, e dos *espaços flutuantes* de Fiona Hugues, as rubricas machadianas são estudadas como um sistema articulado em três núcleos semânticos: a **casa reconstruída**, como cenário; **poética do olhar**, como ponto de vista da narração; e **a metalinguagem**, revelando o livro como paródia de *Otelo* e a intenção do narrador em torná-lo espetáculo. Tendo como referência tais núcleos, as adaptações fílmicas são tomadas como *interpretantes dinâmicos* do romance, isto é, como efeitos efetivamente produzidos. Sob a óptica de Thaïs Diniz, o que a análise constata é que os filmes se caracterizam como transcrições. Essas adaptações não são necessariamente miméticas porque têm como horizonte o contexto cultural que constitui o processo de recepção da obra.

Palavras-chave: Literatura; cinema; semiótica.

ABSTRACT

The thesis *Dom Casmurro: the staging of a trial* results from a research on the adaptation of the novel *Dom Casmurro*, by Machado de Assis, in the Paulo César's *Capitu* and Moacyr Góes' *Dom* movies. Charles Sanders Peirce's semiotic theory, mainly on the view of Lúcia Santaella, grounded the critical analysis. The study assumes the idea that behind *Dom Casmurro-memories*, underlies a *Dom Casmurro-acting*. Helen Caldwell points out a Shakespeare-follower Machado de Assis. Furthermore, critics like Barreto Filho, Magalhães Jr., Raimundo Faoro and Massaud Moisés show the route of the Machadian writing. The novelist had also been a drama and literary critic, an essayist, a poet, and author of comedies, the reason why his narrative sign has been influenced by the dramatic one. In each chapter, a possible scene; sentences as *rubrics*, causing the text to be a whole index. A more attentive reader will feel like watching while reading a novel turning into a performance. From the view of Luiz Fernando Ramos, on the *didaskalias*, and the *floating spaces*, by Fiona Hugues, the Machadian *rubrics* have been studied as an articulated system in three semantic cores: **the rebuilt house**, as a setting; **the visual poetical plan**, as the perspective of the narrative; and **the metalanguage**, revealing both the book as a parody of *Otelo* and the narrator's intent to turn it into an spectacle. Having such cores as referentials, the adaptations for movies have been taken as the *dynamic interpretant* of the novel, that is, as effectively generated effects. According to Tháís Diniz, the analysis characterizes the movies as *transcreations*. The adaptations are not mimetic as a whole due to the cultural context which constitutes the reception process of the work.

Key words: literature; cinema; semiotics.

INTRODUÇÃO

Tantas e quantas não foram as dissertações e teses produzidas sobre a obra de Joaquim Maria Machado de Assis, o menino mestiço que saiu da Baixada Fluminense para se tornar o mais consagrado de nossos escritores e o maior brasileiro da história, dividindo esse título apenas com Ruy Barbosa, segundo a revista *Época*¹. Tantas também não são as pesquisas, no âmbito da recepção, das adaptações da literatura para o cinema. A relação entre essas duas expressões começou um ano depois que os irmãos Lumière lançaram na França o cinematógrafo. Em 25 de dezembro de 1896, quando seus inventores exibiram uma dezena de pequenos filmes, reproduzindo o cotidiano parisiense, o público passou a trocar as salas de espetáculo pelas salas de exibição. Indignado com isso, o ator de variedades Georges Méliès não suportou mais perder bilheteria para as sessões de documentários e comprou um cinematógrafo. Do palco de seu teatro, fez um estúdio; da platéia, o ponto de vista da câmara, ocupando o lugar do espectador, e do conteúdo, as adaptações de contos populares da literatura francesa. Seu elenco deixava de encenar diariamente para um público delimitado, passando a representar uma única vez para a lente da câmara. Depois do espetáculo filmado, Méliès reproduzia as cópias que lhe conviessem e as distribuía pelo interior da França e países vizinhos. Foi ele quem levou o cinema para a ficção e o primeiro a promover

¹ A revista *Época* número 434 de 11 de setembro de 2006, publicou o resultado de uma pesquisa realizada com 33 personalidades de destaque nas diferentes áreas e o resultado foi um empate entre Ruy Barbosa e Machado de Assis. Como a idéia era eleger apenas um personagem, coube à redação o voto Minerva, que optou por Ruy Barbosa, fato que não desmerece Machado de Assis nem aos seus admiradores que, devido ao empate, podem tê-lo também como “o maior brasileiro da História”.

sua simbiose com a literatura e também com o teatro por recorrer a atores, cenógrafos, figurinistas e maquiadores.

Esta tese analisa os filmes *Capitu*, de Paulo César Saraceni, e *Dom*, de Moacyr Góes enquanto as traduções de *Dom Casmurro*. Essas duas obras foram realizadas, respectivamente, em 1967 e 2003. Como adaptações fílmicas, ressaltam-se as notas, feitas pelos idealizadores nos créditos iniciais dos filmes: no primeiro, diz-se que é uma “extração”; e no segundo, uma “inspiração” a partir de *Dom Casmurro*. Outra consideração a ser destacada refere-se à época em que as obras foram produzidas e com que fim. *Capitu* 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. Fruto de um contexto democrático, *Dom* é colorido e tratado digitalmente em *photoshop*. Ele foi 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.

Para investigar a intersemiose na migração dos elementos constitutivos do romance e sua transposição para a tela, esta pesquisa se concentra em três 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 é a dissimulação não de *Capitu*, mas do narrador que aparentemente mina o ideal do autor em evocar “as inquietas sombras” de Goethe, através de Bentinho, lembrando seus mortos na casa de infância reconstruída. Machado de Assis põe em seu narrador a tarefa de “unir as duas pontas da vida para restaurar na adolescência, a

velhice”. Mas, sendo o protagonista da intriga, ele quer sair como herói e se aproveita da sua onisciência intrusa, na visão de Friedman (2002, 166-82), para ocultar sua fragilidade na busca do seu ”eu” atrás de uma traição que ele supõe ter sofrido da amada, sua primeira e única desde a infância. Na medida em que relata, ele tenta levar o leitor a pensar o mesmo, no instante que vai julgando-a a partir do seu olhar sobre as “curiosidades” dela (um tanto avançados para as jovens do tempo de Bentinho). Como se fosse pouco ter sido destinado à Igreja devido à promessa da mãe, o narrador se mune também de sua formação jurídica, indo construir provas para acusar Capitu de prevaricação e condená-la ao exílio com o filho na Suíça.

Dom Casmurro se aproveita de sua condição de porta-voz do autor e desvirtua, ao escrever as lembranças, os momentos que isentam Capitu de sua idoneidade. Machado de Assis faz de seu narrador uma espécie de contra-regra, de *didascalos* - como eram chamados no teatro da Antigüidade 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 feito só para ser lido, mas visto através da encenação que o narrador-*didascalos* 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.

O segundo aspecto, identificado nesta pesquisa, diz respeito ao projeto poético de Machado de Assis sedimentado no olhar ativo do espectador. A visão de quem busca compreender, em vez de simplesmente apreciar, é estimulada pela inteligência e não só pela sensibilidade. A poética do olhar machadiano começa em *Ressurreição* (1872) e atravessa toda sua obra até *Memorial de Aires* (1908), publicado pouco antes de sua morte. A visão como ponto de vista além de mero receptor de estímulos luminosos - enxergando apenas o que lhe está à frente - não interessava a Machado de Assis. Prova disso se encontra também, no capítulo 72 (*Uma reforma Dramática*). Nele, o escritor revela que o espectador ideal seria aquele que, em vez de achar nos períodos a charada de *Otelo*, ele próprio a encontraria no palco, se Shakespeare a tivesse narrado em *flash-back*. O olhar inteligente à frente do olhar sensível foi uma exigência constante do escritor, desde seu começo como crítico teatral e literário, passando por suas crônicas, comédias até chegar à poesia, aos contos e aos romances. Como intelectual, sempre contestou o patrocínio estatal a espetáculos burlescos ou de conteúdo que não refletisse sobre o indivíduo e seu meio. Como “um homem do seu tempo”, como se verá no primeiro capítulo com Raimundo Faoro, Machado de Assis fez da existência humana a razão de toda sua obra. Como crítico e criativo tentou dialogar com o seu leitor da mesma forma que os dramaturgos modernos do século XX, Bertold Brecht, Samuel Beckett, José Celso Martinez. Eles, que tanto fizeram no sentido de apartar afetivamente a platéia do drama para que o olhar crítico prevalecesse, provavelmente não soubessem que Machado de Assis já fazia o mesmo na literatura e na dramaturgia brasileiras da segunda metade do século XIX. Como ninguém, ele soube conduzir seu leitor a uma

realidade ambientada no interior dos personagens e não como um daguerreótipo do mundo exterior, como os **setecentistas** propunham levados pela efervescência do realismo à francesa que se instalava no Brasil do Segundo Império.

O terceiro aspecto destacado em *Dom Casmurro* são as referências mitológicas e cristãs, mas principalmente ao teatro shakespereano. O romance é pontuado por citações de Fausto, de Goethe, mas também de deusas como *Tetis*, Pandora, liturgia católica, através de *Os Eclesiásticos* e o *Panegírico de Santa Mônica*. No entanto, é a tragédia shakespereana quem mais ocupa espaço dentro da obra machadiana. Segundo a pesquisadora americana Helen Caldwell (2002), *Dom Casmurro* não é só uma paródia de *Otelo* narrada de ponta à cabeça. Entre contos e romances constam mais de duas dezenas de referências a Shakespeare, motivo que não deve ser ignorado por quem se empenha em adaptar um dos romances, contos ou comédias do escritor. Essas menções perfazem sua produção de tal forma que refletem e refratam na construção de seus textos, principalmente aqueles em primeira pessoa. Neles, o autor, por diversas vezes, se detém para refletir de que modo um dado aspecto da intriga deve ser escrito.

Machado de Assis parece ter percebido na rubrica a fórmula ideal para ativar o olhar do seu leitor. O capítulo dois desta pesquisa retoma sua importância desde a Antigüidade Clássica. Também foi feita a sistematização das rubricas, encontradas no texto narrativo, articulando-as em três grupos de convergência de sentido, intitulados: a casa reconstruída, os olhos de ressaca e a metalinguagem ou *mímesis* de produção. A análise, a partir desses núcleos semânticos, teve facilitada a imersão na obra machadiana na busca de argumentos que sustentassem a hipótese de *Dom Casmurro* como a encenação de um julgamento. A constituição desses três núcleos semânticos acabou se transformando no capítulo três desta pesquisa, sobretudo por

relacionar as rubricas entre si, articulando-as como um dos sistemas s gnicos, acionados no romance.

A ocasião que antecede a identifica o desses núcleos   aquela em que se percebe a inten o do autor de escrever um romance como se fosse uma peça. Os primeiros nove capítulos do livro parecem mais com o prólogo de uma peça dramática ao apresentar os personagens e o cenário da casa reconstruída. Os 139 restantes apresentam uma estrutura idêntica   do texto dramático: com o primeiro, o segundo e o terceiro atos, além de capítulos curtos e titulados tal como cenas, em que as a o es obedecem ao mesmo princípio da escrita teatral por indicar, com pormenores, o movimento dos personagens, a entona o do diálogo entre eles, o figurino e a fun o do ambiente e seus objetos de cenas na trama. Essas instru o es, Machado de Assis vai buscar nos teatros, grego e elisabetano para dotar o seu protagonista de dissimula o suficiente de modo que incorpora, no signo literário, nuances do signo dramático, confundindo assim o leitor comum.

Nesse sentido, a rubrica como poética de cena, no conceito de Fernando Ramos (1999), veio de algum modo, revelar o enigma que envolve as "memórias" de Bento Santiago, uma vez que parte desse mistério está no fato do autor permitir ao protagonista desvirtuar o propósito evocativo de *Dom Casmurro*. Se os filmes *Capitu* e *Dom* não conseguem revelar esse enigma, tampouco o desvendaria aquele espectador que foi ao cinema com a expectativa de encontrar o romance. O que se espera de um filme adaptado não   a transla o unicamente de sua história, mas sim algo a mais que v  além da fábula literária no filme. Quando o ato de narrar substitui a palavra pela imagem, essa última acaba sendo uma previsão em rela o   outra, seja por similaridade, contiguidade ou contraste. A edi o de um texto deve ser concebida da mesma forma que a montagem de um filme, uma vez que a tarefa

do criador é a mesma: encontrar “dispositivos pelos quais se estabeleçam nexos de continuidade únicos e surpreendentes [...]. Nada escapa à lei de continuidade”, como destaca Décio Pignatari. (1987, p. 25).

No capítulo quatro, a rubrica é retomada no contexto do cinema e é discutida a forma como é apropriada por essa linguagem para constituir sua narrativa. Os tipos de ângulos de visão (*plongée*, *contra-plongée* e neutro) e de tomada (pv onisciente ou subjetivo), o enquadramento (do grande plano geral ao *close-up*), os movimentos de câmera (panorâmicas e *travellings*) e os efeitos de montagem, com seus “fades e fusões” logo se transformaram nas primeiras rubricas do cinema.

As indicações de tomadas de cena acabaram impondo a necessidade do roteiro, como ocorreu com o teatro, depois dos gregos, com o advento do texto dramático. O roteiro foi o ambiente imprescindível à expansão da narrativa dos filmes de ficção e sua abrangência varia de acordo com cada cultura. No Brasil, na Itália e nos países que falam espanhol, ele se chama roteiro, *scalleta* e *guion*, respectivamente, denotando ser apenas um mero guia de filmagem. No capítulo quatro, se verá também o porquê em inglês (*screenplay*) roteiro ganha outro sentido. Como “peça para a tela”, em inglês, ele não existe só em função das rubricas específicas ao comportamento da câmera e da moviola; mas às demais indicações, que são fundamentais ao elenco e à consecução do cenário, do figurino, da luz, do som e de outras expressões absorvidas pelo cinema como somatório de todas as artes.

A articulação entre a *Teoria Geral dos Signos*, de Charles Sanders Peirce, com seu conceito de Interpretante, e a Arte Dramática, com suas *didascálias* ou rubricas (no vocábulo moderno), é proposta como método de compreensão da tradução da literatura machadiana para o cinema. A análise por esse viés é viável

pelo fato de a Semiótica peirceana entender o signo como continuidade e mediação do mundo, e a Dramaturgia, por ver nas indicações, a mediação entre o autor e o encenador do seu texto. A opção teórica permitiu que *Capitu* e *Dom* fossem analisados sob a óptica do interpretante dinâmico ou como efeitos efetivamente produzidos, considerando os níveis emocional, energético e lógico desses interpretantes fílmicos. Além disso, tal enfoque permitiu verificar neles a presença ou não dos núcleos semânticos identificados no romance e os procedimentos de composição criativa de Saraceni e de Góes, no aproveitamento das rubricas alocadas naqueles três núcleos semânticos citados. Essa decisão suscitou aqui a concepção do espectador como um indivíduo imaginante que assiste a um filme, negociando suas referências existenciais com imaginação e entendimento, como diria Fiona Hugues. (HUGUES in DUARTE, 2001). Para essa pesquisadora, a instância dessa negociação acontece nos “vazios” ou nos “espaços flutuantes” cujo processo interpretante é acionado pelo intérprete/tradutor aciona o processo interpretante para equiparar, em valor, o dizer sobre o dito. Hugues, associada a Peirce, Yuri Lotman, Lúcia Santaella e Décio Pignatari, ajuda a compreender por que essas adaptações se desviam tanto do trajeto do “mimetismo” entre a linguagem cinematográfica e a linguagem literária.

Não só Moacyr Góes, mas também Nelson Pereira dos Santos, Leon Hirzman, Tizuka Yamazaki, André Klotzel² e o próprio Saraceni foram condenados por suas tentativas de “levar” a literatura para o cinema. Essa “ida” é um caminho de mão dupla, motivo que exige maior atenção como olhar para trás e para os lados, ao seguir em frente. Esse cuidado vai permitir enxergar o que viu Machado de Assis

² Esse cineasta adaptou *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, assim como Júlio Bressane na década de 70. Também foram levados à tela *Quincas Borba*, por Roberto Santos, *Um homem célebre*, por Miguel Farias Júnior. Os contos *A Cartomante* e *Um apólogo* também foram levados ao cinema em forma de curta-metragem.

com a sua visão enviesada, atenta aos “vazios”. Assim, a adaptação pode ocorrer com segurança, sobretudo quando se considera o processo como tradução fundamentalmente cultural, da forma como vê Thais Flores (2003). Essa direção facilita o esforço do cineasta ao encontrar um signo no caos e torná-o possível como sistema de sinais significativos, acrescentando, a um sinal puramente morfológico, determinada qualidade expressiva. O adaptador, como leitor de *Dom Casmurro*, é refém das memórias do seu narrador, mas, concomitantemente, livre para julgar Capitu e o seu comborço. Afinal, o que Bentinho quer mesmo é “unir as duas pontas da vida para restaurar a infância, na velhice”. (MACHADO DE ASSIS, 1996, p. 14)³. Quem compreende seu intento, descobre que a traição não é o mistério da obra. É o conflito do narrador motivado pela dúvida criativa do escritor que constrói esse enigma de linguagem, como constatou Fábio Lucas: “por baixo do drama de Bentinho, entremostra-se o drama do escritor que procura resgatar-se por intermédio da escrita”. (1982, p. 79). No seu entendimento, Bentinho, ao escrever suas memórias, exerce a consciência de escritor que representa e não re-apresenta. Sua história é a de um dublê de narrador que não se oculta na escritura. Ao contrário, põe em foco a questão da auto-reflexividade no instante em que vai tecendo uma narrativa descontínua, mais próxima a um memorial do que de um romance.

Diferente da literatura, na qual o seu papel é contar, e do teatro, cuja função é encenar, a narrativa no cinema mostra-se, cooptando seu espectador. Para Umberto Barbado, ele

não tem possibilidades de julgar e refletir imediatamente sobre o que lhe é apresentado...; a contínua variação dos enquadramentos, que podem prolongar-se apenas o quanto baste para a percepção nítida, impede ao espectador qualquer reflexão sobre aquilo que vê, no ato do seu olhar, a menos que queira perder a visão sucessiva e, assim, condenar-se à incompreensão do conjunto. (1965, p. 80).

³ Doravante as referências a *Dom Casmurro* serão assinaladas com a indicação do número de página e eventualmente dos capítulos do romance, sobretudo no quarto capítulo desta pesquisa.

Distinto do romance e do espetáculo cênico, o filme é uma ação direta sobre o inconsciente e, antes de falar à inteligência crítica do seu público, dirige-se a sua sensibilidade perceptiva, o que destoa do projeto do leitor-modelo idealizado por Machado de Assis porque ele tinha como meta despertar a consciência burguesa ao trazer à tona questões que inquietavam a existência humana. Enquanto os positivistas primavam por uma narrativa que reproduzisse mimeticamente o drama social do seu tempo sem rodeios e comprometida com o social, o estilo machadiano (cheio de humor, dúvidas e pessimismo) veio se opor à relativização dos conceitos e valores. Sua literatura lançou ambigüidade, dúvida, enigma sobre as certezas da Ciência, da Política e da Filosofia. Ruth Brandão (2001) observa que, aquilo que se escreve como real se constitui apenas uma escritura dele, não tendo, portanto, a pretensão da totalidade. A representação produz um saber inconcluso, o que permite, aos escritores, exibirem a incompletude de sua travessia. São essas incertezas, motivo de investigação e repetidas leituras, além de novas escrituras em forma de crônicas, ensaios, dissertações e teses.

Finalmente, se a proposição da pesquisa fosse apenas verificar a intersemiose entre teatro e a literatura no romance machadiano, ter-se-ia material suficiente para uma tese. Mas o objetivo do trabalho foi ir além e verificar esses processos de misturas, integrando-os à linguagem cinematográfica. O esforço da investigação concentrou-se, então, em perscrutar como a rubrica teatral, transfigura-se na estrutura romanesca e daí como serviria à adaptação, acionando a interpretação adaptativa. A descoberta da rubrica como um dos preceitos de linguagem da narrativa machadiana levanta aqui a hipótese da potencialidade da *didascália* como ação dramática. Como já se mencionou, a semiótica colaborou com

a perspectiva do interpretante como metodologia, levando a ver o romance e os filmes como signos em continuidade. A “teoria do interpretante” permitiu focar e nortear a análise comparativa presente no capítulo quatro por viabilizar uma análise desafiadora das obras fílmicas como efeitos de leitura efetivos a partir do signo motivador, isto é, do livro. Essa teoria, por outro lado, também delimitou o espaço da reflexão para que esta pesquisa não vagasse no mapeamento de rubricas dispersas e apenas referenciadas ponto a ponto com os filmes. Afinal, *Dom Casmurro*, *Capitu* e *Dom* são obras de conjuntura histórica e sociocultural determinada, e se colocam na fronteira sincrônica das linguagens em que se encaixam compondo assim uma trama de citações múltiplas e um diálogo intertextual complexo.

1. RITOS DE PASSAGEM NA OBRA MACHADIANA

Machado de Assis ingressou na literatura num momento em que todo privilégio era dado à prosa ou à poesia que exprimissem os fatores sociais e humanos. A crítica de então observava na obra a sua eficácia em “representar” o ambiente. Quanto ao estilo, pouco interesse havia. A literatura machadiana só veio ser admitida pela crítica no século XX. A publicação de *Dom Casmurro*, em 1899, em Paris chamou a atenção da crítica internacional, que passava a colocar em dúvida se Eça de Queiroz ainda seria o melhor romancista da língua portuguesa. Essa crítica de resistência ao positivismo veio ter espaço no novo século depois de muito reivindicar espaço, dentro do realismo, para uma literatura com uma visão mais profunda da sociedade. Um realismo que não se ocupasse em fotografar o cotidiano tal como ele se mostra.

Por não reproduzir o modelo da narrativa do Realismo e do Naturalismo, Machado de Assis teve seus contos e romances amplamente criticados por Sílvio Romero, que não aceitava o rompimento Machado de Assis com a linearidade narrativa, com a natureza do enredo tradicional, com o paisagismo descritivista e com o mito do narrador impessoal. Romero queria de Machado de Assis, um autor dedicado ao seu tempo, ou ao menos tivesse um estilo, como observa Magalhães Júnior em seu livro *Apogeu. Vida e Obra de Machado de Assis* (1981). Romero achava o estilo Machadiano de narrar “sovado no fundo e na forma”:

Ele, que maneja a nossa língua com tantos recursos, com tanta aisance, com tão aprumada abundância, quando escreve em prosa, é sempre contrafeito, fraco, incolor, insípido, quando escreve em verso. Vê-se que tem as asas presas e os pés atados. (apud MAGALHÃES JÚNIOR, 1981, p. 68).

O estilo de Machado de Assis, para ele, era “plácido e igual, uniforme e compassado”. Tudo não passava de “bandeira” que a crítica da época primava, querendo perpetuar o modelo oitocentista do Realismo à Flaubert, ou de Naturalismo à Zola ou à Dickens. Machado de Assis veio se alinhar a escritores marginalizados como Sterne, Swift, Fielding. Eles tinham em comum o fato de macular a ficção romântico-burguesa do século XVIII com ironia e sarcasmo. Em Sílvio Romero, não havia sensibilidade suficiente para compreender seu senso de humor e a malícia sutil com que via a sociedade. Para Magalhães Júnior, havia algo de jocoso na seriedade de Natividade (*Esaú e Jacó*), de D. Glória (*Dom Casmurro*), de D. Carmo (*Memorial de Aires*), e da baronesa (*A Mão e a Luva*) com seus propósitos de família, coisas que não encontravam receptividade nos ideais positivistas da crítica da época. (1981, p. 75).

Os positivistas primavam por uma narrativa que reproduzisse mimeticamente o drama social do século XIX: séria, sem rodeios e comprometida com o social. O estilo de Machado de Assis, cheio de humor, dúvidas e pessimismo para com os homens e as instituições sociais, veio se opor à relativização dos conceitos e valores. Sua literatura lançou ambigüidade, dúvida, enigma sobre as certezas da Ciência, da Política e da Filosofia. O “humanitismo” de *Quincas Borba* é, para alguns críticos, uma paródia ao Positivismo. Os romances de Machado de Assis, por sua vez, são traiçoeiros, sobretudo ao leitor romântico, cegamente confiado na onisciência do narrador comum e na sua autoridade de testemunha ocular da história contada. Em *Dom Casmurro* o foco narrativo é centralizado no personagem-narrador, tornando-se difícil não acreditar no que ele conta, mesmo sendo um narrador nada confiável. Ele teve a infância e a adolescência prometidas à Igreja e o resto da vida ao Direito. Aos 52 anos, enclausurou-se numa casa em Engenho

Novo, reproduzida igualmente à da sua infância na rua de Matacavalos, para dar ao seu “eu” narrador o direito e poder de correr a pena, indo com ela, unir as duas pontas da vida, enquanto se tornava o principal elemento da intriga, como percebeu Fábio Lucas:

Ao acompanharmos o “eu” do narrador do romance, caminhamos pari passu com o protagonista na busca do “eu central”, fraturado nas circunstâncias da história, isto é, da vida fluida... o narrador figura como elemento constitutivo da intriga. Seu itinerário se processa antes entre vocações cerebrais do que entre episódios fulminantes, como é da tradição do romance de aventuras. Neste caso, a agitada movimentação exterior, muitas vezes submetida a forçada causalidade, como ocorria no romance de cavalaria, no picaresco ou no folhetim romântico, cede passo ao intenso movimento interior, cheio de idas e vindas ao redor do “eu” que se questiona. (LUCAS, 1982, p. 82).

O realismo de Machado de Assis é intrínseco. Seus personagens pouco agem por isso são lentos e ociosos, permitindo ao leitor conhecê-los na sua interioridade. Ele próprio define sua literatura como a de quem usa a pena também para “catar o mínimo e o escondido onde ninguém mete o nariz e aí entra o meu, com a curiosidade estreita e aguda que descobre o encoberto”. (p. 8). Assim, sua obra atinge a contemporaneidade viva e ressonante, razão pela qual tem sido, cada vez mais, revisitada.

1.1. UM HOMEM DO SEU TEMPO

O que mais diferencia Machado de Assis dos escritores brasileiros é que, ao invés de narrar os fatos da sociedade de seu tempo com o uso de procedimentos neutros, capta a essência das mazelas burguesas e as expõe com requintado sarcasmo. Para assegurar densidade ao foco narrativo, o autor utiliza a matéria local, fazendo uma análise universalista das condições e tipos humanos. As idéias liberais

dos países europeus acabaram desvirtuadas quando deslocadas para países como o Brasil que, por viver em regime imperial, mantinha valores fundiários e escravistas, reforçando a existência de uma classe intermediária entre o latifundiário e o escravo: o homem livre, que passava a viver como agregado da burguesia e a utilizar o favor como meio para a aquisição de qualquer projeção social, ainda que esta não o levasse a ascender ao topo da escalada social e não o tornasse definitivamente um burguês. Resultante desse quadro sócio-econômico se encontra José Dias, o agregado da família de *Dom Casmurro*. Era apenas 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: “O favor é a nossa mediação quase universal – e sendo mais simpático que o nexo escravista, a outra relação que a colônia nos legara é compreensível que os escritores tenham baseado nele a sua interpretação do Brasil.” (SCHWARZ, 1992, p. 17).

A função desse agregado, em *Dom Casmurro*, é um dos aspectos que coloca a participação dessa obra na constituição histórica do período realista, possibilitando perceber esse tipo social, não apenas nesta obra, mas em outros personagens de outros romances, como Dona Plácida, de *Brás Cubas* e Raimundo, de *Helena*. Esse viés ideológico, retratando um país que, embora tivesse como regime de governo a Monarquia, aglutinava algumas idéias novas, advindas dos países republicanos que haviam recém-conquistado a independência. Estes fatos constituíam um quadro contrastante, na medida em que se vivia aqui, ainda uma estrutura arcaica nos meios de produção, a qual acomodava os resquícios do colonialismo ainda fortes – como se faz até hoje. O desajuste ideológico da classe social à qual pertencem essas

personagens é resultante do liberalismo burguês, já que se importavam as ideologias liberais européias, mas se conservavam o escravismo e o latifúndio.

Em pontos como esses, da narrativa realista, reside aparentemente o caráter universal de *Dom Casmurro*, pois o narrador destaca a face negativa do homem e da vida. Machado de Assis não dá, neste caso, importância ao fato em si, mas à reflexão à qual esse fato conduz. Disto, pode-se concluir que o autor concebe seus personagens como indivíduos irremediavelmente passíveis da corrupção de um mundo do qual são sujeitos, antes de se tornarem agentes. Eles não têm condições de superar a face egoísta da natureza humana que lhes é inata e que é reforçada pelo contexto onde estão inseridos, levando-os a sucumbir às forças que comandam seus destinos. Daí, para Schwarz, *Dom Casmurro* é considerado o marco do modernismo na Literatura Brasileira, assim como *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. Em seus textos, cai a máscara do jogo de interesses. A relação entre as pessoas se dá juntamente com o confronto entre a **essência** e a **aparência**. Talvez seja por isso que, em suas narrativas, a análise dos personagens vale muito mais que as ações, ou melhor, ele analisa, dramatizando suas conjecturas através das rubricas.

Raymundo Faoro, em seu livro *Machado de Assis: A pirâmide e o trapézio*, (2001, p. 181), traça um panorama do que era a sociedade nos fins do século XIX. Naquela época, era comum o uso das citações francesas e inglesas no diálogo entre os aristocratas. Esperava-se no porto as últimas novidades da Europa. A elite intelectual, sem compromisso com as questões sociais, debatia ao sabor de suas preferências individuais, prezava-se pelo bom gosto, sendo ele, na maioria das vezes, cópia do mundo civilizado. Machado de Assis convivia com essa elite e

acabou tornando-se mestre na análise psicológica dos personagens que tirava das ruas, dos cafés, das repartições públicas, dos saraus e do Ministério dos Transportes onde foi, por muitos anos, chefe de gabinete. Sua narrativa lenta lhe permitiu estudar detalhes, deter-se em minúcias aparentemente insignificantes e, assim, analisá-los, sob todos os ângulos de visão. O caráter do personagem é um retrato do modo pelo qual ele concebe o homem do seu meio com um pessimismo radical. Tinha o homem do seu tempo como um egoísta, hipócrita, opressor, incapaz de amar e enfastiado com a vida. Machado de Assis estiliza os fatos fazendo disso seu próprio esquema, um “painel aparente”, segundo Faoro. (2001, p.15).

Salvaguardado hoje, da crítica do passado, Machado de Assis atravessou um século e, mesmo *in memoriam*, sua obra é referenciada justamente pelo fato de ele ter sido um cronista dos hábitos e costumes de sua época. Ruth Brandão, em seu artigo *A Travessia de Machado de Assis* (2001), define bem o repúdio da crítica ao seu estilo, condenando seus textos à incompreensão por não terem percebido que o escritor fazia uso da Filosofia a cada travessia da idéia à escrita:

Machado de Assis parece seguir uma via que nos permite falar de uma travessia. O trajeto de sua escrita nem sempre é linear, mas, ao contrário, constrói-se e desconstrói-se de forma oblíqua como uma armadilha que captura seus leitores e críticos, deixando-os abandonados de suas convicções e certeza quanto à matéria de sua leitura. (BRANDÃO, 2001, p. 56).

Ao continuar dizendo que “os grandes escritores são aqueles que fazem da visão do abismo, sua fascinação e horror” (id.), Brandão observa que aquilo que escreve como real se constitui apenas uma escritura dele, não tendo, portanto, a pretensão da totalidade. A representação produz um saber inconcluso, o que permite, aos escritores, exibirem a incompletude de sua travessia. São essas

incertezas, motivo de repetidas leituras e novas escrituras em forma de crônicas, ensaios, dissertações e teses.

Em *Dom Casmurro*, a travessia é ainda mais sinuosa, uma vez que o narrador está em primeira pessoa e não tem acesso ao estado mental dos outros personagens. Seu conhecimento se limita quase exclusivamente às suas percepções, pensamentos e sentimentos. A vida, para ele, é um absurdo entre dois mistérios. O humor amargo machadiano é uma válvula de escape para o retrato da angústia humana em uma linguagem que assume características técnicas e artifícios retóricos específicos. Em relação à temática, o homem em *Dom Casmurro* é resultado de sua própria dualidade, por isso, é incoerente em si mesmo. Já a mulher, na maioria das vezes, é dissimulada e encantadora. A vaidade, a futilidade, a hipocrisia, a ambição, a inveja, a inclinação ao adultério são revelados como inerentes à condição humana após uma profunda penetração na consciência do leitor para mostrar, de forma cruel, o seu funcionamento.

Nesse diálogo, Machado de Assis estabelece uma relação de familiaridade ou cumplicidade para imprimir um tom de confiança daquilo que narra. Esta inter-relação tem como propósito despertar a atenção dos leitores para o problema da criação literária e da técnica da narrativa, desmitificando-as e os conscientizando-os do caráter ficcional da obra literária como se os obrigasse a participar do processo narrativo mimeticamente produzido aos olhos do leitor. Processo este, que não afasta Machado de Assis de seu tempo, fazendo da época em que viveu o pensamento central de sua obra, conforme Barreto Filho (1980, p. 16). Segundo ele, motivado pelos acontecimentos de sua infância que o levaram, desde menino, a lutar pela sobrevivência e, na juventude, pela ascendência social e intelectual, Machado de Assis encontrou a fórmula que traduziria a sua maneira própria: o

estudo do homem na sua essência absurda e precária. Em sua narrativa, o homem se torna vítima do sarcasmo, da ironia, da descrença, do desamor e da traição. O olhar pessimista de sua obra é resultado da deformação do ser em virtude de um sistema social que o torna hipócrita. Apesar disso, o pessimismo do autor não é absoluto: é irônico, mas busca a realização do prazer, já que a felicidade plena é inatingível. É uma aporia que ele constrói fazendo comparação da vida a uma peça de teatro, tal como ocorre em Shakespeare.

1.2. ASPECTOS DO ROMANCE MACHADIANO

Além de contos, poesias, peças, crônicas e críticas, Machado de Assis publicou oito romances sendo, os quatro últimos, os mais visitados: *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881); *Quincas Borba* (1891); *Dom Casmurro* (1899); *Esaú e Jacó* (1904) e *Memorial de Aires* (1908). Toda essa obra está ligada ao estilo realista, embora seja correto reconhecer que um escritor realista da categoria de Machado de Assis não pode ficar preso às delimitações de um estilo de época. Sua linguagem é, indiscutivelmente, acadêmica: clássica, bem cuidada, regida pelas normas de correção gramatical. O estilo também marcado pela sobriedade, correção e concisão, apresenta traços inconfundíveis. Entretanto, em alguns pontos, tal como ocorre no Modernismo, ele registra aspectos típicos da fala do personagem. Em *Dom Casmurro*, o cântico do pregoeiro de cocadas, quebrando a monotonia das tardes da rua de Matacavalos, é reconstituído já no fim do livro. Outra marca do estilo machadiano é a tendência para a frase sentenciosa e proverbial, como aquela em que compara a vida com uma ópera, atribuída ao tenor Marcolini: “A vida é uma ópera”. Outro aspecto é o uso freqüente de alusões, referências e citações que vão

confirmando suas idéias, o que, por outro lado, revela bem sua cultura e erudição. Nas obras da sua segunda fase, o narrador dialoga com seu leitor: conversa com ele, dá-lhe conselhos, pondera e explica: “Mas eu creio que não, e tu concordarás comigo; se te lembras bem da Capitu menina [...]” (p. 183).

O que também caracteriza sua obra é a elevada condição social de seus personagens. Quase todos são bem situados na vida, poucos precisam trabalhar. Por sinal, o trabalho de cada um é ser agente de suas ações. Por outro lado, movem-se lenta e pausadamente, dando tempo para serem observados, analisados. Tanto o narrador quanto os protagonistas e seus adjuvantes são objeto mais de reflexão do que de ação.

Dom Casmurro, assim como *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e *Quincas Borba*, trazem a marca do estilo realista ao se fundamentar num caso de triângulo amoroso apesar de o adultério está presente desde o seu primeiro romance, *Ressurreição* (1872), até o último, *Memorial de Aires* (1908) na qual o narrador se sente traído por Fidélia, que sequer havia notado o amor do conselheiro por ela. Em *Dom Casmurro* é exatamente a suspeita de adultério que sustenta o enredo. Tudo se constrói em torno desse possível adultério de Capitu. Entretanto, não há uma preocupação excessiva em contar a história. Toda a atenção do autor está na análise, em dissecar profundamente o personagem, até exteriorizar a sua interioridade. Por isso, Machado de Assis retroage à infância, tentando buscar a origem do problema focalizado, razão que faz a narrativa lenta e pausada. Aliás, ele próprio reconhece isso, ao declarar em passagem famosa de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, valendo aqui, também para *Dom Casmurro*:

[...] E vejam agora com que destreza, com que arte faço eu a maior transição deste livro. Vejam: o meu delírio começou com a presença de Virgília; Virgília foi o meu grão pecado da juventude; não há juventude sem

meninice; meninice supõe nascimento; e eis aqui como chegamos nós, sem esforço, aos 20 de outubro de 1805, em que nasci. Viram? Nenhuma juntura aparente, nada que divirta a atenção pausada do leitor: nada. De modo que o livro fica assim com todas as vantagens do método, sem a rigidez do método. (MACHADO DE ASSIS, 1881, p. 42).

Embora adote a primeira pessoa como técnica narrativa, o narrador de *Dom Casmurro* se coloca à distância: no extremo da vida (na velhice), o protagonista masculino reconstitui o seu passado, assumindo assim um ângulo de visão marcado pela objetividade. Embora seja personagem da estória e participe dela, o narrador está fora e ausente enquanto narra e reconstitui os fatos. Muitos aspectos temáticos podem ser detectados na obra de Machado de Assis, que nunca foi escritor de grandes teses. É um estudioso da alma humana, que ele procura analisar a fundo. Ao longo de *Dom Casmurro*, muitas idéias interessantes são apresentadas. Apoiando-se numa frase de um tenor, o narrador declara que “a vida é uma ópera”. Com efeito, a existência humana é perpassada por fases, o que compara, a vida de *Dom Casmurro* com os atos de uma ópera: há sempre uma fase de “solo”, marcado por hesitações e buscas, e unia a fase em que se vive um “duo terníssimo”, com que o eu e o outro (Bentinho e Capitu) se aproximam e se harmonizam; depois vai se complicando com a chegada de um terceiro. Escobar se instala para formar o triângulo que desfaz a unidade; enfim surge um quarto (Ezequiel), que esfacela de vez a união harmoniosa. Filtrada pela óptica do narrador, Machado de Assis insinua que a existência humana sempre desemboca na casmurrice e na solidão. O impressionante em *Dom Casmurro* é a ação devastadora do tempo sobre as coisas e os personagens. Poucos ficam, como o desencantado Dom Casmurro, para contar a história: todos são devorados pela ação voraz e demolidora do tempo. Todos morrem. Só Bentinho sobrevive atormentado pela mágoa, pelos ressentimentos e, sobretudo, pela solidão de seu desencanto.

Como é próprio da literatura realista (e, sobretudo de Machado de Assis) um dos propósitos do livro é desmascarar o ser humano, revelando a precariedade e a hipocrisia das relações sociais. Em entrevista à *Folha de S. Paulo*, em 3 de agosto de 1991 com o ensaísta inglês John Gledson, o Prof. Luiz Roncari observa e pergunta:

A questão do adultério, traição ou não, só ganha importância mesmo, no último terço do livro, na parte efetiva da intriga, mas a mentira está muito presente em todo o livro. A verdadeira questão não seria: como a mentira é fundamental para a manutenção das relações sociais, das relações humanas?

Em *Dom Casmurro* pode-se ver um perfil da sociedade da época (e certamente de hoje), como afirma o ensaísta John Gledson no prefácio de seu livro *Machado de Assis: impostura e realismo*:

Este livro procura descobrir as intenções de Machado em *Dom Casmurro*. Seu engenho e inteligência superiores são postos em dúvida; mas espero mostrar que o que lhes confere a agudeza, a lâmina pontiaguda, é a sua visão da sociedade na qual se criou, na qual teve muito sucesso profissional, mas que - em um nível que só encontra expressão em suas maiores obras - talvez detestassem. (GLEDSON, 1986, p. 13).

Outro ponto que se destaca em *Dom Casmurro* é a religião, a começar pelo próprio nome do narrador (Bento, Bentinho) e Capitu, que “está bem próximo de capeta”, conforme observa o Prof. Antônio Dimas, da USP, também presente na entrevista à *Folha de S. Paulo*:

E o único romance de Machado onde a religião católica aparece com tanta importância. Em *Helena*, a religião é um pouco abstrata. Aqui é o catolicismo, com suas Aves-Marias, seus Padres-Nossos e panegíricos. Ele cita a Bíblia de um jeito terrível Às vezes cita São Pedro (sic) no seu momento mais antifeminista - em que as mulheres devem estar sujeitas a seus maridos -, para reforçar o seu ponto de vista. Ou seja, é um livro que retrata o catolicismo e retrata mal, evidentemente. Isso está na linha de Eça

de Queirós só que mostra como a religião funciona na vida íntima das pessoas.

Já foi observado aqui que o narrador, de um lado, é um ex-seminarista, lembrando o seu grande amor. De outro, um advogado grisalho, supostamente traído pelo único amigo, a quem ele acusa de pai do seu único e tão esperado filho, a quem homenageou colocando seu nome e chamando-o para padrinho. Pistas vão sendo espalhadas pelo texto: algumas denunciam, sutilmente, ser delírio de velho. Outras acusam e sentenciam Capitu por ter “prevaricado”. A pergunta continua sem resposta. Capitu traiu ou não, Bentinho? Esta prospecção alimenta a imaginação do narrador com resíduos acumulados em sua memória até levar-lhe à fadiga, revelando ao leitor que “um dos ofícios do homem é fechar e apertar muito os olhos, a ver se continua pela noite velha o sonho truncado da noite moça”. (p. 96). Sem resposta, pois a versão que se tem para julgá-la nos é dada por um narrador suspeito, um marido envenenado pelo ciúme e de imaginação fértil. Capitu, com seus “olhos de ressaca” e de “cigana oblíqua e dissimulada”, contribui ainda mais para fortalecer a dúvida: ela sabe sair-se bem de situações difíceis - ela sabe dissimular, como no episódio do penteado e da inscrição no muro. Inteligente, prática, de personalidade forte e marcante, a menina de “a gente do Pádua”, como diz pejorativamente José Dias (p.16) acaba se tornando a dona do romance. Se não ela, seus olhos.

O drama do autoconhecimento implica uma captação contínua da própria imagem buscada nos olhos dos outros. Então, conhecer-se ficará dependente do reconhecimento praticado pelos outros. Daí, o tema da opinião perpassar toda a obra de Machado de Assis... Ao acompanharmos o “eu” do narrador do romance, caminhamos *pari passu* com o protagonista na busca do “eu central”. (LUCAS, 1982, p. 81).

Dom Casmurro é um narrador narcisista. Por mais resguardado e discreto que seja, começa sua narrativa explicando o porquê de seu apelido. Em seguida, relata a empreitada de reerguer a casa de sua infância para melhor reconstituir suas memórias. Dom Casmurro conta sua história com ironia e sarcasmo; é sórdido consigo mesmo. Tão elegantemente sórdido que se torna superior e não um coitado. A narrativa convida o leitor a um “jogo”, fazendo com que o romance seja lido com mais atenção. Os livros de Machado de Assis escondem várias armadilhas. Entretanto, uma das chaves para a leitura de *Dom Casmurro* está justamente em desconfiar do narrador. Ao colocar em dúvida a veracidade do fato narrativo, começa-se a entender a estrutura do romance. Ao leitor, resta a tarefa de ficar atento aos momentos onde a narração exagera, colocando-se em dúvida a veracidade dos fatos. É possível surpreender o narrador, várias vezes, na complicada tarefa de acobertar uma verdade, uma fraqueza que ele, sem querer, acabou revelando. Quando o faz, pede desculpas ao leitor, mas acaba também, esnobando-o já no prólogo do romance, ao confessar não haver importância que seja lido por cinco leitores. Este “jogo”, fundamentalmente baseado na ironia, afasta *Dom Casmurro* da típica narração realista, cujo caráter documental, fotográfico e racionalista não combina com a situação fantástica de um morto-vivo que se isola para contar histórias, extrapolando os limites da razão. Por outro lado, se não é um tradicional narrador realista, por certo, é um narrador realista, na medida em que, ao destilar ironias, deixa-se ser reconhecido como imperfeito e contraditório.

As memórias de Dom Casmurro têm um realismo peculiar que se aprofunda no mergulho da busca do real, indo além das aparências. O foco narrativo desafia a percepção de quem a lê, uma vez que seu ato narrativo não é confiável. É importante, então, distinguir o específico do narrador desta obra em relação aos

narradores realistas. Enquanto estes pretendiam contar, de maneira objetiva e imparcial, Machado de Assis, com a ironia crítica da qual se utiliza, coloca em xeque a tal objetividade ao denunciar, inclusive em si mesmo, as imperfeições e as fraquezas que a humanidade normalmente procura esconder.

O enredo interessa-o menos do que a sondagem no psiquismo das personagens e nos desvãos do drama que protagonizam: a sua maneira sui generis de ser realista aqui se define, pela ênfase no íntimo das personagens e da situação. Um realismo interior, não somente oposto às formas grosseiras que o realismo naturalista assumia, como também às outras que, não sendo propriamente naturalistas, se desejam realistas. (MOISÉS, 2001, p. 16-17).

Machado de Assis usa o princípio significante da realidade – Itaguaí, para fazer uma referência sutil à origem de Bento Santiago. O romance começa em 1857, com o protagonista aos 15 anos, nascido, portando, em 1842, época em que a cidade era cova do alienista, Simão Bacamarte. A Casa Verde fez Itaguaí ficar conhecida mundialmente como a cidade dos loucos, para onde José Dias, também se mudou, depois de andar receitando homeopatia aos habitantes doentes, não de loucura. A origem de Bentinho e seu coadjuvante torna-os suspeitos demais para representarem a “verdade” (tese) e não a antítese (“sombra”) na obra. Para o crítico literário Roberto Schwarz, em seu livro *Ao Vencedor as Batatas* (2003, p. 51), é a intromissão do narrador que dá nova tônica à narrativa machadiana, ou seja, ela se constitui numa espécie de regra de composição narrativa; como estilização literária no estilo Balzac.

1.3. TRANSIÇÃO I: DA CRÍTICA À ENCENAÇÃO

Machado de Assis já figurava no meio intelectual, antes mesmo de tornar-se contista e romancista aos 31 anos. Aos 15 anos já era jornalista, escrevendo para os folhetins do Rio de Janeiro. Entre os 17 e 20 anos revelou-se como crítico teatral e literário, escrevendo em jornais, como *Marmota Fluminense*, *A Marmota* ou *O Espelho*. Notabilizou-se quando foi para o *Diário do Rio de Janeiro*, onde escreveu a maior parte de suas críticas entre 1860 e 1867. Durante esse período, até publicar *Ressurreição* (1872), foi comediógrafo, poeta, tradutor de poemas, peças teatrais e romances. No entanto, foram suas publicações contundentes que fizeram dele principal crítico literário e teatral daquela década de 60. A carta de José de Alencar, pedindo-lhe que opinasse sobre alguns poemas de Castro Alves revela o valor de sua crítica na época:

O senhor foi o único de nossos modernos escritores, que se dedicou sinceramente à cultura dessa difícil ciência que se chama crítica. Uma porção de talento que recebeu da natureza, em vez de aproveitá-lo em criações próprias, teve a abnegação de aplicá-lo a formar o gosto e desenvolver literatura pátria. Do senhor, pois, do primeiro crítico brasileiro, confio a brilhante vocação literária, que se revelou com tanto vigor (Machado de Assis, Correspondência, Rio de Janeiro, Jackson, 1951, p. 21).

Entendendo o teatro como espaço pedagógico, Machado de Assis primou por uma dramaturgia de caráter edificante e moralizadora a favor das virtudes burguesas. Temas como o casamento, a família, a fidelidade conjugal, o trabalho, a inteligência, a honestidade comum à dramaturgia francesa de ideário burguês, seduziram a juventude simpática ao pensamento liberal. Para absorver tanto conhecimento sobre as artes cênicas, Machado seguramente foi leitor dos folhetins teatrais extremamente influenciados pelas idéias de Quintino Bocaiúva, com quem

trabalhou no Diário do Rio de Janeiro⁴. Bocaiúva rejeitava o Romantismo, sobretudo no teatro ("fiel espelho da sociedade"). Para ele, encenar não é reproduzir o real na sua neutralidade. A função das peças, a seu ver, era lapidar o convívio em família e em sociedade, através da crítica moralizadora dos vícios. Em suas palavras, "o teatro não é só uma casa de espetáculos, mas uma escola de ensino; seu fim não é só divertir e amenizar o espírito, mas, pelo exemplo de suas lições, educar e moralizar a alma do público". (BOCAIÚVA, 1958, p.14). Machado de Assis condenava os dramas românticos que se afastassem da realidade. Quando se tornou um dos membros do Ginásio Dramático, espécie de instituição mantida pelo Império que promovia cursos e patrocinava espetáculos cênicos elitistas, condenou quem recorresse ao erário buscando apoio a espetáculos elitistas. Sonhava assim, com uma reforma dramática, fazendo do teatro algo mais que passatempo das massas. Em sua crítica *Idéias sobre 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 público um vácuo imenso de que nenhuma nem outra, se apercebem. A arte dominada pela impressão de uma atmosfera, dissipada hoje no verdadeiro mundo da arte - não pode sentir claramente as condições vitais de uma nova espera que parece encerrar o espírito moderno. (MACHADO DE ASSIS apud ALENCAR, 1951, p. 10-1).

Sua urgência em transformar o teatro brasileiro, sem tradição de autores locais que pudessem refletir sobre os problemas nacionais, levava-o a alertar sobre o poder da palavra nas artes cênicas. Escrita em jornais, falada na tribuna e

⁴ Jean-Michel Massa, em *A juventude de Machado de Assis* (Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1971, trad. de Marco Aurélio de Moura Matos), escreve sobre as amizades literárias de Machado, nascidas em torno do jornal Marmota Fluminense. Machado ligou-se a vários intelectuais, sobretudo Quintino Bocaiúva, que o convidou para trabalhar no Diário do Rio de Janeiro, no início de 1860.

dramatizada no palco, o signo verbal é sempre transformador. Segundo Machado de Assis, a palavra é mais insinuante porque expõe a verdade nua e crua. Enquanto nos periódicos e no parlatório ela serve para o embate das idéias: no palco, o receptor a vê e a sente diante de uma sociedade (mesmo que mimetizada) viva. De um lado, a narração falada ou cifrada; de outro a narração estampada. “A sociedade reproduzida no espelho fotográfico da forma dramática”. (MACHADO DE ASSIS, 1951, p. 19).

Machado de Assis, ainda muito jovem, queria um país repleto de espetáculos que retratassem os costumes da sua vida social com o objetivo de melhorá-los por meio da crítica moralizadora. Para isso, investir menos em traduções e mais na formação de dramaturgos era, a seu ver, o caminho de fomentar a literatura dramática que dava seus primeiros passos. Quem saiu à frente foi seu amigo José de Alencar com a comédia *Rio de Janeiro, verso e reverso* (1857) encenado pelo Ginásio Dramático e logo depois, *O demônio familiar* (1857). Para essa última montagem, Machado de Assis dedicou a melhor crítica, ao dizer que surgia enfim, a comédia nacional, dando um novo rumo ao teatro brasileiro. A comédia foi um sucesso, o que impulsionou Alencar, a aderir o movimento de Machado de Assis em favor de uma reforma dramática nos trópicos. Alencar chegou até a escrever um artigo para o *Diário do Rio de Janeiro*, agradecendo ao Ginásio Dramático pelo patrocínio de *Rio de Janeiro, verso e reverso*. No artigo intitulado *A comédia brasileira*, João Roberto Farias enaltece essa instituição, por ter introduzido na corte a "verdadeira escola moderna". Nele, José de Alencar convoca os intelectuais de seu tempo a "criar" o teatro nacional: "Nós todos jornalistas estamos obrigados a nos unir e criar o teatro nacional, criar pelo exemplo, pela lição, pela propaganda." (2001, 467-73).

Para Alencar, as primeiras gerações românticas não conseguiram dar conta dessa tarefa. Assim sendo, tornava-se urgente o que Machado de Assis chamava de “reforma dramática”, por levar em conta principalmente a atualização estética. O drama romântico que predominava nos palcos da corte e das províncias deveria ser substituído pela comédia, ideal para aquele momento histórico. Por isso, confessou, no artigo, que havia procurado antes uma referência na dramaturgia brasileira para os seus primeiros passos na literatura dramática. Não encontrando, recorreu à França, a Alexandre Dumas Filho. Em sua peça *La question d'argent*, o dramaturgo francês “aperfeiçoou” a comédia de costumes de Molière, acrescentando-lhe um traço novo, a “naturalidade”, e construindo assim a comédia moderna. Dumas Filho, para ele, fez com que o teatro “reproduzisse a vida da família e da sociedade como um daguerreótipo moral”. (ALENCAR, 1951, p. 150). Alencar não podia ser mais claro. A alta comédia que tinha em mente deveria conciliar a influência clássica, trazendo à tona a idéia horaciana do utilitarismo da arte e o realismo de seu próprio tempo. Dumas Filho, para Alencar, contribuiu muito com a idéia de espetáculo cênico como “daguerreótipo moral”. Ou seja, a peça que fotografa a realidade, mas acrescenta ao retrato o retoque moralizador.

Nos anos seguintes, Machado acompanhou de perto e aplaudiu o surgimento de uma dezena de dramaturgos e atores que vieram encenar, para o Ginásio Dramático, um conjunto considerável de peças que abordam os costumes da burguesia emergente. Encantado com o naturalismo francês, ele passou a demonstrar, em suas críticas, preocupação com todos os aspectos da montagem. Iniciava suas críticas fazendo um estudo da peça, do ponto de vista literário e dramático, sem deixar de resumir o seu enredo para facilitar o entendimento do leitor. Em seguida, comentava sobre a encenação: a interpretação dos atores, o

cenário e o figurino. A estrutura de suas críticas era propositalmente didática, de modo que seu leitor pudesse ir descobrindo o valor de ir além do texto. Em *Arthur ou dezesseis anos depois*, publicada em 18 de setembro de 1859 (ALENCAR, 1951, p. 34-5), Machado de Assis, depois de resumir a peça, contextualiza-a com filosofia ao dizer que “A primeira regra em arte dramática é a harmonia; o deslocamento é sempre uma decadência, uma destruição”. (id.). Depois comenta o desempenho da atriz Teresa Soares: “em certas entradas e algumas situações fez cair completamente a peça”. (id.). Por fim, recomenda ao cenógrafo que

Em vez de acomodar o cenário às situações e circunstâncias, a pessoa encarregada disso confunde totalmente – e comete anacronismo de tirar o chapéu. Os olhos da platéia já estão gastos de oscilarem entre as decorações gastas e importunas [...] não há quem não se ria de ver, por exemplo, Luís XIV ou Molière, sentado numa cadeira de Francisco I e em um gabinete do tempo da revolução. (id.).

Quando conclui, o leitor acaba entendendo o que ele quis dizer quanto à regra dramática e seu movimento de harmonia e deslocamento.

Outro comentário sempre feito por Machado de Assis era quanto ao progresso dos artistas que tinham trabalhado com João Caetano ou qualquer outro dramaturgo tradicional, que não saia da farsa nem do burlesco. Para ele, desempenhar, naqueles tempos, era abandonar os exageros da interpretação romântica e adotar a naturalidade realista. Elogia o ator Heller no papel de Chennevieres, em *A honra de uma família*, produzida também pelo Ginásio Dramático, referindo-se ao seu ex-patrão, João Caetano. Diz ele que Heller

andava encoberto quando errava lá pelas constelações do romântico [...] Há tanto sentimento, dizer no papel, que se incumbiu que o Sr. Heller conquistou um lugar ora avante distinto na cena. Uma fisionomia móbil é ainda o mérito que ele põe em execução com um resultado feliz. Não imitou, reproduziu a figura que lhe estava confiada. (MACHADO DE ASSIS apud FARIA, 2001, p. 467-73).

Sempre em busca de talentos que fortalecessem sua idéia de Dramaturgia para a época, Machado de Assis foi encontrar Furtado Coelho, ator português, que se revelou no Rio Grande do Sul, mas em dezembro de 1858 já estava no Rio de Janeiro, contratado pelo Ginásio como "primeiro galã". O público e a crítica se encantaram com a gestualidade contida, a voz bem-modulada, a naturalidade e os gestos elegantes do ator talhado para os papéis centrais das comédias realistas. O crítico lhe conferiu os maiores elogios, anotando que via no artista "mais que em qualquer outro", a "naturalidade, o estudo mais completo da verdade artística" (BARRETO FILHO, 1980, p. 41,42). Ali começava sua defesa em favor da rubrica. Não concebia mais um espetáculo onde houvesse apenas a discussão realista da sociedade, mas uma narrativa capaz de articular das diversas formas de expressão, as quais o teatro tomava para si, incorporando-os à estética da sua encenação.

1.4. TRANSIÇÃO II: DO TEATRO À LITERATURA

A presença de Machado na cultura brasileira foi se tornando cada vez mais abrangente. Como crítico teatral e folhetinista, não deixou que a maior parte das encenações entre setembro de 1859 e maio de 1865 escapasse da idéia que fazia de uma Dramaturgia verdadeiramente nacional. De tanto desejar um modelo educativo, realista/naturalista, "espelho fiel" da sociedade com preocupações estéticas, em que prevalecesse a inteligência sobre o sentido, Machado foi à luta.

Empunhando a pena, tornou-se censor do Conservatório Dramático, indo negar pedidos de patrocínio ao governo imperial para produções que fugissem do seu conceito dramático. Impaciente com a escassez de textos que lhe agradasse em forma e conteúdo cansou de esperá-los e foi, ele próprio, escrever seu teatro. Virou

comediógrafo. Escreveu sete peças e traduziu uma (BARRETO FILHO, 1980, p. 57). Todas estruturalmente impecáveis, substanciadas por suas idéias filosóficas de arte e num naturalismo tal que o dramático se perdia no palco. Pelo que destaca Barreto Filho (1980, p. 41-2) sobre um dito de Quintino Bocaiúva (resgatado por Mário Alencar no prefácio do volume *Teatro* da coleção Obras Completas de Machado de Assis, publicada por W. M. Jackson editada, em 1957) suas peças se prestavam mais à leitura que a encenação. Eram para ser representadas, no máximo em salões em encontros literários e saraus:

Aí é que elas devem ser ouvidas e apreciadas, não fica despercebido o encanto do estilo nem a graça do entrecho, nem o primor do diálogo. Dão a impressão de estar ouvindo aquele conservador arguto e fino que foi Machado de Assis, personificando-se em cada figura da peça. (ib., p. 42).

Mário Alencar mostra mais adiante um trecho da carta de Machado de Assis a Bocaiúva, presente no prefácio da publicação das suas duas primeiras peças. O *caminho da porta* e o *Protocolo*. Nela, o comediógrafo estreante revela que

as qualidades necessárias do autor dramático se desenvolvem e apuram-se com o tempo e o trabalho; cuido que é melhor tatear para achar... eis uma ambição própria de ânimo juvenil, e que tenho a imodéstia de confessar... Confio demasiado na minha perseverança? Eis o que espero saber de ti (1957, p. 10).

A resposta de Bocaiúva veio de imediato enaltecendo “a aptidão do seu espírito, a riqueza do seu estilo” além de serem “valiosas como artefatos literários” mas, “são frias e insensíveis como todo sujeito sem alma”. (ibid., p.11).

Machado de Assis concordou com o amigo, mas não deixou de escrevê-las, mesmo que elas não fossem encenadas. Serviram segundo Barreto Filho, “como indicações futuras, que aparecerão em seus grandes livros”. (1980, p. 42). Em

Quase Ministro (1862), ele começa a entender que sua obsessão por peças “onde o estudo dos caracteres seja consciencioso e acurado, onde a observação da sociedade se case ao conhecimento prático das condições do gênero”. Como diz na carta citada onde ele pede a Bocaiúva uma crítica sobre seus dois primeiros textos para teatro, essa é uma tentativa vã de “querer acomodar todas as cousas à lógica e a lógica a todas as cousas”. Destacado por Barreto Filho (1980, p. 42) o trecho revela um Machado de Assis já desacreditado em fábulas cujos personagens eram tão virtuosos, nem pareciam vivos por nada haverem de semelhante com a natureza humana. Suas comédias, mesmo que ainda maniqueístas, começam a dar lugar a seres menos ilógicos, de caráter dúbio, desvirtuados, descolados e tresloucados, como o mal que atinge todo final de século.

No ano de 1866, a atividade crítica de Machado foi dividida entre a literatura e o teatro por ver seu ideal de dramaturgia cada vez mais distanciado. Espetáculos como entretenimentos foram tomando lugar de peças edificantes, reflexivas e com preocupações literárias. Traziam ao palco mais alegria através de músicas ligeiras, malícia e beleza feminina. O teatro digestivo atropelou o sonho da dramaturgia idealizada por ele para o Ginásio Dramático. Muitos desistiram decepcionados com o rumo que vinha tomando a vida teatral brasileira. As operetas chegavam da França contaminando os novos encenadores e empresários. O sucesso era tanto, que algumas produções locais ficavam, às vezes, um ano em cartaz. Foram as canções e *vaudevilles* que afastaram o ideal de teatro nacional como reflexo do drama do seu tempo. Nos tempos do Ginásio Machado de Assis aprendeu até grego para conhecer melhor o projeto de Platão, Aristóteles e toda essência da dramaturgia da Antigüidade Clássica. O despertar desse sonho foi registrado por ele

em *O teatro nacional*, escrito em fevereiro de 1866, também presente no volume *Crítica Teatral* de suas Obras Completas:

Molière, Victor Hugo, Dumas Filho, tudo passou de moda; não há preferências nem simpatias. O que há é um resto de hábito que ainda reúne nas platéias alguns espectadores; nada mais; que os poetas dramáticos, já desiludidos da cena, contemplem atentamente este fúnebre espetáculo. Deduzir de semelhante estado a culpa do público, seria transformar o efeito em causa... O público não tem culpa nenhuma, nem do estado da arte, nem da indiferença por ela. Graças a essas solitudes, mas claramente manifesta nestes últimos anos, o teatro nacional pode enriquecer-se com algumas peças de vulto, frutos de uma natural emulação, que, aliás, também amorteceu pelas mesmas causas que produziram a indiferença pública. Entre a sociedade e o teatro, portanto, já não há simpatias; longe de educar o gosto, o teatro serve apenas para desenfastiar o espírito, nos dias de aborrecimento. (ALENCAR, 1951, p. 187-8).

Galante de Sousa (1955, p. 334-44) observa que, paulatinamente, o crítico literário vai se sobrepondo ao teatral. Ainda no *Diário do Rio de Janeiro*, Machado de Assis muda de editoria, passando a assinar *A Semana Literária*. Escreve muito sobre os romances de seu compadre e amigo José de Alencar, assim como a prosa de Joaquim Manuel de Macedo, a poesia de Junqueira Freire e Fagundes Varela. Ainda assim, depois de *O Teatro Nacional*, ele publica seu último artigo sobre teatro, culpando também o governo de ter deixado o teatro brasileiro entregue à própria sorte. (ALENCAR, 1951, p. 150). Daí, a falência de dramaturgia de aspecto literário e o quanto Alencar, Macedo e Gonçalves Magalhães perdiam com a ausência de uma Política cultural, assim como gerações futuras. Esses dois estudos foram a sua última expressão como crítico teatral, que crê no teatro. Evidentemente, ele voltou a escrever sobre um ou outro espetáculo que tivesse lhe chamado a atenção, porém sem aquele mesmo entusiasmo. Ainda escreveu dois estudos sobre o *teatro nacional* e sobre a obra dramática dos três escritores citados. Os estudiosos de Machado de Assis consideram seus melhores e mais completos textos críticos sobre

o gênero. Neles, o autor demonstra profundo conhecimento da matéria, da análise refletida dos aspectos formais, da interpretação astuta das idéias, além do julgamento sem condescendência, tão peculiar ao seu estilo e ao seu pensamento.

Machado de Assis começa a se dedicar mesmo à literatura depois de se casar com a portuguesa Carolina Augusta Xavier de Novais em 1869. A vida caseira contribuiu com o recolhimento, tão fundamental no processo criativo. Daí em diante, o teatro ficou em segundo plano, como atividade crítica ou autoral, mas continuou presente em sua narrativa. Ele levou para a ficção literária a forma dramática que idealizou quando jovem e, também seus notáveis diálogos, antes em suas comédias. Transferência consciente, resultado natural de um longo aprendizado das regras do gênero, fazendo com que ele chegasse à maturidade com a drástica constatação shakespeariana de que o mundo é um palco no qual, homens e mulheres são apenas atores.

Mais do que conteúdo, o escritor também importou a forma. Seus contos e romances têm tudo a ver com a articulação narrativa da literatura dramática. Seu modo de armar as cenas; o uso constante de indicações (tão presentes nos textos dramáticos) são comuns em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, *Dom Casmurro* e *Memorial de Aires*, principalmente nas entradas e saídas - ou seja - no início e no fim dos capítulos; nos gestos dos personagens, na economia de cenário e marcações de palco - quer dizer - de cena e no uso abundante de capítulos curtos, tal como cenas sucessivas que, por si só, bastam-se. Barreto Filho vê a sua narrativa “dotada de uma técnica do instantâneo de cenas breves e isoladas, e de um mínimo de ambientação o que lhe deu, por outro lado, um conhecimento profundo da alma humana, onde na literatura ele pôde, enfim, explorá-la em todos os sentidos”. (BARRETO FILHO, 1980, p. 44).

1.5. TRANSIÇÃO III: DA CRÍTICA À PRODUÇÃO LITERÁRIA

A obra de Machado de Assis começa a tomar outro rumo depois de decidir que, do teatro, ele deseja apenas ser um mero espectador. Iniciando como cronista, em 1858, colabora com jornais e revistas, por mais de 40 anos. Mesmo no período onde a crítica teatral e, depois a literária, tomava-lhe todo o tempo, nunca deixou essa atividade que se tornou mais freqüente depois que veio a assinar, na *Gazeta de Notícias*, um espaço intitulado *A Semana*. Ali, a vida social brasileira é passada a limpo. Não só a literatura, mas também as questões como a escravidão, os povos indígenas, os abusos de Poder praticados pelo Império assim como as inquietações pela República, serviram para que o escritor afinasse, mais ainda, o seu sarcasmo. *A Semana* acabou 1900, mesmo assim, ele continuou publicando suas crônicas, esporadicamente, até o final da vida. Nelas, Machado de Assis “versa as mais graves questões do homem, com aquele ar de quem está apenas tagarelado”, como diz Barreto Filho. (1980, p. 49-50). É delas que Machado de Assis vai transpor para seus contos e romances a “tão leve graça”, a “tamanho naturalidade”, a “tão fértil e graciosa imaginação” de “psicologia arguta” e “maneira tão interessante e expressão cabal historietas, casos, anedotas de pura fantasia ou de perfeita verossimilhança, tudo encoberto e recoberto de emoção muito particular”, como escreveu José Veríssimo, reconhecendo a mão do prosador na pena do cronista:

Estado de amor, estados d'alma, rasgos de costumes, tipos, ficções da história ou da vida, casos de consciências, caracteres, gente e hábitos de toda casta, feições do nosso viver, nossos mais íntimos sentimentos e mais peculiares idiosincrasias, acha-se tudo superior e excelentemente representado, por um milagre de transposição artífica. (VERÍSSIMO, 1998, p. 441).

O estilo do seu desencanto começou a incomodar já não só aos positivistas, mas também ao Poder, ao Clero e à burguesia em sua totalidade, pelo modo como ele se empenhou em polemizar com a Igreja, comparando as procissões com espetáculos de luxo, hostilizando o fato de os católicos terem proibido a obra de Renan, por criticar a linguagem cristã. Cobrava dos políticos firmeza no caráter, o que o levou a embates com o Marquês de Abrantes, então Senador da República, que ocupou a tribuna para lhe pedir explicações. Isso foi nas primeiras crônicas. Com o tempo, seu temperamento foi se arrefecendo perdendo a fé sem deixar de estimular aqueles que iam às ruas, aos jornais, lutar por liberdade de expressão e justiça social. Seu niilismo foi visto por Magalhães Júnior, Barreto Filho e Mario Alencar mais como cautela de intelectual do que mesmo com desencanto. A polêmica sempre contou com ele, mas desde que fosse no sentido de afirmar suas idéias e se defendia, como assim fez numa crônica publicada por *O Cruzeiro* em 25 de agosto de 1878, quando comparou o cronista com os turcos. Começa dizendo que se parecem, por viverem em “limites apertados” e quando fumam “quietamente o cachimbo do seu fatalismo”. A crônica prossegue, indo afirmar que o cronista “não tem cargo d’almas, não evangeliza, não adverte, não endireita os tortos do mundo; é um mero espectador, as mais das vezes pacato, cuja bonomia tem o passo tardo dos senhores do harém”. (MAGALHÃES JÚNIOR, 1981, p. 442).

Machado de Assis vai, aos poucos, dissuadindo as idéias que lhe enchiam os seus 20 anos e abalroavam páginas e páginas, tanto de suas crônicas como a de suas críticas. De fato, tornou-se cauteloso com o passar dos anos, como alguém retificando traquinagens da infância com o intuito de levar apenas para a maturidade a essência do “entendimento” e da “experiência” (HUGUES in DUARTE, 2001, p. 50) depois dos 40. Machado de Assis nunca tentou esconder sua participação da vida

política e cultural brasileira. “Opinou muito sobre os acontecimentos, viu e comentou intensamente sua época, no momento próprio, apenas teve a sabedoria de não transferir para seus livros os incidentes diretos da vida, mas somente uma última essência obtida pela transformação interior da experiência”. (BARRETO FILHO, 1980, p. 150-1). Conclui Barreto Filho, lembrando um instante de saudosismo do escritor, numa crônica sua de 15 de julho de 1877, recordando os tempos de Candiani, cantora lírica da sua juventude, que entrava em cena num carro puxado por rapazes:

Ó tempos, Ó saudades! Tinhas eu 20 anos um bigode em flor, muito sangue nas veias e um entusiasmo, um entusiasmo de puxar todos os carros, desde o carro do Estado até o carro do sol – duas metáforas que envelheceram como eu”, punha o céu na bôca e a bôca no mundo. Quando ela suspirava a “Norma” era de por a gente fora de si. O público fluminense, que morre de melodia, como maçado por banana, estava então nas suas auroras líricas... E hoje volta Candiani, depois de tão largo silêncio, acordar os ecos daqueles dias. Os velhos como eu irão recordar um pouco da mocidade: a melhor coisa da vida, e talvez a única. (id.).

Quando Machado de Assis chegou aos romances, já era um homem cético e um tanto afastado do convívio social. Enclausurado em seu matrimônio, como já foi aqui mencionado, deu-se à reflexão filosófica e ao aprimoramento da análise de seus caracteres. O hábito semanal de contemplar seus leitores com crônicas aprimorou sua capacidade de observação, seu vocabulário e principalmente sua sintaxe. Suas críticas literárias e, mais tarde, seus contos e romances, acabaram herdando essas virtudes, casando-se com sua forma clássica de narrar. O predomínio da inteligência sobre a sensibilidade perpassa toda sua obra literária, fato que ele considera como qualidades morais e intelectuais de um crítico em sua missão de nada deixar passar. Ele faz essa revelação numa de suas críticas teatrais (BARRETO FILHO, 1951, p. 194) levando Alencar a deduzir que Machado

de Assis era melhor como crítico do que como narrador, segundo Barreto Filho. (1951, p. 61).

A opinião de Barreto Filho é abalizada pelo conhecimento empírico que tinha do autor e intimidade com sua obra - uma vez que, entre outras publicações, foi quem apresentou todos os volumes das Obras Completas de Machado de Assis, publicada pela Jackson – que vem a ser destacada por Massaud Moisés, quase meio século depois em seu livro *Machado de Assis: Ficção e Utopia* (2001). Para esse crítico, a coerência e a rigorosidade presentes nas críticas de Machado de Assis desde os tempos juvenis de *A Marmota* às últimas publicações, no *Diário do Rio de Janeiro* e em *O Cruzeiro*, levou-o a dedicar a maior parte do seu tempo livre àqueles abertos à crítica. Foi um crítico de altos qualitativos, de modo que conheceu a produção dos clássicos aos setecentistas. Ele sacrificou “as horas que destinaria aos seus próprios escritos para se debruçar inteiramente sobre a produção literária em curso”. (MOISÉS, 2000, p. 62). Custou para perceber a

tempo que o seu projeto literário envolvia outros horizontes que não aqueles abertos pela crítica. Foi um crítico de altos qualitativos, mas soube em tempo que aí não estava a sua missão principal. Coerente como crítico, será coerente quando se afastar dessa atividade para se consagrar à sua obra de criação. (id.).

O que se conclui a respeito dessa passagem do crítico e cronista para o comediógrafo, poeta e escritor é que esse movimento não foi apenas uma transição. Com exceção da dramaturgia (que não passou de um *frisson* de uma década), às demais funções Machado de Assis as exerceu quase que ao mesmo tempo, movimentando-se tanto em rotação como em translação em torno da literatura. Esse giro fez com que ele se aprofundasse na análise enquanto observação profunda da sociedade e o uso corrente das leis poéticas que asseguram à literatura, a condição

de ciência. A idéia de crítica como sinônimo de análise é defendida por ele no ensaio *O ideal do Crítico*, publicado no *Diário do Rio de Janeiro* em 8 de outubro de 1865: “o desmonte da obra em suas partes constituintes, desde as maiores até as microscópicas, o trabalho da crítica torna-se demasiadamente cômodo, porque atento mais à opinião do que ao julgamento da obra” (ALENCAR, 1951, p.13-15). Para ele, a análise é intrínseca ao saber da ciência literária. Ela é a consciência do crítico sobre o texto e não sua impressão do momento. A consciência leva-o a não “defender nem os seus interesses pessoais, nem os alheios, mas somente a sua convicção, e a sua convicção deve formar-se mais pura e tão alta que não sofra a ação das circunstâncias externas”. (id.).

Machado de Assis esclarece que entender a literatura como ciência e agir com consciência induz o crítico a duas outras virtudes fundamentais ao exercício de sua função: a coerência e a tolerância. A primeira não permite que ele manifeste qualquer juízo estranho às questões literárias; a segunda, torna-o moderado, fazendo respeitar as diferenças de escola, estilo e ideologia do autor comentado. O crítico ideal, para Machado de Assis, é aquele que conhece a matéria que discute, procura o espírito do livro “até encontrar-lhe a alma, indagar constantemente as leis do belo, tudo isso com a mão na consciência e a convicção nos lábios” (MOISÉS, 2000, p. 18) de modo franco e sem aspereza. Esta reforma com a qual tanto clama em seu ensaio, e tão, a seu ver, “sem esperança”, estimularia novos talentos, uma vez que a arte tomaria novos aspectos aos olhos dos estreates:

As leis poéticas - tão confundidas hoje, e tão caprichosas - seriam as únicas pelas quais se aferisse o merecimento das produções, - e a literatura alimentada ainda hoje por algum talento corajoso e bem encaminhado - veria nascer para ela um dia de florescimento e prosperidade. Tudo isso depende da crítica. Que ela apareça, convencida e resolvida, - e a sua obra será a melhor obra de novos dias. (MOISÉS, 2000, p.18).

Esse desejo cresceu na proporção que seu amadurecimento intelectual florescia numa época em que a produção literária no Brasil ainda era escassa. Suas últimas crônicas testemunham o quanto esse anseio acabou fazendo da crítica “a feição principal do seu engenho”. Na *Advertência da edição de 1910*, Mário Alencar afirma que

a fantasia a cada passo cede o lugar que ali é próprio dela às considerações do espírito afeito à análise de obras literárias. Essa feição não exclui outras nem é incompatível com as faculdades de imaginação e criação. O que me parece que era a principal e as outras lhe estavam subordinadas. (ALENCAR, 1951, p.7).

A análise das idéias na busca da consciência profunda do texto vai oportunamente integrar-se ao seu projeto futuro. Sua visão pessimista já não se limitava mais ao momento social e às condições históricas. Essas denotavam um povo sem resistência nas mãos de um Império engessado pelo Poder Moderador. Ambiente para que as correntes novas, além do positivismo já abordado aqui, também, encontrassem campo fértil para sua propagação. A filosofia de Kant e Husserl; o evolucionismo de Spencer; o socialismo francês e os ideais republicanos ganhavam espaço em jornais e livrarias, cujo acesso era limitado à intelectualidade e aos poucos que sabiam ler. O pessimismo de Machado de Assis, mesclado de ironia e sarcasmo, não se limitou aos aspectos sociais e históricos, estendeu-se à própria natureza humana. A produção de romances, a partir de 1872, levou-o a entender a literatura como objeto estético e não uma prática social, como viria mais tarde deduzir os formalistas, dando seus primeiros passos naquela virada de século. Este conceito veio a ser resgatado, em 1957 pelo canadense Northrop Frye, como a “totalização” de todos os gêneros. Como na época de Machado de Assis, a crítica,

apesar de quase um século, ainda “era feita de juízos subjetivos de valor e de conversa fiada” quando na verdade deveria oferecer um sistema objetivo.

Esse sistema, para Frye (e possivelmente também para Machado de Assis) subsiste na própria linguagem literária, determinando modos, arquétipos, mitos e gêneros o que afasta a literatura da história. Como diz Terry Eagleton:

A literatura não era uma forma de se conhecer a realidade, mas uma espécie de sonho utópico coletivo que existiu durante toda a história, a expressão dos desejos humanos fundamentais que dão origem à própria civilização, mas que nunca são plenamente satisfeitos por ela. A literatura não deve ser vista como auto-expressão de autores isolados, que são apenas funções desse sistema universal: ela nasce do sujeito coletivo da raça humana, razão pela qual materializa os “arquétipos” ou figuras de significação universa. (FRYE apud EAGLETON, 2003, p. 28).

As idéias de Frye surgiram num ambiente onde os críticos já admitiam a literatura como cognitiva, diferente da época de Machado de Assis quando nem se falava de modos e mitos literários. A Nova Crítica que, em parte, absorvia suas idéias, ao considerar uma obra como resultado de outras obras lidas e não da história tecida pela sociedade, ficava aquém da teoria de Frye. Seu formalismo entendia a literatura como substitutivo da história, de estrutura verbal autônoma sem qualquer outra referência que não fosse a sua.

Para ele, a função do seu sistema “é reformular as unidades simbólicas, em relações mútuas, e não em relação a qualquer tipo de realidade exterior a ela”. Destaque que Eagleton faz ao lembrar que o pensamento de Frye tem “raízes utópicas da literatura, porque é marcada por um profundo medo do mundo social real, uma aversão à própria história [...] A história é, para ele, uma servidão ao determinismo, e a literatura continua sendo o único lugar onde se pode ser livre” (EAGLETON, 2003, p.128). É neste aspecto que Northop Frye se aproxima do

formalismo, uma vez que coloca de lado o real conteúdo da história, indo focar unicamente a forma. Sonho que Machado de Assis viveu perseguindo até seus últimos escritos.

Quando suas críticas teatrais e literárias já faziam parte da vida cultural do Rio de Janeiro pela consciência, coerência e tolerância empregadas por ele, em sua análise, Machado de Assis se lançou na poesia, publicando *Crisálidas*, em 1864; *Falenas*, em 1870, e *Americanas*, em 1875 e *Poesias Completas*, em 1901. O primeiro reúne 22 poemas feitos entre 1858 e o ano de sua publicação. O lirismo desses poemas chamou a atenção pela economia de emoção, lembrando os versos alexandrinos. Eram afinados e elegantemente escritos no primor da língua. *Aspiração* e *Versos à Corina* são exemplos de como articulava o sentimento e a expressão muito além do subjetivismo e do sentimentalismo poético de Álvares de Azevedo e sua geração. A poesia de grupo não era de desencanto, mas de descrença, desconsolo e angústia devido ao sentimento de morte constante. O desencanto machadiano nada tem a ver com o desengano. É a constatação de que o homem não é um cachorro, que nunca faz de uma noite sempre a mesma noite, como diz seu narrador no capítulo 111. Para que as suas não fossem iguais, entregava-se a elas sem, no entanto, achar-se poeta, como revelou a Caetano Figueiras numa carta assim que saiu a edição de *Crisálidas*: “O meu livro é esse pouco que tu caracterizaste tão bem atribuindo os meus versos a um desejo secreto de expansão”.

Se não queria ser poeta, acabou sendo por conhecer demais a poesia. Sabia que ela é síntese, é emoção integradora, por isso devia ser concisa e ele, como analista, conseguiu unir o pensamento à expressão. Só não pôde (ou não quis) esconder a influência da poesia camoniana. Suas poesias são aparentemente

ingênuas, mas têm origem nos clássicos portugueses, antes de serem contaminadas pela nobreza e pelo humorismo das literaturas francesa e britânica. Essas referências estão evidentes tanto em seus poemas quanto em seus contos e romances. Sua poesia parece o refúgio do poeta-crítico. Fiel à obra, enquanto daguerreótipo da sociedade, dava vazão ao seu lirismo tão peculiar. A análise das paixões, que tanto cobrava em suas críticas, levou a observar os personagens na sua interioridade. Sua viagem pelo inconsciente aproximou-o da mitologia e da psicanálise e assim da imaginação simbólica. O tal “espelho fiel” em sua poesia, funcionava como reflexo do meio na consciência do receptor, materializado na visualidade das palavras, na iconicidade dos versos e na polifonia cuidadosamente metrificada de suas estrofes. Seus versos se unem não só para dar rima, mas por serem o reverso desse “espelho” (já não tão “fiel”) quanto na sua convicção de crítico. Em vez de refletirem, refratavam levando o observador a olhar ao contrário, como no visor de uma de câmara *roleiflex*. O que estava de um lado ficava do outro, no ato da foto. Comum nos anos 50 e 60, essas câmeras, obrigavam os fotógrafos a se ater ao foco e se demorar mais no enquadramento. Seu filme 6x6 cm, além de “reproduzir” o real de “ponta a cabeça”, colocava-o num quadro e não num retângulo, onde o ângulo de visão de 135 graus se aproxima ao do olhar humano. A poética machadiana evidencia esse deslocamento, talvez por ter percebido o efeito causado pela distorção do olhar da platéia no momento do espetáculo. Tanto ele, quanto seus leitores e espectadores sempre dispuseram de uma visão privilegiada das frisas ou dos camarotes. Pagavam caro para ficar acima, porém olhando o espetáculo enviesado. A constância desse olhar de ângulos, tanto de visão, quanto de tomada, alterava o ponto de vista de quem não está frente a frente com o palco. O fato é que, em seus poemas, contos e romances, ele fez questão de deslocar a

visão do leitor. Refratar em vez de refletir, é assim o estado de sua poesia. Com ela, Machado de Assis deu início a sua *poética do olhar* ao trazer o leitor para o centro de sua obra. Em *Dom Casmurro*, assim como *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e em *Memorial de Aires*, o escritor, elegendo um narrador em primeira pessoa, permite-se, às vezes parar a história para dividir com o leitor a dúvida de como lhe narrar melhor tal cena.

Os atributos de sua poética, que foram aprimorados em seus romances, foram mal entendidos pela crítica positivista. Sílvio Romero, não perdoou seus poemas nem viu relação com a sua ficção literária, mesmo nos romances da segunda fase. Eles continuaram sendo “fracos” “incolores”, “insípidos” “com a roupagem surrada de velhas figuras, de metáforas de quarta mão”. Segundo Magalhães Júnior. (1981, p. 68-9). Romero ainda o acusava de imitar Basílio da Gama, entre outros poetas do seu tempo. Fraude que, para ele, resultou num estilo sem cor e sem força imaginativa da representação sensível.

Seu período não lhe sai amplo, forte, vibrante como em Alexandre Herculano; nem longo, cheio, como em Latino Coelho; imaginoso, fluente, cantante, como em Alencar; seguro, articulado, movimentado, como em Sales Torres Homem; teso e transparente, como em João Francisco Lisboa; abundante, corrente, colorido, marchetado, como em Rui Barbosa. (id.).

O que faltava em seus poemas, para Romero, era a espontaneidade e a naturalidade comuns aos versos de Flaubert e Renan. Tudo não passava de “feia prosa metrificada” dissociada das questões nacionais o que lhe fazia não ter a menor importância, tanto que “são quase desconhecidos, mui pouco lêem, não se vendem, não correm”.

Fato que não acontecia com a poesia de Casimiro de Abreu, Álvares de Azevedo, Castro Alves e Tobias Barreto. (MAGALHÃES JÚNIOR, 1981, p.71). Não

havia em Sílvio Romero sensibilidade para perceber a ironia fina, a malícia sutil e o humorismo requintado do escritor fluminense. O tempo não deixou que Romero visse o valor que a obra de Machado alcançou ao longo do século XX, e que o novo século que se inicia já deu provas de que novas reedições virão, bem como podem vir incontáveis estudos a se somarem aos mais de oito mil já produzidos sobre a sua obra. Longe de querer tirar a dúvida de Josué Montello, sobre a possibilidade quanto ao fato de que “a glória de Machado de Assis atravesse boa parte do milênio que se aproxima”. Em seu último livro sobre o escritor fluminense, ele responde com um sim e com um não, questionando o aparecer de novos meios de informação:

o século 21, pelo visto, traz em seu bojo, um conjunto novo de conquistas eletrônicas, com a prevalência da imagem sobre o texto, no interesse de novas gerações. Já há quem admita que o livro, a despeito de ter nascido como instrumento de transmissão da cultura escrita, passará ao segundo plano, nas opções da juventude atual. (MONTELLO, 1998, p. 99-100).

Hoje, quase uma década passou e o mercado literário se expande através do e-book, do orkut, do dvd, do mp3, das tvs a cabo e digital e dos jogos eletrônicos baixados gratuitamente da Internet, o que indica que provavelmente haverá sempre um público para a literatura, ainda que ela esteja transfigurada. O medo de Montello, é o mesmo pelos quais passaram os pintores, com o surgimento da fotografia; e dos fotógrafos, quando lançaram o cinema que, por sua vez, temeram o rádio e este, pensou que desapareceria com o advento da televisão, que achava que ia acabar com a chegada da internet.

Neste capítulo, constatou-se que a versatilidade do escritor Machado de Assis, transitando em diversos gêneros das artes da representação, é resultante de um exercício metalingüístico sistemático. No próximo capítulo, a obra machadiana vai ser retomada a partir da intersemiose com a qual se constitui a própria linguagem

do romance, espaço de convergência de suas múltiplas atividades literárias, principalmente como profundo conhecedor da dramática. Nele, vai se perceber que a narrativa do romance segue, nitidamente, a estrutura de uma peça, com seu prólogo e atos, assim como os 148 capítulos se assemelham às cenas de um texto cênico. A referência que o escritor faz a *Otelo*, de Shakespeare substancia ainda mais a idéia que se defende aqui: *Dom Casmurro* não são apenas memórias, é também a encenação de um julgamento, que o narrador executa entendendo as palavras como *indicações*, de modo que o romance acaba sendo uma leitura para ser vista. Com isso, chega-se à conclusão que esse narrador é um contra-regra, um *didascalo*, agindo entre o escritor e o leitor, o que lhe dá poderes para acusar e sentenciar Capitu e Escobar, saindo-se assim, como vítima. A metalinguagem no romance é vista não só pela a referência a teatro elisabetano como também na forma que o autor expõe o feitio da obra.

2. A ENCENAÇÃO DA NARRATIVA MACHADIANA

No capítulo anterior, procuramos abordar o processo criativo de Machado de Assis como uma prática plural, que nasce na atuação dele como jornalista e crítico, depois como gestor cultural, teatrólogo, contista, romancista e poeta, entre outras atividades. Foi demonstrado como essa experiência com várias linguagens, principalmente a teatral, marcou a produção dos seus romances, isto é, como a linguagem dramática contaminou a narrativa machadiana. A partir de uma tomada panorâmica de sua obra, pode-se constatar que a mesma foi levada a termo como um exercício metalingüístico e de experimentação de várias possibilidades expressivas. Sua experiência com a crônica, a crítica, o conto, o teatro e a poesia, fez com que ele chegasse ao romance, querendo mais do que reconhecimento público.

Foi na literatura que Machado de Assis se dedicou à experimentação mais radical, sobretudo na sua segunda fase com narradores como Brás Cubas, Dom Casmurro e o conselheiro Aires. Contudo, foi com as memórias de Santiago que o escritor dividiu opiniões, pela forma como foi narrado mais um triângulo amoroso, tão comum em sua obra. A narração em primeira pessoa de um velho que montou um cenário semelhante à casa de sua infância e nele colocou: móveis e utensílios idênticos aos do seu passado com o propósito voltar à gênese do seu ciúme, deu ao romance aspecto de espetáculo. A sugestão que faz a William Shakespeare de começar *Otelo* pelo final para que o mouro fosse inocente em vez de culpado (da forma como procede com o seu Dom Casmurro) fortalece a visão do romance como a encenação de um julgamento. As palavras que escreve sem tanta certeza, às vezes pedindo desculpas ao leitor e até sugerindo que volte à leitura e a abandone

caso esteja enfadonha, somam-se às referências a *Otelo* para assim revelar a textura da obra. Para perceber os três núcleos semânticos em *Dom Casmurro* antes de traduzi-lo para cinema e os meios eletrônicos, requer considerar a rubrica tão comum em cada capítulo do livro. Se Machado de Assis abriu retaguarda para a dramática ajudá-lo na construção dessa obra é porque certamente desejava fazê-la com ambigüidade. Através das *didascálias* (como eram chamadas as rubricas na Grécia Antiga) o autor aciona os personagens de modo que suas lembranças deixam de ser apenas contemplação de um tempo para ganhar movimento num espaço. Assim habitam as entrelinhas de um texto literário ou cênico (presentes com a fala): a ação, o cenário, o figurino, a maquiagem ou a luz.

Ao considerar a rubrica como o registro literário de uma poética cênica, evidencia-se que sua forma narrativa mediadora explicita a luta entre o literário e o espetacular. O papel do encenador, assim como do ator, cenógrafo, maquiador etc, é também de interpretar o que ficou nas entrelinhas do texto dramático e ao produzi-lo, faz surgir um outro paradoxal, que ao mesmo tempo o referenda e o contradiz. Seja no ponto⁵, numa marca de luz ou de cena no rodapé das páginas do texto dramático, o realizador vai construindo um texto cênico paralelo, com indicações de tempo e de espaço que dificilmente a fala consegue proporcionar. Afinal, nem toda peça é verdadeiramente dramática. Fazê-la, é povoar de ação dramática o personagem, tornando-o pleno de intenções e fins.

⁵ Descrição de ações, atitudes e falas escritas em cartelas e exibidas por alguém, aos atores, do fosso do palco.

No romance, os acontecimentos se sucedem a despeito das vontades. No drama, são as vontades dos personagens que conduzem a ação, sublinha Pallottini ao comparar o drama com o romance:

O assunto de um drama e de um romance pode ser, em princípio, o mesmo. Mas não se pode, sempre, fazer de um romance uma peça de teatro; um romance só se transformará numa peça se já for dramático, e só o será se os seus heróis forem, realmente, os arquitetos de seu destino. (BRUNETIÈRE apud PALLOTTINI, 1986, p. 29).

Assim, o que assegura a cênica do texto dramático são as indicações (as rubricas) que o próprio autor constrói para facilitar a sua montagem ou são constituídas por tradutores, tanto para o palco quanto para um outro idioma, além da incidência da crítica e da teoria dramáticas ao longo do tempo.

2.1. A RUBRICA COMO SIGNO

Em termos gerais, o substantivo feminino rubrica, na maioria das definições dicionarizadas, carrega o significado de se constituir como uma forte indicação. Como um nome pertencente a uma classe gramatical, tem-se aqui o caso de um símbolo, isto é, de um signo que se refere, por força de convenção, a um outro objeto, que lhe é exterior, e que deve ser interpretado como tal, ao mesmo tempo em que detém certos caracteres desse objeto, indicando-o:

Um símbolo é um signo que se refere ao Objeto que denota em virtude de uma lei, normalmente uma associação de idéias gerais que opera no sentido de fazer com que o símbolo seja interpretado como se referindo àquele Objeto. (PEIRCE, 1975, p. 52).

A rubrica e seus diversos significados (jurídico, litúrgico, teatral etc.) são norteados por regras gerais. Se particularizo essa palavra geral em certos significados, tenho a materialização da lei em individuais, que são réplicas. Apesar dessa abordagem estar inserida no contexto das artes narrativas (teatro, literatura e cinema), considera-se necessário discutir o conceito de rubrica como signo enquanto estratégia para melhor qualificar a análise aplicada da rubrica em Machado de Assis e seu processo interpretante nas adaptações de *Capitu* e *Dom*.

A partir da visão peirceana, o primeiro ponto a considerar no processo criativo do artista é que tal não é resultado de puro acaso ou mera inspiração. Para Peirce, todas as formas de pensamento, inclusive a atividade criadora, assemelham-se ao raciocínio empregado na investigação científica. Essa semelhança está baseada no que ele chama de observação abstrativa:

A faculdade que denomino observação abstrativa é perfeitamente reconhecida pelas pessoas comuns...É experiência familiar a todo ser humano desejar algo que se coloca para além de suas disponibilidades e ver esse desejo acompanhar-se da indagação "Desejaria eu essa coisa se tivesse amplos meios de alcançá-la?" Para responder a essa pergunta, ele examina sua intimidade e, ao proceder assim, leva a efeito o que chamo observação abstrativa. Faz imaginativamente um diagrama sumário de si mesmo, um esboço, em linhas gerais, e procura estabelecer que modificações o hipotético estado de coisas pediria que fosse introduzido naquele quadro, examina-o, ou seja, observa aquilo que imaginou, para ver se pode discernir o mesmo ardente desejo que havia experimentado. Por meio de tal processo, que, no fundo, muito se assemelha ao do raciocínio matemático, podemos atingir conclusões relativas ao que seria o verdadeiro propósito dos signos em todos os casos, enquanto científica a inteligência que deles se utiliza. (PEIRCE, 1974, p. 93).

Desse ponto de vista, a obra é produto da ação sígnica guiada pela conjunção entre certas qualidades de sentimentos, ações e ideais, que o criador aciona em função do propósito ou efeito almejado. Essa semiose autoral corresponde ao que chama-se de poética, isto é, ao programa criativo do artista,

seja ele implícito ou explícito. Assim sendo, a rubrica é um dos constituintes do signo-obra⁶, isto é, da réplica que dá corpo àqueles princípios programáticos, que por sua vez, são seu objeto dinâmico. A rubrica subsiste discreta no corpo do texto e sua força consiste em atuar como indicador, estabelecendo uma ligação entre o seu objeto e o provável efeito interpretante. O que demonstra sua natureza triádica de signo genuíno: “Um símbolo é um signo que perderia o caráter que o torna signo se não houvesse interpretante.” (PEIRCE, 1895, p. 131).

No teatro, a rubrica, junto com o diálogo, compõe parte essencial da peça, sua maior ou menor evidência, depende do autor ou escola em que se insere (ver texto sobre roteiro). Dessa forma, esses elementos se auto-refereciam, estando em conexão direta dentro do espaço textual. Nesse sentido, pode-se dizer que as rubricas de representação são sin-signo do diálogo, seu objeto dinâmico.

2.2. RUBRICA NO TEATRO: O REGISTRO LITERÁRIO DE UMA POÉTICA CÊNICA

Como um sin-signo do diálogo, a rubrica teatral é o meio pelo qual o autor dramático faz a ponte entre o texto da peça e a encenação, isto é, seu efeito interpretante. As entradas e saídas dos personagens e seu movimento em cena, bem como as devidas inflexões, figurino, cenário, marcações espaciais e temporais para a recepção de um eventual encenador ou de um leitor casual, percebe a poética da cena. O texto de teatro, por sua especificidade, atinge a plenitude de sentido como objeto para uma possível encenação. A rubrica, como signo mediador,

⁶ No caso do romance, há outros elementos constitutivos títulos e subtítulos, capítulos diálogos, descrições, elementos formais pré-textuais e pós-textuais; além dos personagens, cenários, tempo, estilo.

não está isenta de riscos, porque quem escreve o texto pode induzir condicionantes de leitura para o futuro espetáculo, fato que limitaria as possibilidades interpretativas do texto. O eventual descaso pela rubrica de natureza mais subjetiva reflete as dificuldades do próprio autor em visualizar as soluções dramáticas em situação de cena. Quando é levada em conta, ela cumpre seu papel, revelando com clareza a visão cênica do dramaturgo sobre aquilo que escreve. O texto cênico deve contribuir para soluções adequadas ao palco, seja ele estilo arena ou italiano⁷. Sua função é colaborar com o estabelecimento de uma “poética de cena” que, para Ramos, é um “território privilegiado de interseção entre os planos, literário e cênico”. (1999, p. 15).

As rubricas, se entendidas como um interpretante imediato, ou melhor, como uma primeira encenação virtual, são prenúncios de um projeto de montagem iminente. Não refletem a tensão, tão comum no teatro contemporâneo, entre o dramaturgo e o encenador. Porém, até chegar às montagens de hoje, com todos seus recursos multimídia, cada vez mais, essas *didascálias* se colocam como notas musicais que guiam toda orquestra. Até chegar ao reconhecimento do seu valor (tanto pelos diretores de teatro quanto pelos de cinema, shows, performances e espetáculos circenses), a rubrica tem pago alto preço pela alcunha que a semiótica do teatro lhe deu considerá-la apenas “texto cênico”, colocando-a em oposição ao texto literário. As *didascálias*, para a semiótica do teatro, dão autonomia ao texto dramático porque não limitam o texto escrito à literatura dramática, permitindo-lhe evidenciar a dramática do espetáculo cênico pela sua condição de indicar sempre.

⁷ O teatro arena é assim denominado porque ter sido o espaço cênico adotado pelos gregos na Antigüidade Clássica. Consiste em assentos dispostos num ângulo de 180 graus e no meio o palco em forma de círculo. O teatro italiano tem formato retangular onde a platéia se acomoda em filas, tendo ao fundo, uma caixa cênica constituída de cortina, rotundas e luzes.

O fato de estar propondo a rubrica como instância mediadora entre o signo literário de *Dom Casmurro* e a sua tradução em *Dom e Capitu*, fez-me ver a importância do seu papel, na intersemiose da adaptação, carregada constantemente de tensão e embate entre a literatura dramática e o cênico. Quando me apoio no conceito de Ramos, sobre “a rubrica como poética de cena” é porque considero que esse fragmento de cena acaba narrando a luta entre o literário e o espetacular no texto dramático, tão salutar à relação triádica entre o teatro, cinema e literatura.

A proposta que se coloca aqui em exame é a adequação de que o texto da rubrica pode ser considerado, contemporaneamente, o registro literário de uma certa poética cênica, o vestígio, a marca de um método. O estilo de cada encenador e, ou, dramaturgo, quando exerce essa consideração de montador de um espetáculo imaginário, estará estampado nas didascalias. Será lá, nesta cena desejada, que se encontrará a referência mais próxima, literária, do formato que já assumiu ou ainda assumirá a cena na leitura de seu autor. O método, ou a poética de encenação de cada um vai repercutir nesse texto e ter sua expressão literária. (RAMOS, 1999, p.17).

Tão antigas quanto à própria humanidade as *didascálias* tiveram seu papel reconhecido no século XIX, quando a Antropologia, a Arqueologia e a História das Artes se consolidaram como área de conhecimento, ganhando espaço nas universidades. Ao investigar as origens desta civilização, os pesquisadores não tiveram outra alternativa que não fossem os vestígios encontrados nas cavernas, em forma de pinturas rupestres. Mais tarde, foram as estampas de vasos, dos utensílios, dos tecidos e dos tapetes que revelaram a forma como vivia a humanidade bem como sua relação com a natureza. Esses objetos possibilitam que principalmente os ritos fossem reconstituídos, uma vez que o indivíduo era captado em plena ação, revelando posturas e gestos. Atos que, uma vez mimetizados por hieróglifos ou

estampariam, tornavam-se o primeiro momento de representação da humanidade.

Conforme Ramos:

A diferença entre essas representações figurativas de espetáculos e as cenas pintadas nas paredes das cavernas é que, ao contrário dos homens pré-históricos, os gregos do século quinto já dispunham da escrita, e mesmo não havendo descrições dos espetáculos, os textos dramáticos, que nos chegaram, são indicadores suficientes para que, somados à arquitetura dos teatros que sobreviveram ao tempo, se possa reconstituir aquele fenômeno teatral de maneira mais consistente. As pinturas dos vasos são ainda de qualquer modo, referência concreta e preciosa para quem tenta hoje, reconstituir o espetáculo da Grécia antiga. São verdadeiras indicações cênicas, suplementares às existentes no texto escrito. (1999, p. 24).

A idéia de *rubrica* como instrução de cena, foi levada ao pé da letra pelos tragediógrafos da Antigüidade Clássica. Literalmente, o encenador passava suas instruções para o coro e o corifeu, através de um profissional hoje conhecido como contra-regra, fundamental na produção de espetáculos e filmes. O *didascalo*, como era chamado, ocupava o espaço do texto. As peças na Grécia antiga não eram escritas, havia apenas o *katalogo*, que lembra uma ficha técnica contendo nome do elenco, local e data de exibição. Elas eram idealizadas pelo dramaturgo e logo comunicadas aos atores para que memorizassem sua *fala* e suas *marcas* (rubricas). O *didascalo* cuidava para que o ator encenasse sempre, de modo idêntico ao imaginado pelos responsáveis da cenotécnica, da maquiagem e do figurino. Ramos define a função do *didascalo*: “Ele interpreta e traduz as aspirações do dramaturgo”.

O fato de não ter ganho um *corpus*, dando-lhe *status de signo* escrito nos textos dramáticos, fez da rubrica um objeto secundário, algo menor na sua oralidade. Na verdade, quando a história da literatura dramática foi às origens, viu que nos *katalogos* havia insinuações de *didascálias*. Nos primeiros dramas escritos, às vezes entre uma *fala* e outra num canto da página, estava uma indicação, uma *ação* descrita, uma rubrica insinuada. Em textos de Ésquilo, Sófocles, Eurípedes,

encontram-se facilmente alguma instrução. Em *Medéia*, por exemplo, é possível achar, bem no começo, uma indicação de cena para a entrada das mulheres de Corinto: “Várias mulheres de Corinto, já idosas, constituindo o Coro, entram em cena e desfilam silenciosamente, enquanto a AMA pronunciava os últimos versos”. (EURÍPEDES, 1991, p. 24).

Escrita há 431 anos antes de Cristo, essa tragédia evidencia vários momentos em que Eurípides recorre à rubrica para garantir o sentido exato da cena. Das indicações comuns de entrada e saída do palco como àquela sugerida às mulheres de Corinto “entram em cena e desfilam silenciosamente”, Eurípides faz questão de enfatizar com o aposto: “já idosas”, as mulheres do povo, todas maduras, assim como Medéia, trocada pela princesa Glauce, cujo matrimônio está por se consumir, para a alegria do rei que, por sua vez, deseja vê-la com seus filhos longe de Corinto. A rubrica aparece entre a fala de Ama e a do coro, a qual versava sobre a inconformação da heroína, servindo de metáfora. Velhas, as quais “desfilam silenciosamente” tal como Medéia deveria se portar perante as leis de Creonte e assim evitar o exílio. Rugas, postura arriada em passos lentos, representam o modo como também se sentia Medéia diante da juventude de Ismênia. Fato esse revelado por ela na cena seguinte, sozinha com a platéia:

Das criaturas todas que têm vida e pensam, somos nós, as mulheres, as mais sofredoras [...]. Quando o marido se cansa do lar ele se afasta para esquecer o tédio do seu coração e busca amigos e alguém de sua idade; nós, todavia, é numa criatura só que temos de fixar os olhos. (ibid., p. 28).

Já era uma preocupação dos gregos inserir na narrativa o discurso interior. Afinal, antes do drama, surgiu a dança e com ela, a coreografia. Dispor da música e do corpo para contar algo que seja requer a descrição daquilo imaginado pelo

encenador e / ou coreógrafo num palco. Os gestos dos bailarinos e seu descolar-se no espaço exigiam indicações que acabavam assegurando à narrativa harmonia, ritmo, cadência, ao traduzir, através de corpos em movimento, a impressão do realizador sobre a música. A intersemiose da música com a dança, do teatro com a literatura, da literatura com o cinema e do cinema com todos eles, desde a Antigüidade Clássica até à contemporaneidade, só foi possível porque a *didascália* esteve presente, fazendo-se necessária e indispensável ao processo de tradução de um signo a outro.

A história da rubrica narra a luta entre o literário e o espetacular no texto cênico. Tradicionalmente, sua presença imprime na peça um narrador, próprio da literatura, enquanto o espetáculo apresenta o conflito através da fala. Ao priorizar o diálogo, os gregos acabaram por condenar as rubricas - o literário do cênico – ao “exílio”. É preciso reconhecer que a predominância do diálogo sobre as *didascálias* se dá pelo primor como foram concebidas as tragédias gregas. Capaz de atrair o leitor comum pela sua forma direta, as declarações dos personagens complementam, esclarecem, trazem informações novas e importantes que se juntam ao que é relatado pelo corifeu. Os primeiros e mais conhecidos diálogos são os de Platão (429-347). Apesar de ter aprendido a importância da conversação com Sócrates, de quem era discípulo, foi ele o primeiro a adotar esse método para elaborar sua reflexão filosófica. As idéias têm de ser deduzidas com base no que dizem os personagens criados por ele. O personagem principal dos primeiros diálogos de sua autoria é Sócrates. Essa foi a forma encontrada por Platão para eternizar as idéias do mestre, que não deixou nada escrito. À medida que vai amadurecendo as próprias concepções, no entanto, ele passa a criar personagens para exprimi-las. Eles discutem assuntos complexos como a natureza humana, a virtude, a sabedoria, a justiça e, principalmente, a política, seu tema preferido. Os diálogos, enriquecidos com exemplos da vida cotidiana,

contribuíram para que as idéias platônicas atingissem mais facilmente o grande público.

Os diálogos também se mantiveram imperativos até hoje em novelas e minisséries, porque neles, em dado momento, estavam implícitas as rubricas, evidenciando a poética da cena. Sobre o *Parto de Godot*, Ramos destaca que só havia praticamente a rubrica *falada* (interna no diálogo) já que não havia outros recursos cênicos. Ela estava presente na tragédia grega bem antes de Falto, 200 anos antes de Cristo e servia para dar conta, à platéia, da situação dramática, seja na complicação, na crise ou no clímax do drama, evitando também a necessidade de cenários realistas, como um limite aos recursos da cenotécnica da época:

Se os grandes autores gregos utilizavam apenas rubricas imprescindíveis, como as que antecedem as falas dos personagens e permitem sua identificação, no caso de Plauto, que também só utilizava o nome dos personagens antes de suas falas, há uma preocupação a mais. Talvez, por ser ele próprio, ator e encenador, precisava resolver, já no texto escrito, problemas que só surgiriam quando da encenação”. (RAMOS, 1999, p. 27).

Antes do século XII, o teatro teve um papel relevante na reflexão da vida social e as rubricas consolidaram sua importância na literatura dramática. Em *Medéia*, por exemplo, a rubrica, mesmo *falada*, era imprescindível numa época de limitações cênicas. Eurípides “põe na boca” do mensageiro o efeito do presente de *Medéia* à princesa, levado pelos filhos. O véu que a heroína enviou para a noiva como prova de resignação estava envenenado. As *didascálias*, latentes nessa fala, propiciam ao espectador e aos leitores imaginar o espetáculo daquilo que aconteceu narrado pelo mensageiro que, sabendo o quanto seu relato dará prazer à *Medéia*, põe-se a narrar de tal modo que é possível visualizar as ações da cena:

[...] o véu envolvente (presente de teus filhos) consumia ávido a carne da infeliz. Ela ainda pôde erguer-se e quis correr dali, envolta em fogo, movendo em todos os sentidos a cabeça no afã de se livrar do adorno flamejante, mas o diadema não saía do lugar e quanto mais a moça agitava a cabeça mais se alastavam as devoradoras chamas. Ela caiu no chão, por fim, aniquilada e tão desfigurada que somente os olhos do pai foram capazes de reconhecê-la...O pai, então ainda alheio ao desenlace horrível, entrou transtornado no aposento e se lançou de encontro à morta; soluçava pungentemente e, envolvendo-a com seus braços, beijou-a e disse: “Minha desditosa filha!”...E quando terminou de lamentar-se e soluçar, quis aprumar o velho corpo mas, igual à hera unida ao tronco de loureiro, ele continuava inseparavelmente preso ao fino véu. A luta foi horrível; ele se esforçava por levantar-se, ajoelhando-se primeiro; o peso do cadáver, todavia em sentido contrário, derribava pai. Se o ancião tentava erguer-se de uma vez, soltava-se dos ossos sua velha carne. Vencido, finalmente, ele entregou a alma – infortunado! – sem forças para enfrentar a própria desgraça... Nada quero dizer, Medéia, a teu respeito; verás voltar-se contra ti a punição. Há muito tempo considero que os mortais vivem como se fossem sombras, e os que julga ser mais sagazes e pensar melhor que os outros são os mais castigados [...]. (EURÍPEDES, 1991, p. 66-7).

Como não havia o cinema e o palco em geral era um círculo apenas, ao dramaturgo restava somente o diálogo para solucionar a ausência de recursos para mimetizar o ocorrido. Através do mensageiro, Eurípides revela a vingança de Medéia, cabendo ao ator usar a entonação devida, levar a platéia ao horror no instante em que a peça chega ao clímax, cuja resolução é antecipada também pelo uso de outra rubrica falada: “e os que julga ser mais sagazes e pensar melhor que os outros são os mais castigados”. Assim termina Medéia: por matar o irmão para salvar Jason e assim casar-se com ele, ela “recolhe os frutos de seus próprios atos”. Antes dessa rubrica, há uma outra também falada pelo mensageiro, mas que antes foi uma descrição de cena. Quando o personagem diz “Há muito tempo considero que os mortais vivem como se fossem sombras”, ele remete o espectador às mulheres de Corinto, “já idosas”, passando “silenciosamente” tal como sombras entre o diálogo de Ama e o coro no começo da peça. A *fala* do mensageiro explicita para os espectadores como Eurípides (e outros dramaturgos) resolveram um problema de expressão. Em geral, o autor era também o seu encenador, daí as

palavras no diálogo terem o poder de saciar o imaginário do espectador sem que fosse necessária, no caso da cena de Medéia e do mensageiro, a montagem efetiva da cena narrada por ele em *flash-back*.

Sob a influência da dramaturgia grega, o teatro romano de Falto e de Terêncio contava com tendas em suas encenações com capacidade de abrigar quarenta mil pessoas em suas encenações. Nele, a rubrica teve um papel fundamental pela forma singular de sua representação: a “pantomima”, interpretada por um ator mascarado fazendo vários papéis, acompanhado sempre por música.

Com a ascensão do Cristianismo, o teatro foi considerado como atividade pagã, dificultando o desenvolvimento de sua linguagem. No entanto, foi a própria Igreja que o reacendeu na Idade Média. *Jeu d'Adam*, um texto anglo-normando do século XII, é destacado por Ramos como exemplo claro do espaço conquistado pela rubrica no teatro medieval. A peça é um auto-natalino e, como tal, remonta à expulsão de Adão e Eva do paraíso, Caim ao matar seu irmão Abel e as profecias do Antigo Testamento, anunciando a vinda de Cristo. O texto, que combina teatro e liturgia, indica o movimento dos protagonistas nos espaços cênicos cuidadosamente delimitados. O drama se desenvolve através de ações que acontecem por etapas, demarcando o lugar do paraíso celeste, assim como do paraíso terreno e do inferno. As rubricas, nesse auto, cumprem seu papel de garantir elementos que façam o leitor ou espectador imaginar o espetáculo:

As rubricas de *Jeu d'Am* cumprem seu papel primordial na orientação de quem as lê, e não se confundem com os trechos relativos à liturgia. Elas criam o contexto espacial para a movimentação das personagens seja para o leitor moderno, que tenta reconstituir aquele espetáculo/rito, seja para os que a utilizaram como a ferramenta de montagem. Isso porque são as rubricas que definem, em detalhes, a postura dos atores a cada passo de sua caminhada, e a trajetória que percorrem nos diversos espaços configurados...a importância das rubricas nos autos medievais pode ser

avaliada pela extensão do seu significado original ao seu uso contemporâneo, como indicações litúrgicas nos breviários da Igreja Católica [...]. Essa prática é responsável também pela coincidência, na língua portuguesa entre a palavra rubrica, entendida neste sentido religioso, e a que passou a ser utilizada pelos artistas de teatro para definir indicações cênicas num texto dramático. (RAMOS, 1999, p. 28).

Foi na Itália que surgiu o inovador teatro renascentista, sublevando o teatro medieval: este teatro, dito humanista, influenciou decisivamente outros países da Europa, por meio de caravanas realizadas através das companhias da Comédia Del'Arte. Outra novidade italiana foi a participação de atrizes, além das evoluções cênicas, com o advento da infra-estrutura interna de palco. A Inglaterra e a França "importaram" as mudanças italianas e as incorporaram em sua cultura dramática. Apesar do preconceito medieval contra o teatro, ele não desapareceu. Ao contrário, deixou o divino, indo direto às questões sociais, à relação do ser com o mundo. Do teatro elisabetano, surgiu Shakespeare. Numa época quando se buscava dizer as verdades humanas, em alto e bom som, as rubricas tiveram um lugar discreto em suas peças e assim, durante os séculos XII e XIII. Apareciam apenas como breves indicações de entradas e saídas de cena. Porém, de suma importância, ao caracterizar a forma (se rápida ou lenta) do ator em cena. Sua evidência se dava pelo retorno do *didascalo*, que era chamado de *stage reviser*, algo como o contra-regra; *prompter*, que ficava num local invisível do público, soprando para o elenco, o diálogo quando esquecido, e o *plotter*, espécie de continuísta que dizia quem e quais objetos deveriam estar presentes a cada espetáculo. Eles eram a ferramenta com a qual se produzia a rubrica.

A partir do século XVIII, acontecimentos como as revoluções francesa e industrial mudaram a estrutura de muitos textos teatrais, popularizando-as através do melodrama. Nessa época, em todo o mundo, surgiram inovações estruturais,

como o elevador hidráulico, a iluminação a gás e elétrica. Os cenários e os figurinos começaram a ser mais bem elaborados, visando transmitir maior realismo. Diante de tal evolução e complexidade estrutural, o autor teve definido o seu papel, deixando para o diretor a função de montar. Servindo de intermediárias entre quem imagina e quem executa o espetáculo, as rubricas passaram por consolidar seu espaço a partir do século XIX. Foi com Ibsen, Strindberg e Tchecov que elas começaram a ocupar o mesmo espaço destinado às falas. Eles criavam sem carregar nos diálogos para que prevalecesse a encenação. O espetáculo só se realiza plenamente quando, além da fala, põe em cena a ação. As ações dramáticas que não se prendem mais aos diálogos são narradas no espaço, no movimento e no tempo onde se constituem as rubricas. A separação entre o texto dramático e o espetáculo veio então, da insistência do autor em deixar também, por escrito (bem entre as “falas”) a imagem que tinha daquilo que escrevia encenado.

A rubrica, como ferramenta capaz de intermediar o diálogo necessário entre o autor e o encenador, o roteirista e o diretor, o contra-regra com a cenografia e com a cenotécnica, é imprescindível. Afinal, as relações sempre foram de tensão entre o autor e o realizador. Se não fossem as *didascálias*, não haveria um ponto em comum. Os que defendem o espaço merecido à rubrica no texto teatral argumentam que o insistente discurso da *fala* é incompleto. A encenação requer elenco, diálogo, cenário, luz, direção, texto, mas só acontece quando há movimento. A ação na narrativa do drama é a aquela que se processa essencialmente pelo não verbal.

Num certo ponto [...] os dramaturgos pararam de escrever ações em qualquer sentido integral, e, ou escreveram um novo padrão de resposta, o qual as novas artes da administração cênica, interpretação naturalista e produção transformaram em espetáculo, ou esboçaram uma ação geral – o que é ainda mais vezes chamado de cenário – a qual eles pontuariam com direções exclamações e um mínimo necessário de informação, a ação real sendo encenada por um outro que não o escritor, normalmente o produtor ou diretor do espetáculo. Peças se tornaram roteiros: história que os outros

adaptam em um espetáculo, seja naturalista ou do tipo espetacular. E essas convenções, agora, foram profundamente assimiladas; e que se pede; aquilo que os escritores existem para prover. (RAYMOND, 1991, p.171).

O teatro do século XX se caracteriza pelo ecletismo e quebra de tradições, tanto no desenho cênico e na direção teatral, quanto na infra-estrutura e nos estilos de interpretação. Pode-se dizer, sob esse prisma, que o dramaturgo alemão Bertolt Brecht foi o maior inovador do chamado teatro moderno. Hoje, o teatro contemporâneo abriga, sem preconceitos, tanto as tradições realistas como as não-realistas.

2.3. A RUBRICA NA DRAMATURGIA BRASILEIRA

A rubrica no teatro brasileiro tem a sua efervescência a partir dos anos 50. O Teatro Brasileiro de Comédia/TBC é um dos grandes responsáveis pela modernização da dramaturgia nacional. Ele foi também o ponto de partida para a criação de outras companhias, como o Teatro de Arena e o Teatro Oficina. Convivendo com o Regime Militar, o Arena e o Oficina tiveram de recorrer às sutilezas da linguagem dramática e podiam narrar, escapando assim, através das *didaskalias*, da censura prévia, uma vez que a mensagem não estava presente nas *falas*.

Em uma breve retomada, podemos evocar a rubrica no teatro brasileiro desde os espetáculos jesuítas utilizados por José de Anchieta para catequizar os índios, no século XVI, citando as apresentações cívicas dos séculos XVII e XVIII. Ainda, pode-se passar pelas comédias de costume do século XIX, até chegar ao Teatro do Estudante do Brasil. Essas que, na década de 40, revelaram Paschoal

Carlos Magno e Ziembinski, que dirigiu *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues. Essa peça é toda ela regida por rubricas. Temos ainda que considerar o Teatro Arena, de Gian Francesco Guarniere, inovando com o coringa ao pôr um fim no protagonista, provando ser a rubrica, fundamental. Mais tarde, o Teatro Oficina trouxe José Celso Martinez e uma nova geração de dramaturgos, entre eles: Oduvaldo Vianna Filho, Ferreira Gullar, Plínio Marcos, Antônio Bivar, Leilah Assumpção. O *Cemitério de Automóveis*, de Arrabal e *O Balcão*, de Genet, apresentaram ousadias cênicas espaciais e temáticas.

Voltando à censura imposta pela Ditadura Militar, mais rígida nos anos 70, a metáfora passa a ser o principal meio de expressão da dramaturgia brasileira. O *Arena* e o *Oficina*, por serem os mais perseguidos pela censura, souberam aproveitar as sutilezas da linguagem dramática e assim explorar o espaço das *didaskalias*. Com a “repressão”, eclodiram o teatro universitário e o teatro de rua. Na década de 70, surgiram o Asdrúbal Trouxe o Trombone e o Grupo Pau Brasil que, sob a direção de Antunes Filho, montou *Macunaíma*, outro momento onde as rubricas contribuíram para a consolidação de um teatro de resistência. *Roda Viva*, de Chico Buarque teve uma sessão invadida pela Polícia Federal e marcou o começo de uma “abertura” política e mais liberdade de expressão. Esses anos foram marcados pela diversidade, pelo surgimento do dramaturgo Gerald Thomas, usando a rubrica na cenografia e coreografia de seus espetáculos. *Electra com Creta* e *The chash and the flashes day* dão às *didascálias* o valor merecido. O diretor Cacá Rosset ganhou notoriedade com a peça *Ubu*, de Alfred Jarry.

Na década de 90, os autores teatrais já ocupavam espaço na televisão, dividindo seu tempo entre a escrita de peças e *scripts*. Nomes emergentes, como o de Maria Adelaide Amaral, Alcides Nogueira, Moacyr Góes, Guel Arraes, Bia Lessa,

Walter Salles e Fernando Meirelles, todos eles entraram no século XXI usando a rubrica como ferramenta em suas montagens para a TV, o cinema ou a *web*.

Este breve resgate da trajetória da rubrica na dramaturgia brasileira é imprescindível por duas razões: a) a primeira é que Machado de Assis tem um papel precursor, visionário, com o uso da rubrica literária; e b) a segunda é que os filmes *Dom e Capitu* são obras de realizadores contemporâneos a essa época de uso freqüente da rubrica como poética de cena. Vale, no entanto, lembrar que as gerações de autores e encenadores neste último século, aqui citados, foram antes de tudo influenciados pelo teatro moderno, que surgiu na França, com Ionesco e Samuel Becket; na Alemanha, com Bertold Brecht; na Rússia, com Stanislavski e Meyerhold e nos estados Unidos, com Tennessee Williams e Sam Shepard. Foram eles que influenciaram os dramaturgos brasileiros. Diferente do teatro elisabetano do século XII, hoje se vive a era do encenador, a quem a peça, além dos diálogos, as indicações do autor são essenciais como acentua Ramos:

A tendência que se verifica nos últimos cinquenta anos, é a presença cada vez mais marcante do discurso didascálico: seja na reação dos dramaturgos tradicionais para garantirem mais interpretações na concretização cênica operada pelos diretores; seja no sentido oposto, por conta de encenadores que escrevem textos que narram, depois de encenados os espetáculos, os respectivos processos de montagem. (1999, p. 42).

A forma que os dramaturgos do pós-guerra encontraram para defender os direitos sobre a autenticidade de suas obras foi recorrer à rubrica. Descrever como imaginavam a encenação da peça era uma forma de resguardar seus direitos, numa época em que já havia se consolidado a indústria cultural de massa. A criação da Broadway e de Hollywood, respectivamente - da Atlântida e da Vera Cruz - no Brasil, assim como a chegada da tv que, mesmo ao vivo, produzia teledramaturgia, são

fatos que também levaram à prática constante das indicações de cena. Edward Lee foi um dos dramaturgos que defendeu as rubricas como recurso para evitar que os diretores pudessem interpretar seus textos abertamente. Lee coloca que o autor antes de materializar a “fala”, imagina a cena. Sendo assim, o poeta dramático é também compositor, por articular sons e silêncios e artista visual, já que seu texto é indicação de gestualidade, de movimentação cênica.

2.4. RUBRICA: A LIBERTAÇÃO DA AÇÃO DRAMÁTICA DA FALA

A necessidade humana de saciar seus fantasmas recalçados pelo dia a dia da realidade vem desde os seus primórdios. Depois das cavernas com seus hieróglifos, veio a fala e, bem depois, a escrita e, com elas, a narrativa. A dança, as artes plásticas, o teatro, a literatura, o cinema, a tv e a *web* até hoje recorrem a uma estrutura que lhes é peculiar. Seu discurso como nicho de representações figurativas das diferentes formas de comunicação humana constituída de tensões e retornos ao equilíbrio foi apropriado pela literatura e depois pela tragédia, pela ópera e pelo cinema. Quando se discute as formas narrativas de expressão (ao contrário do que acontece com a literatura e o cinema), as pesquisas sobre a linguagem dramática têm se mantido sempre em segundo plano, talvez por se situar no nível da *mímesis* e não no da *diegese*. O teatro carrega a reputação de excluir a dimensão narrativa, por causa da insistência dos dramaturgos de concentrarem a ação nas falas, menosprezando a rubrica. Como se tem visto no decorrer deste capítulo, as *didascálias*, como plano imaginário de montagem do espaço cênico e de indicações de como articular espaço e tempo foram ganhando, com isso, feições de texto

literário. Inseridas entre os diálogos, elas expressaram em palavras o que poderia ser óbvio na boca dos personagens.

O teatro, por ser também ação e não somente representação, foi estigmatizado desde Platão e Aristóteles bem mais que a literatura, onde a ação se dá através de um narrador. No texto literário, predomina o personagem e é através dele que a ação se desenvolve. Ação enquanto dramática, na visão de Pallotini, impulsiona algo que faz com que, ou permite que, uma outra coisa aconteça. A meu ver, o personagem é o *punctum* de Barthes, quando este fala sobre a recepção do cinema e da fotografia. As *didascálias* são o modo de desviar o preconceito milenar da *mimesis*, uma vez que “encarnam a forma literária deste tráfico de representações de vidas reais, ocupando um hiato entre a dimensão não ficcional do teatro e o mundo literário da ficção”. (WILSON apud RAMOS, 1999, p. 55). É o que diz Ramos ao citar as palavras de Robert Wilson no programa da primeira montagem de sua peça *Orlando*:

Um espetáculo, para mim, é uma estrutura arquitetônica que cada um pode preencher a seu modo. É um pouco como uma cidade: de início há um plano com ruas; mas, em seguida, no interior deste plano, cada um pode construir sua casa, segundo seu gosto e sua imaginação, depois arrumá-la, mobiliá-la, preencher como bem entender... É o público que interpreta. Eu proponho as idéias, indico as pistas [...] (id.).

Em *Orlando*, a ação dramática não se limita à fala. Ela transcorre também, através das *indicações* que interagem com todos os elementos cênicos tal qual uma planta arquitetônica de ações dramáticas latentes ou uma cifra de escritura no espaço cênico. Em *Orlando*, a rubrica chega a ser como uma partitura que liberta a ação dramática da fala, por diluir o conflito que ocorre entre a ação e a palavra. Conflito este, superado antes por Samuel Beckett, de quem Wilson foi fiel seguidor. Por ter vindo da literatura e mais tarde, escrever para o rádio, a tv e o cinema,

Beckett foi o dramaturgo que propiciou às *didascálias* o reconhecimento negado desde à Antigüidade Clássica.

As três primeiras peças escritas depois de 1931 foram motivo para que a teoria e as histórias moderna e contemporânea do drama revissem a função da rubrica. *Le Kid* (1931) e *Human Wishes* (1937) revelaram que “é possível representar, com os mecanismos redutivos de que dispõem as formas literárias, a complexa e indeterminada realidade humana” (RAMOS, 1999, p. 55), contestando seu contemporâneo Balzac que perseguia a verossimilhança como forma de criar a ilusão de realidade. Com *Esperando Godot*, as rubricas chegam a ter o mesmo valor que as falas. Nesse teatro, que não via sentido em apenas contar histórias, seus personagens, cujo papel não é chegar a lugar algum, se negam a perseguir uma meta. Seus conflitos são tão intrínsecos e não se embatem nem consigo nem com as forças antagonistas. Ao contrário, em seu drama, o personagem nem é vilão, nem herói, não tendo por quê vencer obstáculo. O intransponível é o mundo moderno com suas regras de conduta que impedem os personagens de agirem livres, mas não conseguem vetar-lhes o direito de não ser nada. Em suas peças, as ações só são dramáticas porque ocupam as rubricas; a depender do diálogo, nenhuma finalidade teriam, a não ser a de ser desvendada pelo espectador. O que falam os personagens nada tem de acontecimento, nada lembra o herói aristotélico. Beckett ultrapassa seu conceito de ação como elemento que une um começo, um meio e um fim. Seus personagens são tomados de uma imobilidade tal, que resta apenas no palco o espetáculo do teatro em si, da representação cênica como tema do próprio drama.

Esperando Godot estreou em Paris, em janeiro de 1953 e foi sucesso de público e de crítica pela forma inovadora de narrar, comparada às produções da

época cuja estrutura convencional foi bruscamente rompida por Beckett. A peça não possui um enredo no sentido do termo: é apenas uma exposição de necessidades humanas imprescindíveis como a carência de afeto, a solidão, o vazio e a esperança de salvação. A monotonia e o vácuo são preenchidos por rubricas que orientam a ação, a todo momento, a ponto de indicar o movimento e o ritmo, garantindo a assim, a integridade do texto em futuras montagens, as quais chegaram a cinquenta interpretações em vários países, fazendo de Beckett, ao lado do Ionesco, a referência do Teatro do Absurdo. Seu método, *Actes sans Paroles*, ainda é amplamente difundido nas escolas de arte dramática pela forma minimalista de representação. Um exemplo desse método foi encenado entre uma sessão e outra de sua última peça *Fim de Jogo*. O espetáculo era um *minidrama* do autor que acontece num deserto onde um homem atende aos sons de um apito. Uma palmeira aparece descendo até chegar bem próxima, oferecendo a ele sombra. Na medida que ele avança querendo ficar embaixo, ela se afasta. Com esse drama, Beckett resumiu seu método de forma sintética e expressiva, a inutilidade da vida. Seu *Actes sans Paroles* migrou para o cinema, que casou perfeitamente com o silêncio comum à sua narrativa. Com esse filme, ele ganhou o prêmio Jovem Crítica no Festival de Veneza, em 1965. Quatro anos depois, ganhou o Prêmio Nobel, que o consagrou como um dos mais importantes artistas do nosso tempo. Com *Godot*, o dramaturgo tanto experimentou as rubricas, que acabou deixando farto material que permitem aos teóricos das artes cênicas classificá-las.

Diferente dos simbolistas, que defendiam o teatro como arte autônoma dotado de leis bem particulares para materializar suas indicações que não fossem as palavras, Beckett, por intermédio delas, alcança essa mesma dimensão. E na medida em que a sua produção avança, a rubrica vai ficando mais fechada. Até

mesmo quando indica abertamente o faz deixando bem claro como o dramaturgo deseja ocupar os tempos e espaços da cena. No método *Actes sans Paroles*, a rubrica se revela tridimensional. Ramos sublinha o aspecto triádico ao fazer uma proposta classificatória para a rubrica, que coincidentemente converge com a tricotomia do signo de Peirce. Segundo essa classificação, a *didascália* pode ser: a) **inicial**, indicando as informações básicas para o cenário, a luz, o figurino; b) **interna** quando age nas falas, evitando que se distancie do *plot* com divagações, e quando define a sintaxe do discurso verbal; e c) **explicativa**, que auxilia a consecução do espetáculo e lembra as indicações dos *katalogos* do passado. Em termos peirceanos, na rubrica inicial, haveria uma predominância icônica por sua apresentação dos aspectos qualitativos da peça; na rubrica interna, seu forte caráter existencial colocaria em evidência a dimensão indicial; e, na explicativa, o componente simbólico estaria em relevo, tendo em vista que a mesma possibilita a compreensão global da obra. Submeter a rubrica a esses três níveis é assegurar o controle e a gerência sobre o ritmo e o andamento do espetáculo. Seu “corpo tridimensional inscrevia, através da palavra, o corpo da cena, injetando assim, literatura no texto dramático”. (RAMOS, 1999, p. 73).

A rubrica, como tradução das projeções imaginárias do autor, seja ele da literatura, do teatro e do cinema, vem sendo uma prática constante em produções que escapam dos financiamentos tentadores da indústria de comunicação de massa. Romances, filmes e espetáculos têm sido cada vez mais criteriosos com o uso e a preservação de sua linguagem. Na era do diálogo entre os códigos, confunde-se mosaico, com intersemiose. Segundo Lúcia Santaella, quando Peirce falava de “tradução” não se referia à tradução interlingüística, mas à 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). Considerando a abrangência do conceito peirceano de interpretante como resultante de um efeito acionador do processo de geração de signo (o pensamento ou a representação servindo de mediação entre signo-objeto-interpretante), vejo a rubrica como uma espécie de chave interpretativa que direciona a recepção para um efeito desejado pelo autor. Assim sendo, *indicação, instrução, didascália* ou simplesmente rubrica, funciona como uma plataforma eficaz para chegadas e partidas de quem se pré-dispõe a encenar no palco, na tela ou num livro. Em seu livro *Por que as comunicações e as artes estão convergindo?* (2005), Lúcia Santaella questiona a relação entre cinema e literatura pela via livro/filme. A semioticista lembra que

a literatura, por seu lado, também foi incorporando sintaxes elípticas que são próprias do cinema” por ter sentido “a competição do cinema quanto ao seu potencial para a construção ficcional. Reagindo a esse impacto, a literatura criou rupturas no modo de contar, inventando temporalidades alíneas e especializadas. (2005, p. 35).

2.5. O NARRADOR *DIDASCALO* EM MACHADO DE ASSIS

A idéia de romance como drama de personagens se configura na atuação dos personagens, principalmente do narrador, cuja singularidade consiste em encenar diferentes papéis. Ao olhar através dos pontos de vista além do seu, Brás Cubas, Dom Casmurro, Conselheiro Aires se tornam narrador de múltiplas vozes. O narrador machadiano, segundo Ronald de Melo Souza em seu ensaio “o romance

tragicômico de Machado de Assis, nunca foi volúvel, “porque realiza a *mimesis* de várias atitudes”:

Pelo contrário, cumpre a sublime função dramática de legítimo mediador dos sentidos culturalmente consentidos pelos diversos estratos sociais da comunidade histórica. Exemplo extremo e sério da representação da alteridade, o narrador singularizado como fingidor representa a disputa das ideologias em luta, e não o primado epistemológico de uma ideologia em particular. Além da mobilidade dos gestos e dos atos do narrador multiperspectivado, a originalidade do romance machadiano também se verifica na mundividência tragicômica do Satyrikon dionisíaco, que subage na urdidura poética dos dramas de Eurípides e Shakespeare. A reversa harmonia da tragédia e da comédia, poematizada por William Shakespeare sob a forma do drama e por Machado de Assis sob a forma do romance. (SOUZA, 1955).

Esse pesquisador denomina de revolução o que Machado de Assis faz com a estrutura de suas narrativas ao conceder ao narrador e ao narrado uma função dramática. Seus estudos consubstanciam a defesa que aqui se faz do narrador Dom Casmurro como um contra-regra, mediando entre o texto e a cena. Espaço este, onde a narração se toma de encenação com natureza reticente e contraditória, resultado dos conflitos internos e externos do drama, que o autor conheceu tão bem antes de começar sua produção literária.

Quintino Bocaiúva já havia preconizado o destino de Machado de Assis logo que ele se lançou no teatro, em 1861 com a *Queda que as mulheres têm pelos tolos*, *Desencantos* e *Hoje avental, amanhã luva*. Como já foi visto no primeiro capítulo, seu amigo e colega de crítica em *O Diário Fluminense* teria dito que suas peças seriam mais bem compreendidas se lidas ao invés de encenadas. A preocupação do autor em demarcar entradas e saídas, gestos e posturas, e indicações de cena e de figurino denotavam o olhar do crítico agindo sobre a mão do dramaturgo que despontava em 1864, seis anos depois de ver e escrever sobre tudo que passava pelos palcos da corte. Machado de Assis se tornou crítico teatral, porque foi um

assíduo espectador. Gostava tanto da Arte Dramática que estudou grego para conhecer, sem mediação alguma, os clássicos da Antigüidade. Como espectador, crítico e comediógrafo, assistiu a muitos espetáculos em frisas, camarotes ou poltronas, portanto através de diversos ângulos de visão - o que deve ter contribuído para com o escritor que logo mais tarde surgiu, em 1870, com *Contos Fluminenses* e, em 1872, com *Ressurreição*, seu primeiro romance.

Quando Machado de Assis se revelou romancista, a ficção já tinha lhe chegado através das narrativas, literária e dramática, que cobravam dele a mesma postura que mantinha nas críticas e crônicas publicadas nos jornais com os quais colaborava semanalmente. Cada obra lida ou vista sempre lhe resultava um novo signo em forma de escritos. Quando chegou à literatura, seu signo verbal já tinha consciência da função de “ser aquilo que é levado a ser”. (SANTAELLA, 1992 p. 73). As palavras com as quais compôs principalmente *Dom Casmurro* têm a mesma tarefa que a rubrica tem para o teatro e hoje, também para a literatura, o cinema e a dança: ser a mediação entre o texto e a ação visualizada, revelando-a não só no espaço e no tempo, mas também movimento dessa translação.

O que se denomina aqui de **poética do olhar**, identificada na literatura machadiana, é a visão como mediadora entre o literário e o onírico. A forma sarcástica como interpretou a sociedade do seu tempo foi sob o ponto de vista de quem vê as coisas do ângulo de visão deslocado, levando assim, o seu público a ler como que tivesse numa frisa ou camarote, lugar privilegiado da burguesia e aristocracia da época. Machado de Assis acabou carregando de sua experiência como espectador, leitor, tradutor e crítico de teatro o ângulo de visão equivalente ao de quem assiste a uma peça num grande teatro. O olhar enviesado de seu leitor favorece uma leitura inteligente e crítica, fato que o levou a escrever (sobretudo os

romances da segunda fase) como um tragediógrafo, escrevendo para que o leitor (ou encenador) veja as cenas. Em *Dom Casmurro*, são tantos os capítulos que sua estrutura romanesca parece mais pertencer a uma peça, pela infinidade de cenas curtas e uma possível divisão em três atos. Em *Dom Casmurro* é notório o papel de encenador adotado por ele. São 148 capítulos distribuídos em apenas 184 páginas da edição de 1996, da Ática. A mão daquele que hesita, não porque lhe falha a memória, mas por lhe faltar a precisão que o impulsiona na busca da palavra exata, de modo que o leitor tenha a visão daquilo que deseja passar. Quando, tomado pela interpretação de José Dias dos olhos de sua amada, o narrador recorre à “retórica dos namorados para que lhe dê uma comparação exata aqueles olhos de Capitu”. (p. 55); e assim, ele clama tal qual um *didascalo* que indica a ação dos personagens, suas hesitações e enigmas. Tanto que pede ao leitor para reler uma página ou lembrar do que já foi dito por ele.

Os romances de Machado são traiçoeiros ao longo da leitura, sobretudo ao leitor de sua época por confiarem cegamente na onisciência do narrador e na sua autoridade de testemunha ocular da história contada, sobretudo quando a narrativa se dá em primeira pessoa. *Dom Casmurro* pertence a esse caso, isto é, tem a narração em primeira pessoa; o foco narrativo centraliza-se no personagem-narrador, tornando-se difícil, assim, recusarmo-nos a crer no ele narra. Porém, seu narrador não é nada confiável. Teve a infância e a adolescência prometida à Igreja e passou o resto da vida advogando. Aos 52 anos, enclausura-se numa casa em Engenho de Dentro reproduzida tal qual a da sua infância, na rua de Matacavalos. *Dom Casmurro* tem um propósito de “atar as duas pontas da vida e restaurar na velhice adolescência”. (p.14).

Uma das chaves interpretativas para a leitura deste romance 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.

Iniciada a narrativa dizendo o porquê do título, Bento Santiago (ou melhor, Dom Casmurro) explica a razão que o levou à pena, já no segundo capítulo. Fala de sua casa nova, em Engenho de Dentro, edificada e pintada com indicações feitas por ele semelhante à casa onde fora criado, em Matacavalos. Achava que, para presentificar o passado, bastaria que o construtor e o pintor seguissem as indicações (rubricas) feitas por ele e depois, mobiliá-la com utensílios da época. Mas, segundo o narrador: “se o rosto é igual, a fisionomia é diferente”. Com exceção das pessoas com quem viveu, tudo está lá, faltando, porém ele mesmo, “e esta

lacuna é tudo” (p. 14). A ausência de si próprio, bem como a razão dos medalhões de César, Augusto, Nero e Massinissa revelam o primeiro jogo colocado para o leitor, dissimulado pelo narrador. Os leitores do romance sabem que Bentinho é bem informado: tinha aulas em casa, foi para o seminário, tornou-se um profissional “das leis” e com a maturidade foi adquirindo erudição suficiente para conhecer a História Clássica e assim, os bustos que ele fez questão de re-produzir no teto da sala. Não faltou o velho Dom Casmurro na casa, mas sim o Bentinho, em seus 15 anos. Por isso, ele não poderia dizer que falta a si mesmo no cenário erguido nem se comparar a alguém que pinta o cabelo e a barba para manter a sua aparência conservada, mas só a externa porque internamente, o simulador, não agüenta tinta. Não suporta àquela de toucador, mas àquela passa pelo bico da pena que tem à mão.

Seu leitor burguês provavelmente “passará batido” nesse primeiro *round* e talvez o mesmo ainda não perceba a farsa estabelecida nos capítulos seguintes. Finalmente, no último capítulo, o narrador conclui seu projeto de embuste, desejando à ex-esposa e ao amigo comborço, que “A terra lhes seja leve” (p. 183). Porém, um olhar mais atento é capaz de descobrir essa intenção dissimulada duas linhas após comparar sua situação com a de alguém na barbearia: “Uma certidão que me desse vinte anos de idade poderia enganar os estranhos, como todos os documentos falsos, mas não a mim”. (p. 14). Quem lê *Dom Casmurro*, perseguindo somente a história, corre o risco de levar *xeque-mate* assim que começa o livro. Na verdade, o narrador “mostra as cartas” ao comparar o que está narrando com “documentos falsos”. A certidão que ele redige tira duas décadas de sua idade que os “estranhos” nem percebem. Ele ainda provoca aqueles que lêem apenas pela *parole*, deixando que prossigam enganados no jogo, “mas não a mim”.

Desde o primeiro momento, *Dom Casmurro* se revela um trapaceiro, cabendo ao leitor a tarefa de manter-se constantemente atento, aos instantes em que a narração cai nos exageros, nas invenções e nas mentiras. Desse modo, pode-se surpreender o narrador, várias vezes, agindo como alguém que esconde a verdade. Em seu caso, uma fraqueza é revelada involuntariamente ao leitor: ao afirmar que não tem importância alguma ser lido apenas por cinco leitores, o narrador acaba por revelar que se sentiria humilhado por uma indiferença hipotética do leitor.

Já no início, Dom Casmurro se mostra superior principalmente quando a narrativa se enche de ironia e sarcasmo. Esse jogo, fundamentado na ironia, afasta as memórias de Bento Santiago da típica narração realista de caráter documental, fotográfico, racionalista. Ela não combina com a situação fantástica de um velho metido em si mesmo que tenha reconstituído a casa da infância com o propósito de voltar “à flor da idade” ao juntar os cacos de sua existência, mesmo que isso o leve a extrapolar a verossimilhança dos fatos, imprescindível ao leitor da sua época. Por outro lado, se não é um tradicional narrador realista, Dom Casmurro é um narrador realístico, na medida em que o desvendamento de suas ironias permite reconhecê-lo imperfeito e contraditório. Este romance, assim como os dois anteriores de Machado de Assis, *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881) e *Quincas Borba* (1891), tem um realismo peculiar, que se aprofunda no mergulho da busca do real, indo além das aparências que, a partir do foco narrativo, desafia a percepção do leitor pela “não confiabilidade” do ato narrativo.

É fundamental, então, distinguir o específico do narrador desta obra em relação aos demais realistas. Enquanto aqueles se prestam a contar de maneira realista objetiva e imparcial, Brás Cubas, Bento Santiago e o Conselheiro Aires, fazem com a ironia crítica, colocando em xeque a tal objetividade ao denunciar em si

mesmo as imperfeições e as fraquezas que a humanidade normalmente tenta esconder. A pior delas, talvez para Machado de Assis, seja o ciúme. Sentimento corrosivo que subleva a humanidade sendo protagonista de grandes tragédias tanto da História de nossa civilização quanto do acervo de nossa Literatura Dramática. Sua veneração pela cultura britânica o levou ao inglês e assim, ao teatro elisabetano, indo encontrar em Shakespeare a fonte de quase toda sua produção literária. Segundo Helen Caldwell, em seu livro *O Otelo Brasileiro de Machado de Assis* (2002) ela afirma que o ciúme aparece largamente em sete dos seus nove romances e serve de trama para 10 de seus contos. Ela afirma que só *Otelo*, de Shakespeare está presente em 28 narrativas, peças e artigos. A pesquisadora cita um a um esses exemplos para mostrar que Dom Casmurro é o personagem narrador na busca de recuperar a *persona* perdida de Bentinho. A velhice amarga de um pretense traído, que quer de volta o frescor da juventude perdida na sombra da desconfiança, e é motivado pela força de um amor destruído pela ambigüidade do olhar que lhe deixou turva a visão. Esse é o mesmo drama de Otelo ao estrangular sua amada Desdêmona, fulminado pelo ciúme do servo Iago. Enfim, são essas circunstâncias, que instauram em *Dom Casmurro* um narrador contraditório.

Seguindo o estilo realístico do seu autor, o narrador vai ironicamente, descerrando as imperfeições, através de suas memórias. Imperfeitos são Capitu, Escobar e sua dissimulação revelada de forma unilateral. O autor assume, no capítulo LXXII, que sua fábula é a mesma do mouro shakespeariano. Em “uma reforma dramática” é evidente a referência a Otelo. O leitor de olhar aguçado vai perceber como Machado de Assis dissimula e, ao mesmo tempo, revela o projeto do seu romance ao comparar o destino com os dramaturgos, que “não anuncia as

peripécias nem o desfecho”, fato que para ele mereceu, nas memórias de Dom Casmurro, uma grande reforma:

Nesse gênero há porventura alguma coisa que reformar, e eu proporia, como ensaio, que a 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. (p. 106).

A estrutura narrativa adotada por Machado de Assis em *Dom Casmurro* é análoga à proposta do protagonista. O romance é narrado do fim para o começo, os 148 capítulos parecem distribuídos em três atos e um prólogo, explicando o título e o livro. Eles mais parecem cenas de uma peça de tão curtos que são. A história se arrasta lentamente até o capítulo 110 praticamente sem maiores conflitos. Só a partir do seguinte (*Contando depressa*) que o enredo se deslança em meio a ambigüidades, levando o leitor a sobressaltos ao pressentir o destino dos personagens. *Uma reforma dramática*, também se sucede quando faz de Capitu sua Desdêmona, previamente culpada, acusada pelas leis de Deus e dos homens, nas memórias de um seminarista, na adolescência; e depois advogado, na maturidade.

Neste romance, Dom Casmurro e Bento Santiago são, ao mesmo tempo, Otelo e Iago. No entender de Caldwell, o narrador é protagonista e antagonista de si mesmo. 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”. Dedicou inclusive um capítulo ao seu agregado, intitulando 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.

As referências feitas por Machado de Assis nunca foram paródias e arremedos. Ele não aprendeu grego e inglês para plagiar Eurípedes, Sófocles e Shakespeare. Não se tornou o maior escritor erudito da língua portuguesa para usurpar a heroína de *O Primo Basílio*, como acusavam seus críticos. A ambigüidade e o enigma (tão singulares em sua obra) também não permitiriam a ele fazer grosseiras comparações. Quem não lê enviesado corre o risco de não entender o método narrativo de Machado de Assis. Depois de José Dias se portar como Iago (a olhos vista do leitor) seis linhas depois, Dom Casmurro confessa que excedeu na comparação: “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 das orelhas, senão da memória, chegaremos à exata verdade.” (p. 94). Culpada ou inocente? A trilha que percorrem inutilmente seus leitores burgueses ávidos por romances de costumes não percebem o projeto poético de Machado de Assis, que lhe salta aos olhos entre o excessivo e o diminuto do discurso humano. Da mesma

forma que faz de conta ser José Dias, o lago, o autor tenta também passar a idéia de Escobar como Cássio. O narrador sugere que o personagem comborço, elegante e atraente, mesmo casado e supostamente mantendo um caso com Capitu, teria tido um caso com uma atriz, assim como Cássio mantinha relações com Bianca, sem contudo deixar de amar a Desdêmona. O suposto triângulo é puro urdimento de narrativa, segundo Caldwell:

A desconfiança de Santiago em relação a Capitu é a urdidura de sua narrativa. É Santiago quem atribui a Capitu a qualidade de “ultra-sutil” que lago atribui a Desdêmona. Ela é “reflexiva”; seus modos são “minuciosos” e “atentos”. Com cálculo frio, ela teria traçado um plano detalhado. A reordenação da fórmula da jura de fidelidade é atribuída por Santiago a sua sutileza de raciocínio e maquinação não a seu enorme amor. (2002, p. 38-9).

Imbuído do propósito de condenar sua amada até a penúltima linha do romance, Dom Casmurro ressalta momentos onde Capitu parece sofrer do mal de Narciso, destaca Massaud Moisés em seu livro *Machado de Assis: Ficção e Utopia* (2001, p. 78). Outra inversão, uma vez que narcisista mesmo é Santiago, que investe numa reconstituição do lar de sua infância só para escrever suas memórias. No entanto, ele recorre ao que pode para compor a imagem narcisista de Capitu. Ora à janela vendo os “peraltas”; ora consultando o espelho; senão, expondo seus braços em salões de dança, até mesmo ao juntar as 10 libras ou amparar a viúva vencendo-se “a si mesma”, a heroína é narcísica. Segundo a visão de Alexander Lower (1985), o narcisismo depende tanto das condições psicológicas quanto dos aspectos culturais. Só nesse ambiente duplo ele pode se manifestar⁸ e, no caso de

⁸ Apud Moisés, 2000, p. 79 – O que diz Lower sobre o narciso:

“Em nível individual, indica uma perturbação da personalidade caracterizada por um investimento exagerado na imagem da própria pessoa e à custa do self. Os narcisistas estão mais preocupados com o modo como se apesenam do que como se sentem. De fato, eles negam quaisquer sentimentos que contradigam a imagem que procuram apresentar. Agindo sem sentimento, tendem a ser sedutores e ardilosos, empenhando-se na obtenção de poder e controle. São egoístas,

Santiago, levá-lo a um múltiplo assassinato. Afoga o compadre, depois de invejar seu porte físico, exila Capitu e o filho, em seguida a mata de peste assim como ao filho e, por fim, dá cabo de Bentinho, quando esperava restaurá-lo, ao erguer a casa e escrever suas memórias. A formação eclesiástica e jurídica lhe permitiram julgar e condenar Capitu e quem mais desejasse e, como um bom narciso, depois se sentar no banco dos réus. Para Cadwell, “a ‘narrativa’ de Santiago não passa de uma longa defesa em causa própria”.

Por meio de sofrimentos infundáveis, ele estabelece seu próprio bom caráter, a dedicação do seu amor, sua gentileza, ingenuidade e probidade. Ele admite certas falhas perdoáveis, como ciúme, vaidade, inveja, suscetibilidade a encantos femininos e fúria. E, sagaz advogado que é, deixa indeterminado o caráter de cada personagem do caso que possa testemunhar contra ele, suprime evidências, impõe adiamentos até que as testemunhas morram...Santiago não é ciumento sem causa; ele não executou uma vingança injusta: Capitu é culpada. (2002, p. 99).

Ao fazer referência ao mito de Narciso, Silviano Santiago também se apega às condições psicológicas e culturais do narrador, tal como Caldwell.

Para justificar o procedimento do protagonista na trama, o crítico carioca destaca a consciência pensante de Dom Casmurro como a de um homem sexagenário, advogado e ex-seminarista de consciência pensante e vacilante. (SANTIAGO, 1978, p. 32) Mas, como para o leitor ingênuo cujo interesse é saber se Capitu traiu ou não, Machado de Assis mais uma vez dissimula. Segundo Santiago, o receptor, estando ao lado de Bentinho ou Capitu, acaba esquecendo a consciência pensante do sexagenário e se coloca na posição de juiz, quando na realidade o propósito do autor é despertar para a pessoa moral de Dom Casmurro. O traço

concentrados em seus próprios interesses, mas carentes dos verdadeiros valores do self - notadamente, auto-expressão, serenidade e dignidade e integridade. [...] Sem em sólido sentimento do self, vivem a vida como algo vazio e destituído de significado. É um estado de desolação.

marcante desse narrador-seminarista e advogado é o seu apriorismo. Santiago sabe o que quer provar com as suas memórias de Casmurro ao lembrar de Bentinho. Por isso, traça um raciocínio lógico de modo que o leitor comum, mesmo sob toda ambigüidade e enigma, termina constatando que, de fato, ele foi traído, a partir unicamente do seu testemunho. O leitor não ouviu Capitu, nem muito menos o Bentinho, já que um adolescente não carregaria tanto “nas tintas”. O que se sabe vem de um narrador nada confiável. Lembra Helen Caldwell, em sua primeira publicação sobre o autor, que dois terços do romance são dedicados a Capitu e Bentinho. Dos 148 capítulos, só a partir do centésimo é que ocorre um *flash-foward*. Em *Tu serás feliz, Bentinho!*, ele retorna de São Paulo doutor e anuncia seu matrimônio com a filha do Pádua.

No seguinte, já aparecem casados, sob a luz das estrelas da noite de núpcias, embalada pelo *Cântico dos Cânticos* (Celebração de Salomão ao amor entre esposos) e versículos da *primeira epístola* de Pedro (Epístola primeira da Bíblia no Novo Testamento), com Capitu decorando aquela parte quando São Pedro diz ter “sentado à sombra daquele que tanto havia desejado” e negando-se a fazer do esposo seu único adorno, como sugere a epístola fazer do “homem que está escondido no coração...”. Ainda infantil, o nubente concorda, porém replicando a epístola: não lhe tiraria as rendas, ao contrário, cobriria Capitu com as mais finas. Rendas estas que vão sendo tecidas e usadas imediatamente pelo narrador para encobrir sua amada em camadas, dificultando a própria visão do leitor ao longo da narrativa até que este fique apenas com o seu ponto de vista.

Aqueles que seguirem as rubricas presentes na obra vão ter motivos para desconfiar de Santiago. Indicações como esta de cobrir Capitu de finas rendas, tão comuns à subjetividade de sua obra, predominam nos capítulos de *Dom Casmurro*.

Há perspectivismo onde o narrador acaba “emprestando”, à narrativa, ângulos de visão e de tomada que determinam ao leitor o modo de ver de suas personagens e tudo que compõe a cena. O olhar parece ter sido o mais aguçado de seus sentidos. De Livia a Fidélia, o narrador se presta a contemplar os olhos de suas personagens e, por conseguinte, o seu modo de ver. O olhar demonstra ser a zona em comum de todas as suas protagonistas. Portanto, os olhos da “cigana oblíqua e dissimulada”, que “traziam não sei que fluido misterioso e energético, uma força que arrasta para dentro, como uma vaga que se retira da praia nos dias de ressaca” (cap. 32), deveria ser o ponto de partida para quem pretende embarcar na aventura de transpor uma obra de Machado de Assis das páginas para a tela. Esse é um caminho sugerido e traçado pelo *didascalo*, seja ele, Brás Cubas, Santiago ou o Conselheiro Aires.

É neste momento que a literatura e o cinema precisam do suporte da Dramática e principalmente *Dom Casmurro*, em que a importância do enredo cede lugar à trama. O tradutor, roteirista e diretor, deveriam privilegiar a construção narrativa em vez de se ocuparem apenas na mera translação da história em seus pormenores. O próprio autor já lhes deixa como legado as indicações, que permitem dar movimento ao devir tão comum à contemplação de uma memória. Se as rubricas servem para dar ação e, por conseguinte, dinamizar o espetáculo, elas vão literalmente ser traduzidas por um *didascalo* que faz a ponte entre o escritor e a obra. Narrando em primeira pessoa, Dom Casmurro isenta Machado de Assis e seu protagonista. Julgados são Capitu e Escobar por esta espécie de contra-regra, o único conhecedor da história. Não se tem outro ponto vista que não seja o dele. Por isso, julga e sentencia a mulher e o amigo. Sabendo que pode ter carregado nas tintas, o narrador acaba desejando, no final do livro, que “a terra lhes seja leve”.

Afinal, como contra-regra, ele pode ter se excedido, precipitando-se no seu julgamento.

Dom Casmurro escreveu dois terços do livro para levar Bentinho ao seminário e trazê-lo de São Paulo, cinco anos depois, formado em ciências jurídicas. Depois do capítulo 100 (*Tu serás Feliz, Bentinho!*), vem o casamento e, no terço restante da obra, ele casa, separa, julga a esposa, economizando palavra, como alguém que narra um fato sem conhecer os seus pormenores, sem tanta certeza. As memórias não são de Bentinho, mas de um Santiago. Ele não estava presente, nem possui nenhuma evidência que comprove a prevaricação da amada. No entanto, condena-a evocando a Lei de Deus e a Lei dos Homens, tendo apenas como prova a foto do compadre, onde ele vê semelhança com Ezequiel, que sabe imitar como ninguém o padrinho. Há tanta preferência pela infância que Dom Casmurro constrói uma reprodução da casa da mãe e não daquela onde viveu com Capitu, na praia da Glória. Como o “leva-e-traz” entre o diretor e o elenco, Dom Casmurro privilegia o que quer. Enfim, ele é quem indica, fazendo de suas memórias **a encenação de um julgamento.**

O primeiro romance de intriga de Machado de Assis parece que não é para ser lido, mas para ser visto como um espetáculo. Esse seria o contrário do que teriam sido suas peças que, segundo comentário de Bocaiúva, seriam mais literárias do que encenáveis (BARRETO FILHO, 1980, p. 42). Esta constatação ganha mais consistência quando se chega aos capítulos 72 e 73 (*Uma reforma dramática* e *O contra-regra*). Neles, Machado de Assis deixa claro que Dom Casmurro é tão somente um *didascalo*, como vem se reforçando aqui. Ele, como autor/dramaturgo, não anunciaria as peripécias nem o desfecho da obra, como revela no primeiro capítulo; esperaria até o cair do pano e o apagar das luzes. Mas, como narrador,

Dom Casmurro propõe uma “reforma”: que o começo da narrativa fosse pelo fim. Exemplifica, citando *Otelo* que “mataria a si e a Desdêmona no primeiro ato e nos três seguintes seriam dados à ação lenta e decrescente do ciúme [...]”. Desse modo, para o narrador, o “espectador acharia no teatro a charada habitual que os periódicos lhe dão, porque os últimos atos explicariam o desfecho do primeiro [...]”. Para o contra-regra de Machado de Assis, ao deixar o teatro e irem para casa dormir, os espectadores deveriam levar do espetáculo a impressão de ternura e amor e não o sentimento contrário que guardam de *Otelo*. São estes sentimentos que Dom Casmurro espera obter do leitor e revela a intenção do autor de fazer desta obra um *Otelo* ao avesso, dando ao seu narrador a função de *didascalo*. No capítulo seguinte, divide com ele a tarefa de traçar o destino de seus personagens: “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 dentre os sinais correspondentes ao diálogo, uma trovoadas, um carro, um tiro”. (p. 106-7).

Em *O contra-regra*, o narrador indica o momento em que se despede de Ezequiel quando passa um *dandy* a cavalo e olha para Capitu, que estava à janela. Esse olhar, flagrado por ele, é comparado à trombeta do juízo final de um espetáculo que vira, onde o contra-regra tardou em soá-la e o ator dirigiu-se à coxia, pedindo que fosse tocada, dizendo: “o piston, o piston”. O apelo não foi discreto. A platéia ouviu e caiu na gargalhada, levando um dos presentes a brincar quando, de volta à cena, o ator representando *Asaverus* repetiu a “deixa” e enfim a trombeta foi tocada. Na hora, o gaiato gritou que não era a trombeta do arcanjo e sim, o piston do contra-

regra por trás da cortina e tapumes⁹. Com isso, argumenta a tese de que o seu dramaturgo, também é seu contra-regra. Como tal, o *didascalo* Dom Casmurro alimentou em Bentinho o ciúme pelos peraltas da vizinhança, como lhe disse José Dias em visita ao seminário, cujo relato está no capítulo 52, intitulado, propositalmente, de “Uma ponta de lago”. Pondo no menino os ciúmes que virão quando adulto, uma vez que, para Caldwell, Bentinho é Otelo e Santiago é lago, ela escreve todo o capítulo dois de *O Otelo Brasileiro de Machado de Assis*, mostrando que, em “*Dom Casmurro*, a disputa tem lugar dentro do mesmo homem”. (CALDWELL, 2002, p. 41). Esta constatação robustece a defesa que aqui se faz do *narrador-didascalo*, aquele que pode reverter o destino dos personagens na trama traçada, a princípio, pelo dramaturgo, o que pode fazer das memórias de Bento e Santiago, a encenação de um julgamento.

Na próxima etapa dessa investigação, a mediação da rubrica, acionada pelo narrador-*didascalo*, será considerada como um efeito de leitura provável, latente, já presente no próprio romance, isto é, como um interpretante imediato. Nesse ponto, o estudo apresentará o conjunto de rubricas sob o ponto de vista classificatório. Além disso, será proposta a reconstituição do mecanismo interno de funcionamento e interação dessas indicações, de forma a sugerir prováveis interpretações, a partir da identificação de núcleos semânticos, aglutinadores de sentido das rubricas, que povoam a obra. Essa dimensão analítica não só possibilitará o aprofundamento da análise como também é uma solução metodológica, desenvolvida para viabilizar, no quarto capítulo, a compreensão de *Capitu* e *Dom*, sob o ponto de vista interpretante.

⁹ Na 30ª edição desta obra, da Ática, é dito que o autor faz uma paródia do *Apocalipse*, onde o soar das trombetas anuncia o final dos tempos. Mas, em *Dom Casmurro* é o piston de um contra-regra que passa como tal para anunciar, falso, o destino.

3. A RUBRICA EM *DOM CASMURRO*

No capítulo 2, foi apresentado o conceito de rubrica como signo, isto é, como uma linguagem de mediação, intersemiótica, por natureza acoplada às linguagens narrativas. Para melhor explicitar esse acoplamento, foi feito um resgate histórico de como a rubrica tem sido abordada desde a Antiguidade até a contemporaneidade, procurando-se fazer a passagem do teatro para a literatura. No que diz respeito a essa última, Machado de Assis é considerado um escritor versátil, dotado de uma habilidade singular, que é a capacidade de agenciar a rubrica literária através de um narrador *didascalo*. A rubrica se reveste dessa voz narrativa que induz o leitor a cooperar com a ação imaginativa que dá corpo ao enredo.

Consciente da tensão dramática, Machado de Assis age como um dramaturgo ao apresentar o protagonista (com sua alcunha), já no capítulo um, até o nono, o cenário e personagens relevantes à trama. Aliás, já no prólogo, o narrador se apresenta na primeira pessoa na medida em que vai ocupando a função de *didascalo*. Na página 14, ele fala das indicações que fez ao construtor e pintor e o quanto eles “entenderam bem: “é o mesmo prédio assobradado, três janelas de frente, varanda ao fundo, as mesmas alcovas e salas”. O narrador também confere outros elementos de cena que são, na verdade, as rubricas em forma de signos indiciais. As figuras no teto das quatro estações, os medalhões de César, Augusto, Nero e Massinissa, assim como o poço, o lavadouro, a chacarinha, a louça e a mobília e os demais que, na casa em Matacavalos, eram objetos e, na reprodução de Engenho Novo, são signos indiciais, porque têm uma função de indicar os instantes metonímicos e metafóricos da narrativa. No cenário reconstituído, há tudo: cada rubrica no seu lugar para que Dom Casmurro possa “atar as duas pontas da

vida, e restaurar a velhice na adolescência”. Contudo, parece-lhe pouco por faltar ele mesmo “e essa lacuna é tudo”. (p. 176).

Na casa velha, há espaço para Bentinho, mas falta para Santiago-Dom Casmurro. Ela não o reconheceu, porque ele nada tem mais a ver com o Bentinho, a não ser “uma ponta de lago” colocada por José Dias no capítulo 62.

Entre a dúvida e *A solução*, (capítulo 141) o ciúme nasce e, de suspeita em suspeita, cresce alimentando-se de provas ambíguas “e esta lacuna é tudo”¹⁰. Condenada a viver distante com o filho “bastardo”, Capitu cumpre sua sentença por ter sido ambígua ao lhe pedir que “Não falemos mais nisso; nos fica bem dizer mais nada” ao flagrar Santiago dizendo para a criança que não era seu pai. O silêncio da amada, a seu ver, teatral, é seguido de um alívio, conforme o narrador, sem saber se era a impressão dos seus olhos. É nessa “lacuna” que o *didascalo* mina sorrateiramente o consenso geral que vê Dom Casmurro como um projeto evocativo do autor.

Se fosse apenas memória, um cenário não teria sido erguido em Engenho Novo. Este triângulo amoroso não é igual aos demais de Machado de Assis. A intriga é a singularidade que faz dessa obra a encenação de um julgamento. Se lhe faltam os fatos do passado, se o real lhe escapa, resta ao narrador apenas mimetizá-lo. E assim procede, ressaltando as *didascálias*/rubricas (plantadas desde os tempos de seminário e de bacharelado) que levam Capitu a um tribunal e ao exílio como sentença pela “prevaricação”.

Dando continuidade à reflexão da rubrica como signo, cabe ressaltar que o signo se constitui a partir de três tipos de relações: a) em relação ao seu objeto; b) em relação a si mesmo; c) em relação ao interpretante. No capítulo anterior,

¹⁰ “Sois perfeito desde o dia em que fostes criado” e “Ezequiel, o filho do homem”.

considerou-se a rubrica como um símbolo, com forte indexicalidade. Por estar em conexão direta com o diálogo, funcionaria como sin-signo do mesmo. Ambos seriam dois componentes essenciais do romance, que, por sua vez, seria réplica do projeto poético de encenação do autor. Nesta etapa, quando a análise textual deve colocar a rubrica em relevo, é necessário considerá-la como interpretante imediato, isto é, investigar os sentidos latentes passíveis de serem acionados em alguns dos seus aspectos, que levariam à produção de efeitos efetivos, ou melhor, de interpretantes dinâmicos. Para viabilizar o processo analítico das rubricas, primeiro fizemos uma identificação individual e exaustiva de todas as ocorrências de rubricas na obra. Finalmente, identificamos três rubricas mais abrangentes, em torno das quais as outras rubricas se situariam de forma constelar. Essas rubricas centrais são consideradas como núcleos semânticos que, a partir de três fluxos de sentido convergentes (o espaço da encenação, a poética do olhar e a dimensão metalingüística), acionariam a semiose da encenação do julgamento.

3.1. OS NÚCLEOS SEMÂNTICOS EM *DOM CASMURRO*

Como primeira e principal rubrica a ser levada em conta, a **casa reconstruída** se constitui no principal e **primeiro núcleo semântico** da obra. Os signos que lá se encontram se tornam também rubricas nas mãos do *didascalo*-narrador. Ganham ação em vez de se reduzirem a adornos de uma memória. Asseguram ao romance o direito de ser também espetáculo e, aos tradutores, campo fértil para a intersemiose. A obra em foco, ao ser roteirizada de novo, deveria considerar (e deixar claro ao público) que o resultado nunca seria um livro dentro de um filme e sim uma articulação de signos onde nem um nem outro serão os

mesmos, pois entre o literário e o cinematográfico, haverá o signo dramático, a rubrica, intermediando o processo para que o fim não seja um filme romanceado, como a maioria das adaptações dos cinemas americano, europeu ou nacional. A casa de Engenho Novo é o ambiente escolhido pelo autor para escrever outro romance de memórias depois da receptividade de Brás Cubas. Mas, ao eleger Dom Casmurro como narrador, este a transforma num palco e as relíquias da casa velha, em objetos de cena. Dono de sua voz, ele vai impondo seu ponto de vista, como um contra-regra, indicando para o elenco e a equipe o que e como executar a ação imaginada pelo diretor ao escolher a peça.

Na casa reconstruída, são concebidos dois outros núcleos semânticos: **a poética do olhar**, (“como uma vaga que se retira da praia, nos dias de ressaca”) e a **metalinguagem** sobre a obra, unindo o teatro (por sua referência explícita a *Otelo*) e a construção da obra. A meta-escritura revela tanto a influência shakespeariana quanto o processo de feitura da obra. O enredo nasce da conjunção triádica desses núcleos e contamina a intriga de tanta ambigüidade que, até hoje, o leitor questiona se Santiago foi ou não foi traído, embora a encenação do julgamento tenha sido levada a termo.

O segundo núcleo semântico é **a poética do olhar**. Nele está condensado todo o enigma da obra. Atribuído ao olhar de “cigana oblíqua e dissimulada” pelo agregado e como “de ressaca” pelo narrador nos capítulos 32 e 128; no primeiro, ainda buscando “a comparação exata e poética” para aquela “força que arrastava para dentro, como uma vaga que se retira da praia nos dias de ressaca”; no segundo, a confirmação de sua metáfora quando diante do esquife de Escobar “os olhos de Capitu fitaram o defunto, quais os da viúva, sem o pranto e as palavras desta, mas grandes e abertos, como a vaga do mar lá fora, como se quisesse tragar

também o nadador da manhã”. (p. 161). A relação de causa e efeito que se estabelece nesses dois segmentos de títulos idênticos é, notadamente, a intercessão do *didascalo*.

A partir do capítulo 129 (*O discurso*), a narrativa chega ao seu ato final. Nesse instante, o amigo, de quem tinha até um retrato no seu gabinete, já não merece o discurso de despedida e muito menos uma lágrima. Nos 96 capítulos que separam os “olhos de ressaca” I dos “olhos de ressaca” II, vê-se nitidamente a evolução do olhar da amada nesse sentido, através de indicações tanto **iniciais** quanto **internas** e **explicativas**. O que “era matéria de curiosidades de Capitu” vai ganhando *corpus*, na troca de olhares entre o “dandy” e a amada à janela, fazendo Santiago sentir “ciúmes do mar” e, por isso, meter Sirius dentro de Marte. A visão da esposa (tão devidamente rubricada nesses capítulos) é articulada até o final onde, quando ele vê em seus olhos o “alívio” e, por isso, leva-a com o filho para viver na Suíça. Sozinho passa a receber “visitas”, mas nenhuma “caprichosa” lhe fez esquecer a amada “Talvez porque nenhuma tinha os olhos de ressaca, nem os de cigana oblíqua e dissimulada”. (p. 183). A visão de Capitu é **a poética do olhar** em que a leitura da obra machadiana é também um espetáculo.

O terceiro núcleo semântico é a **metalinguagem**, manifestando-se através de: a) das referências a Shakespeare, em específico a Otelo; e b) da *mímesis* de produção¹¹ literária. Começando pela implicação com a dramaturgia, vai se percebendo que não acontece apenas em “Uma ponta de lago”, “Uma reforma dramática” e “O contra-regra”, mas também nos capítulos 9 e 135 (*A ópera* e *Otelo*). A influência da literatura dramática, em *Dom Casmurro*, vai além do que menções.

¹¹ Consideramos *mímesis* de produção, diálogo do narrador com o leitor no que diz respeito às decisões e opções estéticas para a composição da obra. O leitor é testemunha do ato criativo com a convivência do narrador.

Como já foi visto, o texto cênico empresta seu arcabouço (ou melhor, sua estrutura) à narrativa do romance, dividindo-o em um prólogo, três atos e 148 cenas, o que reforça a idéia de encenação e não só narração evocativa de um velho casmurro. Neste núcleo, a seleção dos objetos que compõem o cenário doméstico, são resultado das impressões de qualidade da memória do narrador. Dessa forma a dimensão icônica dessas rubricas são muito proeminentes.

Na instância dramática desse núcleo, apesar do seu caráter indicial e icônico, as rubricas são carregadas de uma simbologia particular que viabilizam a associação de Capitu a Desdêmona. Porém, em vez de vítima, ela é tida como culpada. No espaço de construção do alegórico, o texto machadiano aponta para uma nova e diferente maneira de ler o convencional, descortinando novos valores. O texto alegórico, em geral, significa outra coisa que não corresponde ao sentido imediatamente apresentado. Assim, é preciso que a leitura do romance ultrapasse o nível do explícito para que se possa alcançar, na sua camada subjacente, o sentido potencial que lá se encontra. Ao levar em conta a sutileza da referência a Otelo, o tradutor/adaptador poderia (como aconteceu com o diretor Paulo César Saraceni), cair no óbvio, colocando Santiago que se vê no lugar de Otelo, com o rosto pintado de preto, no palco. Afinal, a análise cuidadosa do discurso do narrador-personagem revela que sua retórica é a do provável e não aquela do provado, uma vez que se fundamenta em provas circunstanciais e argumentos que podem ser facilmente revertidos. Santiago, percebendo-se no lugar do ator, reforça a confirmação, afastando assim a ambigüidade do provável.

Por fim, o segundo momento deste núcleo semântico é aquele em que a escritura do romance se revela, de forma que o leitor tenha condições de prever aquilo que não foi ainda totalmente escrito. Em tom de confissão, o romance é

narrado de forma que o leitor seja colocado no centro das “memórias” de um narrador que procura o tempo todo criar uma atmosfera de intimidade plena. Essa relação com o receptor, Machado de Assis herda dos escritores ingleses como Fielding e Thackeray, segundo Eugênio Gomes, em seu livro *Fielding, Thackeray e Sterne em: Machado de Assis - Influências Inglesas*. (1976). A intenção de acalmar o leitor, quanto às suas freqüentes digressões, aparece em algumas passagens do romance como a do início do capítulo 51 ao desejar que “sejamos felizes de uma vez, antes que o leitor pegue em si, morto de esperar, e vá espaiar-se a outra parte”. Mais adiante, no capítulo 103, o narrador chega ao ponto de revelar ao leitor que não se estende mais contando os elogios que faziam à esposa recém-casada para poupar papel.

O texto que parece estar sendo construído no ato da leitura é uma face da dimensão metalingüística promovida pela *mímesis de produção* (LIMA, 1980), que um adaptador não poderia deixar de ressaltar, mesmo considerando-se as limitações da narrativa do filme de ficção. Diferente do escritor, Dom Casmurro tem lá suas dúvidas e as expressa, dividindo-as com o leitor, sobre o que aparentemente poderia ser o destino dos personagens. Afinal, “a imaginação foi a companheira de toda a minha existência”, diz ele no capítulo 40. Mais adiante, em “Abane a cabeça, leitor” (cap. 45) o *didascalo* põe em dúvida a veracidade daquilo que narra, ao revelar o plano de Capitu em chamá-lo para batizar seu primeiro filho, caso seguisse a carreira de padre. O mesmo acontece nos capítulos 59 e 60 (*Convivas de boas memórias* e *Querido opúsculo*). Neles, dialoga de novo com o leitor, dizendo que sua memória não é boa e por fim, demonstrando a relação do que narra com Panegírico de Santa Mônica e o cântico do pregoeiro que passava vendendo cocada na rua de sua infância. Essa interpelação com o seu público ocorre também no capítulo 64

(*Uma idéia e um escrúpulo*) ao dizer que deixou os manuscritos para olhar as paredes da casa reconstituída e concluir “que um dos ofícios do homem é fechar e apertar muito os olhos, e ver se continua pela noite velha o sonho truncado da noite moça”. (p. 96). Idéia esta, banal e nova para ele, razão de não desejá-la no romance, mas que provisoriamente a escreve.

3.2. NÚCLEO SEMÂNTICO I: A CASA RECONSTRUÍDA

Entende-se como rubricas satélites aquelas que funcionam como unidades que articulam a encenação do romance. Elas evoluem nos três núcleos, atuando na elaboração dos personagens em seus atos e falas, bem como na consecução do cenário e do texto. Os nomes dos personagens aparecem como rubricas neste momento, por serem os habitantes (mesmo que no imaginário de Dom Casmurro) de **A casa reconstituída**. Os nomes sempre tiveram uma intencionalidade na literatura machadiana. Em *Dom Casmurro*, sua função é tão importante que, já no primeiro capítulo, o narrador conta porque ganhou sua alcunha, tão significativa quanto seu nome e sobrenome (Bento Santiago). Na obra Machadiana, o antropônimo é encontrado com freqüência. O modo pelo qual os personagens são chamados desempenha uma função específica em seus contos e romances, não devendo ser visto como mero instrumento de identificação dos mesmos.

Assim, nomear um personagem não é um procedimento aleatório na literatura machadiana. A escolha do nome tem a ver com o papel que o autor lhe destina, tornando-se então, mais um ponto a ser observado pelo tradutor. Em *Dom Casmurro*, essa tarefa é tão relevante que vem no começo, quando ele apresenta os personagens centrais. Seja pelo prenome, sobrenome ou pelo nome completo, o

autor acaba revelando sua verdadeira intenção, quando os faz ressurgir como representação de tantos outros objetos que buscou reconstituir em Engenho Novo. Capitu, D. Glória, José Dias, prima Justina, tio Cosme, Capitu e “a gente do Pádua”, Escobar, Sancha têm tanto de quali-signo (dimensão qualitativa), que não podiam ficar de fora deste primeiro núcleo semântico: **A casa reconstruída**. Vale observar esse procedimento em alguns caracteres como a prima Justina, que faz jus à graça recebida pelo autor. Ela é cética, sempre guarda uma desconfiança, como revela o narrador no capítulo 71 (*Visita de Escobar*). Dizendo que todos da casa gostaram do amigo, não obstante o *apesar* da prima que, segundo ele, “não viu defeito claro ou importante no nosso hóspede; o *apesar* era uma espécie de ressalva para algum que lhe viesse a descobrir um dia; ou então foi obra de uso velho, que a levou a restringir, onde não achara restrição”. (p. 105); Dona Glória é a Santíssima Virgem, conforme o agregado e seus superlativos. José Dias, por sua vez, tem o primeiro nome igual ao de 23 outros personagens machadianos. Geralmente são funcionários, criados e serviçais. “Seu Zé” é a forma anônima como se chama alguém que não se conhece. Sua vulgaridade se acentua quando é somado ao “Dias” que, segundo Caldwell, é sobrenome comum em Portugal, ausente de qualquer nobreza. (2002, p. 69-71).

Bentinho, Capitu e Escobar deveriam ser pronunciados com mais freqüência em *Capitu* e nomeado os personagens de Maria Fernanda Cândido e de Bruno Garcia, em *Dom*. Bento foi preservado tanto por Saraceni quanto por Góes, que significa “louvado”, “elogiado”. Acrescido do sufixo **inho**, denota intimidade e afeto da parte de quem chama, e mimo e infantilidade por parte de quem é chamado. Bentinho é um abençoado tanto como sujeito quanto como objeto, uma vez que seu nome é sinônimo de escapulário, comum entre os devotos do

catolicismo. Para Caldwell, seu nome é uma alusão também a São Benedito, o santo negro brasileiro, portanto mouro como Otelo. O nome não lhe foi conferido a toa. “Ele é parte santo (Sant’), parte lago – o bem, ou o santo, e as qualidades de lago em guerra recíproca por sua alma”. (2002, p. 66-9). Capitolina quer dizer “esplendor”, “glória”, “triumfo” e tem origem romana. Provém do *Capitolium*, colina romana onde habitavam os deuses soberanos, que usavam a arte e a astúcia para aniquilar os deuses guerreiros que ameaçavam invadir o templo de Júpiter ali erguido. Atos como esses não podem ser ignorados, uma vez que Machado de Assis era um profundo conhecedor da história e da mitologia clássicas. O nome da amada pode ter vindo do lendário cristão. Capitolina teria sido uma capadócia condenada ao martírio, provavelmente em 304 depois de Cristo, por seus impulsos amorosos.

Ezequiel de Souza Escobar não só aponta para o “seu caráter como também o enlaça diretamente à trama”, diz Caldwell ainda justificando a intenção do autor ao nomear os personagens. Para ela, seu amigo e compadre jamais seria um comborço. Ezequiel, em duas citações do Velho Testamento, é o contrário: puro e benevolente:

Embora Santiago coloque suas próprias construções nessas citações, em uma tentativa de persuadir o leitor em relação à legitimidade do seu filho, não há razão aparente pelo menos no caso de Escobar, que convença a não ser tomá-las pelo seu valor de rosto. Elas parecem corroborar o retrato feito por Santiago, se deixarmos de lado as suspeitas de ciúmes precedentes...Se considerarmos o novo testamento, devemos acrescentar ainda uma aura de divindade tanto a Escobar quanto a Ezequiel: Jesus se refere a si mesmo como o filho do homem (por exemplo Marcos 9:9)”. (CALDWELL, 2002, p. 82-3).

Helen Caldwell ainda recorre à História do Brasil para defender a inocência do amigo de infância, lembrando que Souza e Escobar eram sobrenomes comuns

da época do “descobrimento”, presentes nas esquadras de Tomé de Souza e Vasco da Gama, como capitães por sua fidelidade à Coroa. A defesa feita pela estudiosa americana na escolha dos nomes dos personagens de *Dom Casmurro* enriquece o processo intersemiótico de modo que não poderia ser esquecido pelo tradutor/adaptador seja qual for o seu meio. Na rádio, na televisão ou no cinema, esses nomes deveriam ser freqüentemente pronunciados de modo que o receptor atentasse para a sua simbologia, que testemunha a inocência de Capitolina, escamoteada pelo *narrador didascalo*, fazendo desses nomes signos que conspiram a favor da encenação de um julgamento.

Depois de apresentar os personagens e o cenário, os objetos de cena são identificados e transpostos para a nova casa por Dom Casmurro. Os quadros de **César, Augusto, Nero e Massinissa** (já mencionados neste capítulo) são, junto com “a **chacarina, flores, legume, uma casuarina, um poço e lavadouro**” (grifo nosso), assim como a **louça** e a **mobília velha**, objetos de cena que não deveriam faltar numa adaptação. No romance, eles são imprescindíveis ao narrador para a reconstituição de sua adolescência, já que é esse o seu fim e assim deveria ser o do tradutor, que pretendesse seguir as pistas deixadas pelo autor na obra. A **porta da sala de visitas** onde Bentinho se esconde para ouvir José Dias falar sobre a promessa da mãe, constitui-se uma rubrica fundamental dessa etapa. O mal-estar causado pela pergunta à D. Glória, à prima Justina e ao tio Cosme faz José Dias se desculpar, dizendo ter sido “um dever amargo, um dever amaríssimo” (cap. 4, p.17). Bentinho também passa mal e pára na **varanda** “tonto e atordoado, as pernas e o coração parecendo sair pela boca fora”. (cap.12, p.26). Outra rubrica inicial consiste no **quintal**, por onde suas pernas o levavam até a vizinha, uma vez que havia **porta de comunicação** entre a sua casa e a dela “mandada rasgar por minha mãe,

quando Capitu e eu éramos pequenos” (cap.13, p. 28-9). Porém, desta vez, Bentinho flagrou-a rabiscando a parede com **a inscrição** (Bento, Capitolina). **A ópera** - como rubrica explicativa, ou indicativa de cena – deve ser valorizada porque é a metáfora que mais tem a ver com este núcleo semântico: a casa de maticavalos reconstruída em Engenho Novo:

Verdadeiramente foi o princípio da minha vida; tudo o que sucedera antes como foi o pintar e vestir das pessoas que tinham de entrar em cena, o acender das luzes, o preparo da rabelas, a sinfonia... Agora é que eu a começar a minha ópera. (p. 22).

A presença do “velho tenor” comparando a vida com uma ópera (cap. 9, p. 22) é outro grande momento da rubrica como registro literário de uma poética cênica, instante mediator entre o literário e o especular em *Dom Casmurro*. Afinal, a ópera, conforme nota de edição “aparece como representação alegórica dos conflitos do desejo humano”. É o embate entre o tenor e o barítono pela soprano. (p. 23).

Depois que Bentinho escuta “A denúncia” até o capítulo 26, ele não encontra uma forma de escapar da promessa. São oito capítulos¹² até que ele obtém do agregado juras de apoio. Nele, surge a alternativa, contudo sem que Bentinho fuja do caminho das leis. Se não a de Deus, a dos homens. *O penteado* (cap. 33, p. 56) revela outro elemento de cena fundamental: o **espelinho**. Aqui se propõe incluir o **pente**, porque os dois fazem desse capítulo pura encenação. Diante do espelho, Bentinho desejou “penteá-los por todos os séculos dos séculos, tecer duas tranças que pudessem envolver o infinito por um número inominável de vezes”. (cap. 33, p.

¹² *A denúncia* (3), *A promessa* (11), *A varanda* (12), *Um plano* (18), *Mil Padre-Nossos e Mil ave-marias* (20), *Prima Justina* (21), *No passeio público* (25) *As leis são belas* (26).

56). Paulo Emílio Sales e Lygia Fagundes Teles perceberam a importância deste capítulo de tal forma que começam escrever o roteiro de *Capitu* fazendo alusão a ele. A próxima rubrica que se enquadra neste núcleo semântico é o **poço** onde acontece o juramento. Nesse capítulo, o narrador enfatiza o primeiro momento de dissimulação da amada. Para não afligir Dona Glória, Capitu propõe a Bentinho que vá ao seminário e deem tempo ao tempo. Segundo o narrador “Esta reflexão não foi minha, mas dela”. (cap. 48, p.77).

O seguinte consiste na apresentação de Escobar, *Um seminarista* (cap. 56). A descrição feita dele, comparando-o a “um rapaz esbelto, olhos claros, um pouco fugitivos, como as mãos, como os pés, como a fala, como tudo” bem como “as mãos não apertavam as outras nem se deixavam apertar delas, porque os dedos delgados e curtos, quando a gente cuidava dele. O mesmo digo dos pés que tão depressa estavam aqui como lá” articula os capítulos *As imitações de Ezequiel* (112), *Anterior ao anterior* (131) e *A fotografia* (139). É através desses segmentos que o narrador conduz o leitor a crer na aparência física entre o amigo e “seu filho” e adiante confundi-lo com *Uma ponta de lago* (cap. 62), levando-o a crer ser José Dias uma paródia do servo de Otelo. *Uma reforma dramática* e *O contra-regra* (capítulos 72 e 73) são tão importantes porque atuam neste e no terceiro núcleo semântico. Eles atestam o propósito do narrador em fazer de suas memórias um texto dramático onde basta se ler para vê-lo encenado.

Um segmento aparentemente fora da intriga é *O retrato* (cap. 83, p.117) quando o Sr. Gurgel leva o recado da filha Sancha, que estava doente e queria ver Capitu. Na despedida, volta-se “para a parede da sala, onde pendia um **retrato** da moça” e pergunta a Bentinho o que há de parecido com este e a sua amada, devido à diferença do aqui e outrora da foto e do aqui e agora da realidade. Bentinho diz

não ver diferença. “Então ele disse que era o retrato da mulher dele, e que as pessoas que a conheceram diziam a mesma coisa.” A menção do Sr. Gurgel é por demais indicial, uma vez que reaparece no capítulo 140 e justifica o capítulo 139 (*A fotografia*). Santiago não teria motivo para cismar com a semelhança entre o filho e Escobar, já que Capitu e a sra. Gurgel se parecem sem haver nenhum laço sangüíneo entre as duas. *Um substituto* ressalta a dissimulação como característica do protagonista. Ele aceita a idéia de José Dias e, por sua vez, conta a Escobar, que a aprova na hora: fazer de um órfão um seminarista. Afinal, a promessa de D. Glória foi dar um sacerdote a Deus, e não necessariamente seu filho. Sua mãe aceita a “trapaça” e Bentinho segue a carreira jurídica, indo estudar em São Paulo.

O **quarto** do protagonista onde acontece *Tu serás feliz, Bentinho* (cap.100 p.135) é um dos cenários imprescindíveis do palco (a **casa reconstruída**). Foi nele, onde o menino conviveu com as primeiras pontas de seu ciúme e o conflito causado pela promessa. Nesse mesmo ambiente, Bentinho é encontrado cinco anos depois, já bacharel e pronto para casar-se com a amiga de infância, o que logo faz, sentindo-se “No céu”, que “recolheu a chuva e acendeu as estrelas, não só as já conhecidas, mas ainda as que só serão descobertas daqui a muitos séculos” (cap.101, p. 137). Em plenas núpcias, lembrava a Primeira Espítola de Pedro, replicando-a por condenar a esposa que pusesse acima do marido o desejo por adornos e rendas. Ao falar que poria sempre as mais **finas rendas** sobre a esposa, o narrador revela indicialmente seu propósito de cobrir a amada com teias de véus e filós, apesar de ela concordar totalmente com a moral da epístola. **Os braços** de Capitu não só “merecem um período” como também função de rubrica. Nele, o primeiro ciúme depois de casado acontece e se propaga até o fim do romance. Nesse capítulo (105) Escobar revela achar Capitu indecente ao concordar com

Bentinho quanto a ir aos bailes com braços de fora. A seguir, vêm os capítulos 106 e 107 (*Dez libras esterlinas e Ciúmes do mar*). Eles se somam àquelas *didascálias* que, neste núcleo, conspiram contra as memórias e a favor da encenação. Se há pouco Escobar questionava sua reputação, agora inveja Santiago pela esposa econômica que tem ao juntar, das despesas de casa, as **10 libras**. Se o narrador, no segundo, demonstra mais uma vez seu ciúme, também o coloca em dúvida, justificando o fato de ter metido “Sírius dentro de Marte”:

Venho explicar-te que tive tais ciúmes pelo que podia estar na cabeça da minha mulher, não fora ou acima dela... A recordação de uns simples olhos basta para fixar os outros que recordem e se deleitem com a imaginação deles...Um anônimo ou uma anônima que passe na esquina da rua faz com que metamos Sírius dentro de Marte, e tu sabes, leitor, a diferença que há de um a outro na distância e no manho, mas a astronomia tem dessas confusões. (cap.107, p. 143).

Outro momento semântico está em “Contando depressa” (cap.111, p.148-9) quando Santiago persegue três cães, que não deixam Capitu cumprir seu resguardo. Segue-os com **bolas envenadas** à mão, mas desiste de matar o único que conseguiu alcançar, devido à afetividade que o animal lhe expressou. Essa rubrica tem ressonância com *A xícara de café* e o *Segundo impulso* (cap. 136 e 137), no qual Santiago, mistura **a droga** ao líquido, pensando em dar cabo da vida, mas decide pôr fim à do filho. Desiste ao ver o menino agir tal qual o cachorro que perturbava suas primeiras noites de recém-nascido.

Diante do cão; “Como eu continuasse, ele veio a mim, devagar, mexendo a calda, que é o seu modo de ri deles; eu já tinha na mão as bolas envenenadas, e ia deitar-lhe uma delas, quando aquele riso especial, carinho, confiança ou o que quer que seja, me atou a vontade”(cap.106 p.149). Diante do filho: “Cheguei a pegar na xícara, mas o pequeno beijava-me a mão, como de costume... Ezequiel abriu a boca. Cheguei-lhe a xícara, tão trêmulo que quase a entornei...Mas não sei o que me fez recuar. Pus a xícara em cima da mesa, e dei por mim a beijar doidamente a cabeça do menino. (cap.137, p.173)

As imitações de Ezequiel (cap.112) se converte em cena na hora em que Santiago comenta a mania dele de imitar os outros, principalmente Escobar: – “[...] Já lhe achei até um jeito dos pés de Escobar e dos olhos... Capitu deixou-se estar pensando e olhando para mim, e disse afinal que era preciso emendá-lo... –Sim, não gosto de imitações em casa” (cap.107, p.149-150). O momento seguinte é aquele onde Bentinho, ao voltar do teatro, encontra o amigo em sua casa, vindo a falar-lhe de uns *Embargos de terceiro*, onde fora sozinho por causa da indisposição da mulher. É nesse instante que a suspeita se fortalece. Santiago encontra Capitu melhor e até boa. O amigo ironiza, falando que ela está tão doente quanto eles dois, no instante em que o convida para irem aos embargos. Conforme Nota de edição, embargos de terceiro é uma expressão jurídica constituído de obstáculos, pelos quais o advogado tenta impedir, por meio judicial, o cumprimento de uma sentença ou despacho. No romance, é uma alusão a Escobar no momento em que Santiago o encontra sozinho com Capitu, que mentira para não ir ao teatro.

Uma outra suspeita se instala com *Filho do homem* (cap.156, p.153-4). Nele, Santiago estranha a distância de Dona Glória da sua família. Comenta com José Dias, que ressalta tanto a admiração dela quanto a dele por Capitu, chegando a lembrar da época em que duvidava do seu caráter. Neste momento, Capitu o trata com aspereza pelo fato de o agregado tratar a criança como o “filho do homem” (assim como a Bíblia se refere a Ezequiel) e impede que ele continue estimulando o menino a imitar os outros. Outro momento de encenação, acontece no capítulo 158 (p.156), quando Santiago fica sabendo por Sancha do plano de Escobar de viajarem, a quatro, à Europa. “O mar batia com grande força; havia ressaca” no instante onde **os olhos de Sancha** deixam de ser fraternais, tornando-se “quentes e intimidativos”. O clima é desfeito pelo amigo, que chega exibindo os músculos ao

dizer que, na manhã seguinte, enfrentaria o mar. (“Apalpei-lhe os braços como se fossem os de Sancha. Custa-me esta confissão, mas ainda senti outra coisa: achei-os mais grossos e fortes que os meus, e tive-lhes inveja; acresce que sabiam nadar”). (158). Entre o “instante de vertigem e de pecado” ao deliciar-se com **os dedos de Sancha**, apertando os seus, na despedida, Santiago inveja a **beleza física de Escobar**. O narrador toma o caminho de casa ao lado da esposa e da prima Justina, sob o barulho das ondas que cresciam cada vez mais na praia do Flamengo.

Em *Os autos* (cap.120, p.159) Santiago espanta os pensamentos advindos de Sancha, olhando com ternura a fotografia do amigo, que lhe foi presenteada mesmo. Essa foto não apenas estampa a beleza de Escobar como também a dedicatória dele(que a moldura, de propósito não pôde encobrir). **O olhar de Capitu, tão apaixonadamente fixo para o cadáver** participa como rubrica inicial, neste núcleo, e como explicativa no núcleo três. Aqui, este signo, por demais indicial, gera uma ambigüidade tal, que já não se sabe mais o que é verdade ou imaginação do narrador. O título deste capítulo idêntico ao 32 (*Olhos de ressaca*) contribui, mais ainda, com a idéia de que tudo pode não passar de um julgamento encenado pelo narrador:

Capitu enxugou-as depressa, olhando a furto para a gente que estava na sala. Redobrou de carícias para a amiga, e quis levá-la; mas o cadáver parece que a tinha também. Momento houve em que os olhos de Capitu fitaram o defunto, quais os da viúva, sem o pranto nem palavras desta, mas grandes e abertos, como a vaga do mar lá fora, como se quisesse tragar também o nadador da manhã. (cap.128, p.161).

Na **casa reconstruída** cabe também as lembranças daquele dia em que Capitu brincava com o filho e comentou a aparência do seu olhar com o de Escobar e de um amigo do seu pai, fato que não o espantou. Para Santiago, nada havia de

“esquisito por isso. Afinal, não haveria mais que meia dúzia de expressões no mundo, e muitas semelhanças se dariam naturalmente”. (cap.131, p.167). Mas, logo no capítulo seguinte, ele percebe que “nem só os olhos, mas as restantes feições, a cara, o corpo, a pessoa inteira, iam-se se apurando com o tempo” (cap.132, p.167).

O debuxo e o colorido consiste numa rubrica duplamente articulada, por se afinar tanto com este núcleo quanto com o próximo (a poética do olhar). Nele, Santiago recebe **uma carta** e seu efeito é assim expresso: “conto aquela parte da minha vida como um marujo conta o seu naufrágio”.

A partir de então, o narrador vai se convencendo, assim como o leitor, da traição e passa a agir friamente com o menino e ainda mais com Capitu. Ela, vendo a sua implicância com Ezequiel, propõe colocá-lo num colégio interno. Fato aprovado de imediato por ele, já que a presença da criança lhe perturba tanto (“Fui eu mesmo que o levei um dia de manhã, uma segunda-feira. Era no antigo Largo da Lapa, perto de nossa casa. Levei-o a pé, pela mão, como levava o ataúde do outro”. (cap.137, p.169). Em *O dia de sábado*, o narrador confessa sua alegria ao deixar a farmácia depois de comprar **uma substância**: “Quando me achei com a morte no bolso senti tamanha alegria como se acabasse de tirar a sorte grande, ou ainda maior, porque o prêmio da loteria gasta-se, e a morte não se gasta” (cap.134, p.170). O capítulo 135 (*Otelo*) também participa deste núcleo e do terceiro, uma vez que alude à encenação invertida, proposta em *A reforma dramática* (cap. 72) pelo narrador e evidencia a referência do autor à peça de Shakespeare. É indicial, mas também atua como *mímesis* de produção, ao revelar a origem de sua feitura, assim como *A xícara de café*, *o Segundo impulso* e *A fotografia* já mencionados, cuja reverberação acontece nos capítulos 136, 137 e 139. Os dois primeiros participam tanto desde núcleo quanto do seguinte. “Eis aí outro lance, que parecerá de teatro”

como escreve Dom Casmurro ao abrir o capítulo 138. O título em si já é uma rubrica inicial (*Capitu que entra*) porque traz consigo diversas outras que levam o espetáculo ao clímax. Capitu quase o flagra no momento em que, ao desistir de tomar o café oferece à criança que, por sua vez, cerca-o de carinho fazendo-o abandonar a idéia. Não vê, mas escuta Santiago dizendo ao menino que não é o seu pai:

Grande foi a estupefação de Capitu, e não menor a indignação que lhe sucedeu, tão naturais ambas que fariam duvidar as primeiras testemunhas de vista do nosso foro... Mas haja ou não testemunhas alugadas, a minha era verdadeira; a própria natureza jurava por si, e eu não queria duvidar dela. (cap.138, p. 174).

Capitu se indigna, pede que ele conclua sua condenação, porém “o porte não era de acusada”. Santiago consegue até ver “alívio” em sua expressão. Tendo ouvido toda cisma do esposo, Capitu pede a separação, no que é prontamente atendida, dizendo: “- Pois até os defuntos! Nem os mortos escapam dos teus ciúmes!” Ao escrever esta fala, o autor coloca dois pontos de exclamação, em vez de reticências, favorecendo a idéia de que tudo não passa de encenação promovida no interior da obra pelo narrador, aumentando assim seu enigma. “Uma pergunta tardia” vem para fazer cair o pano sobre **A casa reconstruída**. Antes, porém a narrativa rememora os ambientes do segundo capítulo: o quintal, o poço, o lavadouro e a casuarina já velha com seu tronco “em vez de reto, como outrora, tinha agora um ar de ponto de interrogação.” No entanto, só rememora porque “Esta casa de Engenho Novo, conquanto se reproduza a de Matacavalos, apenas me lembra aquela e mais por efeito de comparação e de reflexão que de sentimento”. (cap.144, p.179). São recordações, signos rubricas com ou sem interrogação, onde Dom Casmurro foi se encontrar, uma vez que na casa velha faltava, conforme seu testemunho, ele mesmo.

Em *O regresso* do filho depois da morte de Capitu na Suíça, o velho se toma de susto ao ver o rapaz que, segundo ele, “Era o próprio, o exato, o verdadeiro Escobar. Era o meu comborço; era o filho do seu pai”. (cap.145, p.180). As duas rubricas finais deste núcleo consistem: no capítulo IX de *O Eclesiástico*¹³, o qual Dom Casmurro refuta, pedindo que o leitor concorde com ele e na solução encontrada por ele para acabar o livro. Na primeira, compara Capitu “como a fruta dentro da casca”; na segunda, deseja à amada e ao amigo que “A terra lhes seja leve”.

3.3. NÚCLEO SEMÂNTICO II: A POÉTICA DO OLHAR

A função do olhar na literatura narrativa e suas interfaces durante o processo de roteirização ocupa lugar de destaque no capítulo seguinte, razão pela qual se faz necessário identificar aqui seu procedimento em *Dom Casmurro*. Neste segundo núcleo, o olhar Capitu, sob o ponto de vista do narrador, articula-se com os demais, favorecendo a idéia do romance como um espetáculo narrado em primeira pessoa, fato até então inusitado na literatura brasileira. Machado de Assis cria um narrador que se coloca como um traído, mas com ambigüidade tal, que e o leitor (à primeira vista) não sabe se é verdade ou não, sendo impossível decidir se ele está mentindo ou não. *Dom Casmurro* é um livro complexo e cada leitura origina uma nova interpretação. Mais do que oblíquos e dissimulados, os olhos de Capitu servem para que o leitor ate também as duas “pontas da vida” e, desse modo, perceba que o

¹³ Um dos livros do Antigo Testamento, onde no cap. IX, vers. 1 está escrito: “Não tenhas ciúmes de tua mulher para que ela não se meta a enganar-te com a malícia que aprender de ti” (cap.148, p.184).

intuito do protagonista vai além do que simplesmente “restaurar na velhice a adolescência”. Uma visão aguçada vai identificar como uma das pontas os olhos de ressaca, definidos assim depois do primeiro beijo na amada. A outra, encontra-se no velório, razão que o leva a dar, a esses dois capítulos, o mesmo nome. “Os olhos de cigana oblíqua e dissimulada” mereceram um artigo da atriz Fernanda Montenegro, na edição especial Brasil - 500 anos, da revista *Época*. Embora não seja acadêmica, sua interpretação deve ser levada em conta por enfatizar a importância dessa dimensão visual do romance como um valor cultural brasileiro:

Esse olhar nos pertence. E só a nós. É um patrimônio do feminino brasileiro. Machado nos ensinou a vê-lo e o equacionou. Esse olhar é a nossa miscigenação, a nossa aparente submissão, são as nossas olheiras amorosamente gulosas, quentes e erotizadas. É o olhar que denuncia a marginal vitória desse ser-mulher colonizado. Olhar de quem dissimuladamente aceita o jogo surdo, silencioso, de carrasco e vítima, jogo fascinante e cruel na aparente aceitação das diversas manifestações do relacionamento humano... Nessas circunstâncias, o autor lança mão da imagem da cigana (presença marginal), do olhar de ressaca (visão de uma carne indomável) e do olhar oblíquo (não definido, não confiável, dissimulado).

Os olhos mostram o que desejamos ver por meio deles. É sempre também o reflexo, a projeção de quem olha. Dom Casmurro é um tratado sobre o olhar. Capitu é emblemática. Bentinho descreve seu próprio olhar, olhando Capitu. Ouso falar sobre Capitu como atriz. Como se estivesse analisando um texto de dramaturgia, juntamente com um elenco, ao redor de uma mesa. Não estou aqui me arvorando em crítica literária. E como mulher de palco digo que, se eu tivesse tido na minha vida a oportunidade de tentar interpretar Capitu, partiria do ponto de vista de sua clara, profunda e inconfundível brasilidade. (MONTENEGRO, *Época*, abril de 2000).

Dois aspectos interessantes do artigo é que Fernanda Montenegro analisa o romance como texto dramático e, ao mesmo tempo, identifica naquele **olhar dissimulado** um viés libertário, que contribui com a luta pela emancipação da mulher brasileira. Considerando a abrangência dessa perspectiva, a tradução/adaptação de uma obra na contemporaneidade não pode se furtar de se reconhecer em sua dimensão cultural, porque textos literários, peças, filmes ou

quaisquer outras obras artísticas se referenciam entre si em função de estarem interagindo no mesmo contexto de produção.

Para Thaïs Flores Diniz, o olhar deve ser considerado como reflexo e projeção de quem olha, vendo o que outros mostram, com seu ponto de vista, enquanto desperta o desejo de ver por meio deles, é o ambiente onde a tradução se manifesta. Ele é acionado como “uma atividade semiótica, com direito assegurado a maior liberdade e criatividade”. (DINIZ, 2003, p. 29). Assim, segundo a visão dessa autora, a forma singular como Fernanda Montenegro faria Capitu no cinema, na televisão ou no teatro encontraria suporte na idéia de tradução não mais como produto derivado do original, mas como resultantes de leituras diversas.

Como produto resultante de um processo, a tradução é um texto alusivo a outro(s) texto(s), que mantém com ele(s) uma determinada relação ou que ainda o(s) representa de algum modo. É esse modo pelo qual um texto representa outro, que é o objeto dos estudos de tradução, do ponto de vista da semiótica. (ibid., p. 30).

O ponto de vista semiótico não investiga apenas os processos sígnicos em si, mas também o funcionamento do signo na cultura. O presente estudo não só desvela o funcionamento da rubrica na narrativa machadiana, como também possibilita ratificar o que olhar de Capitu, através da visão de Dom Casmurro, indica para a inquietação da mulher brasileira do final do século XIX, entre educar-se para o casamento ou para o mundo. No romance, o dilema feminino é expresso através da condição de ser esposa reclusa, de olhar cabisbaixo, ou de ser capaz de erguê-los “como uma vaga”, arrastando para si o pouco espaço para a expressão de opinião e comportamento próprios. Considerando-se a possibilidade de tradução ou adaptação da obra, o contexto cultural também deveria ser considerado, corroborando para que o olhar de Capitu seja refratário da condição feminina. Na

virada para o século XX, ousada era a mulher que expressava o seu amor sem esperar a iniciativa do homem. Capitu assim age, riscando na parede seu nome e o de Bentinho. Ao ser flagrada por ele em *A inscrição* (cap. 140) percebe-se claramente o conflito das moças daquele tempo.

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 [...]. (cap. 140, p. 30-31). (grifo nosso).

Mais adiante, o olhar de Capitu se porta da mesma forma, quando Bentinho lhe conta de sua ida para o seminário. A princípio, **“recolheu os olhos, meteu-os em si** e deixou-se estar com as pupilas vagas e surdas, a boca entreaberta toda parada” agindo com o recato. Depois, torna-se impetuosa, chamando-o de “beato, carola, papa-missas”. (cap. 140, p. 36). (grifo nosso).

Ao cruzar *A inscrição* com *Um plano*, encontra-se mais um indício revelador de uma poética machadiana do olhar, ao afirmar que “as palavras de boca é que nem tentavam sair” em detrimento dos olhos que lhe diziam “coisas infinitas”. Logo depois, observa-se **“as pupilas vagas e surdas”**, que o autor confere ao olhar de Capitu o poder de falar e ensurdecer enquanto as palavras calam, deixando a boca “entreaberta, toda parada”. Desse modo, os olhos de Capitu pensam e, quando o fazem, apertam-se, hábito esse constante já que “a reflexão não era coisa rara nela”. (cap. 140, p. 37). Os capítulos *A inscrição* e *Um plano* têm relação indicial profunda com **A poética do olhar (I)**, considerado aqui a rubrica principal deste núcleo semântico. “Tudo era matéria às curiosidades de Capitu. Caso houve, porém no qual não sei se aprendeu ou ensinou, ou se fez ambas as coisas, como eu”. (p. 54). A nova mulher que se desenhava no final daquele século - tão bem contornada por

Fernanda Montenegro – está viva e pulsante nesses três capítulos. Ela refletia com freqüência, uma vez lhe despertava curiosidades contraindo os olhos de modo que eles pudessem também escutar e falar. Ao tempo em que se mostrava contemporânea, Capitu dava sinais de ambição. “A pérola de César acendia os olhos de Capitu” (p. 54) também alvoroçados ao saber de José Dias, o valor do presente dado à amada. Entre o “ser-mulher”, de Montenegro, e a “caça-dotes” tão comum ainda hoje entre a burguesia, a heroína vai de um extremo a outro na narração de Dom Casmurro.

Para José Guilherme Merquior, *Dom Casmurro* é a obra-prima da arte de Machado de Assis no uso figurado das palavras. (1997, p. 37). Para ele, basta pensar na imagem recorrente dos "olhos de ressaca", na vinculação simbólica entre Capitu e o mar, para convencer-se de que essa prática é inerente à poética machadiana. Escobar não teria outro fim a não ser morrer afogado entre “a vaga que se retira da praia, nos dias de ressaca”. A corrupção do amor de Bentinho e Capitu é uma fatalidade de valor simbólico - fala José Guilherme - e talvez por isso o próprio Bentinho chega a ter fantasias de trair Escobar com a mulher Sancha. Concluindo, o ensaísta defende *Dom Casmurro* como uma contribuição brasileiríssima ao motivo básico da arte impressionista: a percepção elegíaca do tempo, metáfora da nostalgia de uma civilização, cuja esfinge tem seus enigmas no próprio texto revelado. Assim que conclama à retórica dos namorados para encontrar “a comparação exata e poética”, no capítulo seguinte revela a origem de sua alegoria: na ninfa Tétis - deusa do mar, esposa do oceano e filha do céu e da terra - conforme nota de edição. (p. 57).

Tal revelação se faz na hora do primeiro beijo, quando “ergueu-se rápida”, fazendo-o recuar assustado. A imagem que não “lhe acode”, já acudiu o leitor no

momento em que Bentinho confessa não haver outra capaz de lhe dizer “sem quebra da dignidade e estilo, o que eles foram” e lhes fizeram. O exemplo a seguir é a imagem viva do movimento da onda que desce e depois sobe em dias de ressaca: “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...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”. (cap. 33, p. 57). **Olhos que lhe metiam medo**, haja vista o capítulo 43. *Em Você tem medo*, Capitu se impacienta com o fato de Bentinho não lhe saber responder, causando-lhe outro susto igual àquele do primeiro beijo, quando repetiu sobre ele o movimento da praia nos dias de ressaca.

Quando indagado sobre o medo, Bentinho se imagina em cárcere escuro (“Algube”) e “presiganga”(espécie de navio-prisão), casa de detenção,mas “todas essas instituições sociais me envolviam no seu mistério, sem que os olhos de ressaca de Capitu deixassem de crescer sobre mim, a tal ponto que as fizeram esquecer de todo.Assume o medo que tem do olhar da amada dizendo que o seu erro “foi não deixá-los crescer infinitamente, antes de diminuir até às dimensões normais,e dar-lhes o movimento do costume. (cap. 44, p. 72)

O medo seguinte daquele olhar vem quando o menino o vê sob a definição de José Dias. Em *O primeiro filho*, Capitu “levantou o olhar, sem levantar os olhos. A voz sumida” perguntou quem ele escolheria entre ela e D. Glória. Diante de tanta imprecisão Capitu acaba escrevendo “mentiroso” com uma taquara no chão. No entanto, os mesmos olhos “não eram oblíquos nem de ressaca, eram direitos, claros, lúcidos na hora em que ganhou uma fotografia da futura sogra (cap. 50, p. 79).O narrador vai sutilmente revelando o medo do olhar da amada na medida em que ele os converte em sua propriedade: “Agora lembrava-me que alguns olhavam

para Capitu, - e tão senhor me sentia dela que era como se olhassem para mim, um simples dever de admiração e de inveja”. (cap. 50, p. 94).

O terceiro susto de Bentinho está em *O contra-regra* (cap. 73) quando, ao despedir-se de Escobar, passa o “dandy” a cavalo, que olha para Capitu e esta lhe corresponde à janela por trás da veneziana. Mais do que susto, o narrador é tomado de ciúmes (“Vão lá raciocinar com um coração de brasa, como era o meu”). Aparentemente, seu olhar sobre o da amada muda em *O retrato*. Como seminário, Bentinho passa a vê-la só aos finais de semana, por isso nota a diferença: “Era mulher por dentro e por fora... agora que eu a via de dias a dias; de cada vez que vinha a casa achava-a mais alta e mais cheia; **os olhos pareciam ter outra reflexão**, e a boca outro império” (cap. 83, p.117). (grifo nosso). Bentinho sai do seminário, vai para São Paulo cursar direito, volta e casa-se até que o ciúme volta de braços nus numa noite de baile.

A partir daí, já no capítulo seguinte, o ciúme se torna uma crescente. Até à janela fitando o mar, era razão para afobar-se, mesmo que Capitu estivesse ali, imaginando como falar-lhe sobre as 10 libras economizadas nas despesas do lar (cap. 106, p.141). Em *As imitações de Ezequiel* (cap. 149), sua esposa se irrita com José Dias ao lembrar que o menino arremeda tão bem as pessoas que, até os pés e o olhar de Escobar não lhe escapam. “**Capitu deixou-se estar pensando e olhando para mim**, e disse afinal que era preciso emendá-lo.” (grifo nosso). O narrador encerra o período com reticências. Era preciso frear a criança para que ela não fosse mais longe (cap. 112, p. 149), quando o distante estava no capítulo seguinte quando assume que chegou “a ter ciúmes de tudo e de todos”. Tal fato se comprova no capítulo intitulado também de *Olhos de ressaca*: “Um vizinho, um par de valsa, qualquer homem, moço ou maduro, me enchia de terror ou desconfiança.

É certo que Capitu gostava de ser vista, e o meio mais próprio a tal fim (disse-me uma senhora em dia) é ver também, e não há ver sem mostrar que se vê.” (cap.113, p. 150).

No capítulo 32, recorria à Retórica dos namorados para denominar seus olhos, vindo no capítulo 123, a confirmação:

Capitu olhou alguns instantes para o cadáver tão fixa, tão apaixonadamente fixa, que não admira lhe saltasse algumas lágrimas poucas e caladas... sem pranto nem palavras desta (Sancha), mas grandes e abertos como a vaga do mar lá fora, como se quisesse tragar também o nadador da manhã. (cap. 123, p. 161).

As suspeitas se confirmam frente ao leitor desavisado que entende como alívio a expressão de Capitu ao ouvi-lo dizer a Ezequiel que não era seu pai. Afinal, essa foi a impressão do narrador, segundo suas próprias palavras: “Desta vez, ao dar com ela, não sei se era dos meus olhos, mas Capitu pareceu-me lívida. Seguiu-se um daqueles silêncios, a que, sem mentir, se podem chamar de um século, tal é a extensão do tempo nas grandes crises.” (cap.128, p. 134).

Esta impressão é levada em conta por ele quando, ao retornar da igreja, Capitu concorda com a separação, apesar de “Os olhos com que me disse isto eram **embuçados**, como espreitando um gesto de recusa ou de espera” (cap. 140, p. 176) (grifo nosso). Santiago nem recusou, nem esperou “estava tudo pensado e feito”: Capitu é exilada na Suíça com o filho, que retorna arqueólogo depois de ficar órfão de mãe, mas morre numa expedição no oriente, deixando em Santiago uma indagação, que ele mesmo responde “... porque 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**”. (cap. 148, p. 183). (grifo nosso).

3.4. NÚCLEO SEMÂNTICO III: METALINGUAGEM

A arte se revela em um entrelaçamento entre *mímesis* e a nossa *expressão da experiência*. A humanidade tem necessidade de representar o mundo e, nesse ato, reflete sobre ele. Há um espaço entre a *mímesis* e a expressão que abarca a trama, a rubrica, a narrativa, a linguagem em si. Esse espaço, segundo Fiona Hugues (2001, p. 50), é a “experiência estética”, que se configura na “combinação de uma trajetória mimética e de uma trajetória expressiva no interior da experiência geral”. No seu entender, a primeira trajetória, que ocorre no interior da experiência, afeta o mundo exterior, enquanto a segunda (a expressiva) no mundo do próprio indivíduo por um processo reflexivo. Ao chamar essa instância de *espaço flutuante*, a pesquisadora toma como base filosófica o dualismo de Kant, que se fundamenta na tese da arte com poder de tornar visível as combinações dessas “tendências expressivas e miméticas”, “ocultas nas profundezas da alma humana”. Ela parafraseia Kant em *Crítica da razão pura*, onde ele aborda a imaginação produtiva como forma de comunicabilidade entre os signos aproximando-se das idéias de Peirce.

A comunicação que se estabelece entre os seres e a obra de arte é “flutuante” como uma ordem simbólica que os faz apreender e refletir. No primeiro instante, a “afetividade da experiência”, a negociação entre a mente e o mundo. No segundo, a “associação”, e, por fim, a “dimensão afetiva do conhecimento”. Aproximando a teoria dos “espaços flutuantes”, de Hugues à tricotomia de Peirce, tem-se na mesma ordem e sentido: a primeiridade, a secundidade e a terceiridade. A obra machadiana se revela dessa forma à imaginação e ao entendimento. Seu percurso lhe garantiu a tríade obra-gosto-comunicabilidade, um verdadeiro

entrelaçamento entre a *mímesis* e a expressão. Conhecer sua obra para saber melhor articular as duas faculdades da comunicação da *mímesis* pelas vias da expressão e da experiência é papel do tradutor/adaptador de romances para o cinema. Ao considerar o elemento cultural como aquele de importância mais relevante no processo de transposição, Flores aponta a Teoria Polissistêmica de Tradução, difundida por Patrick Cattrysse, baseada nas pesquisas de Gideon Toury, Theo Hermans e Itamar Even-Zohar. Seus estudos tanto consideram a tradução para outro idioma de uma obra escrita quanto a adaptação desta para o cinema, uma vez que a inquietação é a mesma: a transformar o texto-origem em texto-alvo. O que resulta em condições de *invariance*:

ou seja, sob aquelas e que o núcleo é retido enquanto se estabelece uma relação entre as entidades – inicial e resultante. O invariante representa esse núcleo que fica retido durante o processo de transformação de uma entidade semiótica em outra entidade funcional e que se constitui em um elemento potencial de um outro sistema cultural secundário”. (CATTRYSSSE Apud DINIZ, 2003, p. 40).

Essa observação é extremamente oportuna na introdução deste terceiro núcleo identificado em *Dom Casmurro*, porque, na língua portuguesa, adaptação denota tanto o processo quanto o produto. Esse fato é levantado por Thaís Flores Diniz, que discute a adaptação como entidade semiótica:

Assim o conceito de adaptação fica limitado aos textos que funcionaram como adaptação/tradução e o seu campo de trabalho reúne as práticas discursivas e os contextos situacionais. O objetivo é o estudo sistemático das relações intersemióticas entre essas práticas discursivas e seus contextos. Nele podemos usar as ferramentas analíticas dos estudos de intertextualidade desde que os pré-textos ou hipotextos não sejam considerados material fonte e sim 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 prática discursivas especiais). (DINIZ, 2003, p. 41).

O conceito intersistêmico, que leva em conta o método discursivo ou comunicativo em vez da relação puramente entre textos (como defende o conceito intertextual), é adotado por esta pesquisa e será retomado mais adiante depois de apresentadas as rubricas deste último núcleo semântico. Essa inserção ressalta o modo como se vê aqui o texto literário, composto por espaços em branco a serem preenchidos pelo leitor: “lugar flutuante”, de entendimento entre a *mímesis* e a expressão (para Hugues) e de estratégia (para Flores), “ligada à esfera da mudança e da sobrevivência das obras”. Pois, “ao tentar fazer os textos se tornarem acessíveis e manipulá-los a serviço da poética ou da ideologia existentes, a tradução incorpora uma estratégia que as culturas desenvolvem tanto para lidar com o que fica fora dos limites, como para manter o seu próprio caráter”. (DINIZ, 2003, p. 87).

Como bem definiu Roland Barthes, em *Crítica e Verdade*, esta estratégia é vista claramente em *Dom Casmurro* onde a construção do texto parece falar e ser falado, olhar e ser olhado, numa época em que “a literatura começou a sentir-se dupla: ao mesmo tempo objeto e olhar sobre esse objeto, fala e fala dessa fala, literatura- objeto e metaliteratura” (1966, p. 28). Dividir com o leitor suas “dúvidas” quanto à Retórica e o destino dos personagens em sua obra, mesclado de referências, coloca Machado de Assis ao lado de grandes escritores pioneiros na ruptura com a literatura de consumo burguês ainda que artesanalmente:

Eis quais foram, a grosso modo, as fases desse desenvolvimento: primeiramente uma consciência artesanal de fabricação literária, levada até o escrúpulo doloroso, ao tormento do impossível (Flaubert); depois, a vontade heróica de confundir numa esma substância escrita a literatura e o pensamento da literatura (Mallarmé); depois, a esperança de chegar a escapar da tautologia literária, deixando sempre, por assim dizer, a literatura para o dia seguinte, declarando longamente que se vai escrever, (Proust); em seguida, o processo da boa-fé literária, multiplicando involuntariamente, sistematicamente, até o infinito, os sentidos de palavra-objeto sem nunca se deter num significado unívoco (surrealismo); inversamente, afinal,

rarefazendo esses sentidos a ponto de esperar obter um estar ali da linguagem literária, uma espécie de brancura da escritura. (BARTHES, 1966, p. 28).

A *mimesis* de produção, tão defendida por Costa Lima, Alfredo Bosi, Guilherme Merquior, Fábio Lucas, Décio Pignatari e Antônio Cândido em suas pesquisas sobre metalinguagem e linguagem-objeto, vem argumentar as rubricas aqui destacadas. Um bom roteirista ao se debruçar sobre *Dom Casmurro* não precisa esperar o capítulo 45 para abanar a cabeça ou esboçar gestos de incredulidade. Essa reação pode ocorrer já no segundo capítulo quando o narrador, ao apresentar a casa reconstruída, diz ter sido motivado por suas “inquietas sombras”. A determinação em narrar suas memórias talvez lhe desse a ilusão de conviver com quem já se fora, tal como Fausto, de Goethe, que evoca os mortos para que lhes contem o futuro, porém em seu caso, o contrário uma vez que ele busca o passado. “Aí vindes outra vez inquietas sombras” (p. 15), torna-se a primeira rubrica explicativa, pela referência que Machado de Assis faz na constituição do seu narrador.

Imbuído do propósito de condenar seus mortos, não esconde sua intenção de fazê-lo encenando, ao dizer que “tudo o que sucedera antes foi como o pintar e vestir das pessoas que tinham de entrar em cena, o acender das luzes, o preparo das rabeças, a sinfonia [...]”. (p. 22). Para isso, usa como prova o que lhe dissera um dia, um amigo tenor: “A vida é uma ópera”. Esta rubrica já foi identificada no primeiro núcleo semântico por dar às memórias dimensão de espetáculo. Contudo, seu retorno aqui é fundamental porque revela a *mimesis* como algo não original em termos de conteúdo. Se a imitação acontece através de figurações concretas, aqui se dá através do jogo de correspondências do significante. A ópera é

essencialmente uma tragédia; portanto, para Dom Casmurro, a vida também o é. No ato da leitura, esse jogo assegura um lugar para a inteligência, além da sensibilidade e provoca uma indagação: “um texto literário impõe limites ao seu leitor?” Em *Análise do discurso: As materialidades do Sentido* (2003, p.126), Rosário Gregolin e Roberto Baronas levantam esta questão em estudo feito sobre a constituição comunicativa em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, mas que cabe bem em *Dom Casmurro*. No capítulo 31, por exemplo, o narrador duvida que o seu leitor se lembre do que já foi dito sobre sua amada e aproveita para chamá-lo de tolo, provocando-o: “Se ainda o não disse, aí fica”. Se disse, fica também. Há conceitos que se devem incutir na alma do leitor, à força de repetição”. (p. 52). A inquietação de Machado de Assis com a recepção do seu texto vem numa crescente que inicia nos primeiros contos e se efetiva, sobretudo nos romances de sua segunda fase. Gregolin e Barona afirmam que o autor tinha noção da qualidade do seu público de tal forma que chegou a dividi-lo em duas categorias: os graves e os frívolos. Através de Brás Cubas chega a dizer que seu modelo de leitor ideal se encaixa entre um e outro:

A inserção de uma galeria de leitores de papel funciona como um sustentáculo plausível para a ocupação de leitores empíricos, já que, açambarcando leitores ficcionalizados - narratários - , o autor possibilita que o leitor empírico perceba-se a si mesmo no momento da atualização da narrativa pela leitura. É importante lembrar (Iser, 1999), que os leitores sendo afetados por uma representação, experimentam “uma certa irrealização”, que propicia a descoberta do próprio mundo como passível de observação. (2003, p. 127).

Outra rubrica que suscita a mesma apreensão é encontrada no capítulo 65, onde o narrador põe em dúvida a receptividade do leitor quanto à veracidade do seu discurso. Essa indicação é fundamental na transposição da literatura machadiana para os meios audiovisuais: “**Abane a cabeça leitor**; faça todos os gestos de

incredulidade. Chegue a deitar fora este livro, se o tédio já o não obrigou a isso antes, tudo é possível. Mas, se o não fez antes e só agora, fio que torne a pegar do livro e que o abra na mesma página, sem crer por isso na veracidade do autor” (p. 74). (grifo nosso). Essa rubrica também tem origem em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, quando o narrador, também em primeira pessoa, pede ao leitor que compare o que ele diz da forma que melhor lhe convir: “Veja o leitor a comparação que melhor lhe enquadrar, veja-a e não esteja aí a torcer-me o nariz, só porque ainda não chegamos à parte narrativa destas memórias. Lá iremos. Creio que prefere a anedota à reflexão, como os outros leitores, seus confrades, e acho que faz muito bem. (p. 18).

A simulação de diálogo com o interlocutor foi a forma pela qual Machado de Assis desenvolveu sua idéia de leitor inteligente, capaz de rever suas hipóteses e se permitir a novos sentidos ao identificar as relações intra e intertextuais no interior de sua obra. O lúdico é cultivado através da auto-reflexão no ato da leitura, submetendo o romance a um narrador que mais se parece com um dublê de autor do que propriamente um personagem. No capítulo 57 (*De preparação*) Dom Casmurro se revela “**menos cru do que esperavas**” (grifo nosso):

Já agora meto a história em outro Capítulo. Por mais composto que este me saia, há sempre no assunto alguma coisa menos austera, que pede umas linhas de repouso e preparação. Sirva este de preparação. E isto é muito, leitor meu amigo; o coração, quando examina a possibilidade do que há de vir, as proporções dos acontecimentos e a cópia deles, fica robusto e disposto, e o mal é menor mal. Também, se não fica então, não fica nunca. E aqui verás tal ou qual esperteza minha; porquanto, ao ler o que vais ler, é provável que o aches menos cru do que esperavas (p. 88-9).

A preocupação do narrador em se negar como dublê ou co-autor, por fazer das memórias de Santiago uma re-escritura da tragédia shakespeariana, faz com que sua narração pareça menos interessada em contar os fatos do que meditar

sobre eles. Ao proceder desse modo, mostra-se mais determinado a influenciar ou persuadir o leitor do que a informá-lo, o que revela, assim, a essência da retórica machadiana. Mais uma vez o capítulo 62 contempla esta pesquisa com outra *didascália* onde o autor de novo encaminha o leitor à dúvida e à ambigüidade. Bentinho recebe a visita de José Dias no seminário e fica sabendo que Capitu vivia alegre. O agregado vai mais além: chama-a de “tontinha”, acrescentando que seu sossego só se dará quando “pegar algum peralta da vizinhança, que case com ela...” Veja a reação de Bentinho e como ele depois a dissimula:

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. (p. 94). (grifo nosso).

Através desse deslocamento Machado de Assis coloca em dúvida a suposta superioridade do saber do narrador. Depois, admite com deboche, como se a exata acepção do conhecimento de quem narra não consistisse tanto em saber mais sobre as coisas, mas em entender que o saber é discutível. Uma prova disso está em *A dissimulação*, como diz o título desse capítulo 65, depois que os adolescentes fazem o “juramento de que nos havemos de casar um com outro [...] e dissimular para matar qualquer suspeita”. Bentinho elogia a astúcia da amada, que sorri agradecida, concordando que deveriam “**enganar toda essa gente**”, proposta que se constitui aqui, numa rubrica interna (p. 98). (grifo nosso). Sugerindo adiar a virtude, contesta Montaigne, filósofo moralista francês que defende a arte de viver como resultante da tolerância e do bom senso: “Ora, há só um 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 **convindo à construção ou reconstrução de mim mesmo**”. (p. 102). (grifo nosso).

Para Dom Casmurro, a arte do seu viver é a escolha da permanência que lhe convenha, dando à palavra a função de se desdobrar. Esta operação vem encontrar suporte teórico em Luiz Costa Lima, com suas idéias de palavra dobrável:

Desde que a palavra encontrou uma situação social em que pôde desenvolver a ambigüidade sob a forma de atualização do contraditório, deixou de parecer como uma palavra e se mostrou biface, palavra em dobra. A dobra da palavra significa sua força de engano, sua capacidade de conduzir para este ou para aquele rumo. Vista assim como um corpo dotado de uma prega, minúscula Janus de que um lado ao outro esconde, a palavra se abre para uma multiplicidade de operações semelhantes. (LIMA, 1980, p. 21).

A palavra que se dobra converte memória em encenação e se desdobra até encontrar *Uma saída* (cap. 97) para o impasse que o narrador instaura ao estancar, aparentemente, o conteúdo para discutir, com o leitor a forma. Neste capítulo 97, ele dobra e desdobra o tempo, promovendo elipses de tal forma, que adianta a história em dias, meses anos em apenas meio parágrafo de texto. Acaba assim, convencendo que ali ele seria o meio do livro, quando na verdade, está só no começo, faltando somente 50 páginas para o seu final:

Aqui devia ser o meio do livro, mas a inexperiência fez-me ir atrás da pena, e chego quase ao fim do papel, com o melhor da narração por dizer. Agora não há mais que levá-la a grandes pernadas, capítulo sobre capítulo, pausa emenda, pouca reflexão, tudo em resumo. Já esta página vale por meses, outras valerão por anos, e assim chegaremos ao fim. (p. 132-3).

Não há como preterir esse capítulo na hora de uma adaptação, que busque a encenação de julgamento, porque ele contempla o realizador fílmico com uma das rubricas mais importantes, uma vez que coloca em dúvida o que vem sendo dito é memória. O enfado no receptor é abreviado tarde. Mas, como toda “palavra que encanta é mimesis” (LIMA, 1980, p. 39), o narrador consegue enganá-lo, ao lhe proporcionar , com isso, sensação de alívio. “Pois sejamos felizes de uma vez, antes

que o leitor pegue em si, morto de esperar, e vá espairar a outra parte; casemos ... Descansa que não farei descrição alguma, nem a língua humana possui formas idôneas para tanto.” (p. 137). Essa passagem lembra Fábio Lucas ao dizer que “por baixo do drama de Bentinho entremostra-se o drama do escritor que procura resgatar-se por intermédio da escrita... e o narrador, ao formar a consciência da descontinuidade de seu discurso, delega ao leitor a tarefa de preencher as lacunas” (1982, p. 79). Esses *espaços flutuantes*, voltando a Fiona Hugues, habitam o interior da obra e evidenciam o propósito do narrador em transformar o que executa em “um memorial de acusação”. Sobre isso, Fábio Lucas comenta:

Cremos que a necessidade de exteriorização de episódios passados explica a grande parte dos significados encontráveis em Dom Casmurro. Se vale da interpretação de que a personagem narradora intenta redimir-se de um fracasso contando-o enfaticamente, sob a forma de um memorial de acusação, temos de considerar o relatório como força reconstrutiva do protagonista e fixadora da imagem dos demais figurantes. Assim, toda a galeria de personagens, coada por uma sensibilidade, busca projetar-se na consciência dos destinatários da mensagem, dos leitores, completando-se o circuito da informação”. (1982, p. 80).

Em *Rasgos da infância* vai-se de novo encontrar, entre batalhas em gravuras e soldadinhos de chumbo, uma rubrica interna, comparando a *mímesis* com a realidade. É no momento em que Santiago recorda o menino, querendo saber por que um dos soldados pintados não deixava cair a espada e qual motivo que o havia levado a pintá-lo: “Ri-me do engano e expliquei-lhe que não era o soldado que se tinha pintado no papel, mas o gravador, e tive de explicar também o que era gravador e o que era gravura”. (p.147). O autor conclui a cena, insinuando ter o filho herdado “as curiosidades de Capitu”. “A dimensão afetiva do conhecimento”, no dizer de Hugues; ou a “força reconstrutiva do protagonista e fixadora da imagem dos demais figurantes”, na visão de Lucas, fazem da rubrica a **espada do soldado** um instante de negociação entre a mente e o mundo.

Mesmo em uma leitura superficial da obra, pode-se perceber a intenção do autor em comparar também o desenho figurativo e a escultura com a realidade ficcional, assim como fez com o teatro em capítulos anteriores. “A *mímesis* agora não se metamorfoseia senão para dizer de um desacerto entre o mundo e a visão comunicada pelo poeta” (LIMA, 1980, p. 4). O momento seguinte vem contribuir para essa reflexão, ao revelar um “defeitozinho do garoto”, combatido por Capitu, apesar de “fazer graça” aos outros. Ezequiel imita todos: a avó, o agregado, a prima Justina e, principalmente, Escobar, no jeito dos pés e dos olhos. Capitu, com uma rubrica interna à sua fala, põe um ponto final na mania da criança: “- **Sim, mas eu não gosto de imitações em casa**” (p. 149). (grifo nosso). Ela é enfática em sua opinião, ao colocar o “sim” no começo da frase e parece generalizar seu desgosto e não o fato de ser Escobar o mais imitado. Ao ser indagada se não gostava dele imitando, quando adolescente, Santiago obtém como resposta:

Um riso doce de escárnio, um desses risos que não se descrevem, e apenas se pintarão, depois estirou os braços e atirou-mos sobre os ombros, tão cheios de graça que pareciam (velha imagem!) um colar de flores. Eu fiz o mesmo aos meus, e senti não haver ali um escultor que nos transferisse a atitude a um pedaço de mármore. Só brilharia o artista, é certo. Quando uma pessoa ou um grupo saem bem, ninguém quer saber de modelo, mas da obra, e a obra é que fica(grifo nosso). Não importa; nós saberíamos que éramos nós. (p. 150).

Daqui por diante, a condenação de Capitu se torna irreversível, uma vez que o próprio texto testemunha a intenção de o seu narrador em pintar, esculpir ou escrever a Capitu de suas memórias. No capítulo seguinte, *Embargos de terceiro* (113), o narrador deixa ainda mais claro seu intento, ao pedir ao leitor que retorne ao capítulo 60 (*Querido Opúsculo*) para que releia o momento onde Dom Casmurro confessa ter jarretado (amputado) uma parte do capítulo 18 (*Um plano*). Ao chegar

nele, o que se percebe é o contraste da toada “chora menina, chora” (pela cocada e por não ter Vintém), com Capitu que não quer o doce, mesmo tendo-a à mão. Porém, o ir e vir das páginas provoca no leitor comum o desnorteio tão necessário à manutenção da intriga e à descontinuidade proposital do discurso machadiano, com o intuito de motivar o leitor a preencher “as lacunas”. Essa tarefa é uma via de mão dupla: quem escreve e quem lê pode vivenciar o drama do autoconhecimento, já que, para Fábio Lucas, Dom Casmurro é um homem em crise de identidade:

Ao acompanharmos o “eu” narrador do romance, caminhamos pari passu com o protagonista na busca do “eu central”, fraturado nas circunstâncias da história, isto é, da vida fluída. Conforme já assinalamos, o narrador figura como elemento constitutivo da intriga. Seu itinerário se processa antes entre as evocações cerebrais do que entre episódios fulminantes, como é da tradição do romance de aventuras. Neste caso, a agitada movimentação no exterior... cede espaço ao intenso movimento exterior cheio de idas e vindas. (1982, p. 81).

Em *A mão de Sancha* (cap. 118) vê-se notadamente o protagonista em conflito ao perceber, na esposa do amigo, certo declínio ao violar o segredo do marido, que planejava uma viagem a quatro à Europa, no ano seguinte. Ele escuta o plano, tendo ao fundo o barulho das ondas de ressaca, enquanto os olhos de Sancha “pareciam quentes e intimidativos” (p. 157). Para acentuar ainda mais a sua crise, “Senti ainda os dedos de Sancha entre os meus, apertando-os uns aos outros”. **“Foi um instante de vertigem e de pecado”**. (grifo nosso). Esta rubrica o deixou perturbado em seu gabinete diante da foto do amigo, com quem há pouco havia medido seus músculos, enchendo-se de inveja, também por ele saber nadar. Santiago confunde os braços de Sancha com os de Escobar: “Apalpei-lhe os braços como se fossem os de Sancha”. A confusão tem raízes do capítulo 71 (*A visita de Escobar*) ao se levar em conta a observação de Helen Caldwell sobre o teor da amizade de Bentinho por Escobar. Se aqui se considera *Dom Casmurro* como um

drama de autoconhecimento de um narrador em crise de identidade, não se pode deixar de lado o que pensa a ensaísta quanto à incerteza do protagonista de sua sexualidade. Ela destaca o momento quando Bentinho espera que Escobar olhe para trás, depois de toda a afetuosidade da despedida. “Mas não olhou” e o bonde se foi. Capitu assiste à cena por trás da veneziana de sua janela, no instante em que o “dandy” passa a cavalo e se volta para ver Capitu de novo. A conexão entre *A visita de Escobar* (p. 105) e *A mão de Sancha* (p. 156) justifica o conflito de Santiago diante da imagem emoldurada do amigo, presenteada por ele com os dizeres: “Ao meu querido Bentinho o seu querido Escobar 20-04-70”:

Tudo acaba, leitor; é um velho truísmo, a que se pode acrescentar que nem tudo o que dura dura muito tempo. Esta segunda parte não acha crentes fáceis, ao contrário, a idéia de que um castelo de vento dura mais que o mesmo vento de que é feito, dificilmente se despegará da cabeça, e é bom que seja assim, para que se não perca o costume daquelas construções quase eternas. O nosso castelo era sólido, mas um domingo [...]. (p. 157).

Tanto lhe é delicado o assunto que o narrador dedica o capítulo 119 (*Não faça isso, querida!*), pedindo à leitora burguesa, habituada a cavatinas, bailes e “conversas de salão”, que não abandone a leitura, “ao ver que beiramos um abismo. “Não faça isso, querida; **eu mudo de rumo**”. (p. 159). (grifo nosso). E muda, dando outra direção à história. Não há viagem, nem “contradança”, nem romance a quatro. Escobar morre afogado um capítulo depois, tragado pelo mar bravio e cheio de ressaca, e o ciúme de Bentinho deixa o inconsciente, vindo à tona em *Olhos de ressaca* (II) ao ver Capitu, derramando “algumas lágrimas poucas e caladas [...]” (p. 161).

O que vem depois dessas lágrimas são frias tentativas de fazer o leitor acreditar novamente no subconsciente, na detecção de evidências da infidelidade de Capitu em cada lágrima ou palavra, em cenas recapituladas do passado e na semelhança entre Ezequiel e Escobar; relatam, também, a

vingança de Santiago. É nesses capítulos finais, nos quais Santiago se desfaz de toda pretensão, que temos uma visão total de como o seu “mal” o transformou de “Bento” em “Dom Casmurro”, bem como o porquê de Santiago escrever sua história. (CALDWELL, 2002, p. 96).

Ao evidenciar seu ciúme, o narrador desmancha com águas revoltas aquilo que seria o seu castelo de areia e age como um homem comum do seu século, sobretudo prometido à igreja desde que nascera. Ele retoma as convenções de sua época para não chocar o leitor com a metáfora da “contradança”, o qual ainda não conhecia o pensamento de Freud por estar ainda em processo naquele final de século. Pune-se ao se confinar na solidão. Afoga Escobar, tira Sancha de cena, enviando-a ao Paraná para viver com os parentes e exila Capitu e o filho na Suíça, usando a educação do menino como pretexto. Atua como jurista e sacerdote “em nome da moral e dos bons costumes”. Faz como havia prometido em *A reforma dramática* e *O contra-regra*. No primeiro, diz “que o destino, como todos os dramaturgos, não anuncia as peripécias nem o desfecho” (p. 106); e no segundo, conclui afirmando não ser este só dramaturgo, mas também o seu próprio contra-regra, isto é, “designa a entrada dos personagens em cena, dá-lhes as cartas e outros objetos, e executa dentre os sinais correspondentes ao diálogo, a trovada, um carro, um tiro” (p. 107).

O narrador age conforme o prometido: faz de suas memórias encenação de uma tragédia shakespeariana, matando a todos. Parodia *Otelo*, só que narrando pelo avesso, assim “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 amor”. (p. 106). O conceito a que o narrador se refere reside na experiência estética do receptor, ao combinar a trajetória expressiva no interior da experiência geral e a trajetória mimética, como fala Hugues. Ao cair o pano, ou seja, ao terminar o livro, o

leitor é afetado no interior de sua experiência pela orientação mimética da mesma forma como é afetado pelo mundo externo, ao mesmo tempo, que é levado pela orientação expressiva. Esta última atinge sua concepção do mundo através de um processo de reflexão resultante da afetividade do leitor com a obra. (DUARTE in HUGUES, 2001, p. 49). O capítulo 132 (*O debuxo e o colorido*) é um exemplo claro desta vivência e como a *didascália* contribuiu para com a noção de leitura como espetáculo. Dom Casmurro, ao constatar a semelhança entre Escobar e seu filho, compara-a a um desenho em *croqui* que, aos poucos vai ganhando tinta até se tornar um símile do seu referente. Uma carta emaranhada de enigma, uma vez que não se sabe ao certo se ela existiu, confirma suas suspeitas. Argumenta que, mesmo sendo capaz de “dissimular ao mundo, não podia fazê-lo a mim, que vivia mais perto de mim que ninguém”. (p. 168). Assim, narra esse momento a pinceladas em meio às metáforas com cheiro de mar e som de ressaca:

Nem só os olhos, mas as restantes feições, a cara, o corpo, a pessoa inteira, iam-se apurando com o tempo. Eram como um debuxo primitivo que o artista vai enchendo e colorindo aos poucos, e a figura entra a ver, sorrir, palpitar, falar quase, até que a família pendura o quadro na parede, em memória do que foi e já não pode ser. Aqui podia ser e era. (p. 167-8).

A referência ao teatro se constitui em *Otelo* e está para *Dom Casmurro* assim como a enunciação está para o enunciado, onde a primeira cuida de comover o leitor, atraindo-o pela sensibilidade; e a segunda aguça sua inteligência, levando-a a promover associações e assim refletir sobre a condição humana na busca do seu autoconhecimento. Em *Otelo* (cap. 135) Machado de Assis mostra como o texto literário pode abrigar as rubricas tanto quanto o teatro (seu próprio casulo) e como elas podem tomar o caminho do audiovisual e das artes gráficas, se mantiverem o propósito de acionar, encenar e dar movimento. Seu relato, enquanto espectador da

peça e sujeito ao voltar com o veneno no bolso, mas parece cenas desempenhadas pelos atores, com descrição precisa de cenário e dos objetos de cena, do que propriamente, literatura no conceito daquela época:

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. Vi 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. (p. 170-1).

Esta passagem lembra Fábio Lucas dizendo ser Dom Casmurro um narrador autoconsciente na posição de testemunha ocular do processo da obra. Segundo ele, Machado de Assis “desperta a atenção do leitor para o fato de que o pseudo-autor é um artifício, ainda que a gestação do texto seja algo tão importante quanto o seu conteúdo, de modo que enunciar é também viver – tempo e texto fluem no mesmo leito existencial”. (p. 82). Portanto, o escritor deita sob o lençol dessa alcova o duplo sentido dos personagens de sua intriga. Estando em primeira pessoa, Dom Casmurro é o dono da voz e, apenas por meio dela, sabemos quem foi Capitu, Escobar, Sancha e os demais personagens. Ele mesmo confessa sua intenção, no capítulo 2, quando explica a razão que o levou a pegar a pena e se reconstituir nos tempos idos. Nessa reconstituição, o narrador projeta-se parcialmente nos três personagens, sendo possível ao leitor mais atento reunir seus caracteres a partir do triângulo amoroso. Conforme Lucas, é como se Capitu e Escobar fossem os duplos e o narrador, multifacetado. “A obra, por ser um texto literário e, assim, polivalente, flanqueia muitas entradas” (p. 79). Uma delas foi sua referência à tragédia de Shakespeare que aqui se encerra com o veneno na xícara, em vez do cálice em que

beberam Creonte e Gertrudes ou no vidro de onde se serviu Julieta. Assim acontece em *Dom Casmurro*: o veneno é comprado para Capitu, mas é Santiago que resolve ingeri-lo. Porém, quando entra o menino, ele muda de idéia, mesmo que depois se arrependa:

Leitor, houve aqui um gesto que eu não descrevo por havê-lo inteiramente esquecido, mas que crê que foi belo e trágico. Efetivamente a figura do pequeno fez-me recuar até dar de costas a estante. Ezequiel abraçou-se aos joelhos, esticou-se na ponta dos pés, como querendo subir e dar-me o beijo de costume; e repetia, puxando-me: - Papai, papai! (p.172).

Se eu não olhasse para Ezequiel, é provável que não estivesse aqui escrevendo este livro, porque o meu primeiro ímpeto foi correr ao café e bebê-lo. Cheguei a pegar na xícara, mas o pequeno beijava-me a mão, como de costume, e a vista dele, como o gesto, deu-me outro impulso que me custa dizer aqui;- mas vá lá, diga-se tudo. Chamem me embora assassino; não serei eu que os desdiga ou contradiga; o meu segundo impulso foi criminoso. Inclinei-me e perguntei a Ezequiel se já tomara café.

— Já, papai; vou à missa com mamãe.

— Toma outra xícara, meia xícara só.

— E papai?

— Eu mando vir mais; anda, bebe!

Ezequiel abriu a boca. Cheguei-lhe a xícara, tão trêmulo que quase a entornei, mas disposto a fazê-la cair pela goela abaixo, caso o sabor lhe repugnasse, ou a temperatura, porque o café estava frio... Mas não sei que senti que me fez recuar. Pus a xícara em cima da mesa, e dei por mim a beijar doudamente a cabeça do menino. (p.173).

O *didascolo*, chegando ao fim de sua missão, precipita a entrada de Capitu em cena. O que se leu e se viu nos dois trechos acima tem o seu desfecho no capítulo 138 (*Capitu que chega*). O próprio título sugere uma rubrica tipicamente inicial e em seguida contempla com outra **explicativa**, ao deixar claro “que parecerá teatro” o que se desenrola a partir do momento que a esposa escuta Santiago, dizendo ao menino, que ele não era seu pai. Ainda acrescenta que sua “estupefação” e “indignação” foram tão naturais “que fariam duvidar as primeiras testemunhas de vista do nosso foro”. (p. 174). Dom Casmurro, porém, antes evocou seu lado cristão, impedindo-o de servir o café a si e depois à criança; agora, age como advogado de acusação frente a uma ré cujos argumentos são ínfimos para

convencer o jurado. Talvez por faltar a metade, aquela parte que ele nega a Capitu, mesmo que ela peça que lhe conte tudo e o porquê de tal convicção, Santiago (na incerteza) omite, saindo-se com evasivas: “Há coisas que não se dizem”. (p. 174) da mesma forma que a condena a reticências, ao bani-la para a Suíça. Quem sabe não seja esta a razão de a casa de Engenho Novo lembrar-lhe somente a de Matacavalos “mais por efeito de comparação e de reflexão do que de sentimento” (p. 179). Nem lhe adiantaria viver na casa de infância, porque até o que havia ficado, o tempo mudara (como a casuarina, que tinha o tronco tão reto quanto um ponto de exclamação) e agora, de velha, envergara, parecendo mais uma interrogação. (p. 180). Com esta metáfora, encerra-se a apresentação das rubricas deste terceiro núcleo semântico onde se conclui que a “astúcia da *mímesis*” está em ser espelho que nada reflete a priori – como diz Guilherme Merquior – “por isso é capaz de reproduzir tudo”. (1997, p. 27).

A estratégia de analisar o funcionamento da rubrica no romance, a partir de sua concentração constelar em três núcleos semânticos será fundamental para a compreensão de como se dá a transposição de *Dom Casmurro* para o cinema, do roteiro à finalização do filme. A partir desses núcleos, procura-se identificar, no próximo capítulo, as rubricas imprescindíveis para a operacionalização da leitura das soluções adaptativas levadas em conta em *Capitu* e *Dom*. Vale lembrar que a seleção feita considerou apenas aquelas rubricas que contribuem decisivamente para a compreensão da narrativa de *Dom Casmurro* como um programa de encenação de um julgamento, extrapolando assim as interpretações mais frequentes do projeto criativo do autor nessa obra, que o se ocupam mais com a memória e a evocação.

Evidentemente, não supomos que os adaptadores dos filmes referidos tenham tido necessariamente a intenção de observar tal projeto da encenação. Essa é uma leitura particular, desenvolvida nesta pesquisa, pautada pela investigação do papel das rubricas no enredo. Porém, a seguir, ela será apresentada como um parâmetro ou estratégia metodológica para verificar como se deu naquelas obras fílmicas o processo de geração de interpretantes dinâmicos do romance, acionando ou não sentidos potenciais que sugerimos, a partir da análise dos núcleos semânticos e de suas rubricas.

4. *CAPITU E DOM*: INTERSEMIOSES DE UMA ENCENAÇÃO LITERÁRIA

O caminho percorrido nos três núcleos semânticos: **a casa reconstruída, a poética do olhar e a metalinguagem**, identificando as rubricas nas quais Dom Casmurro, na busca do seu “eu”, revela um narrador multifacetado dividido na tarefa de articular o conteúdo e a forma. Sublevar contra esses três centros de convergência de sentido na transposição do romance para o cinema é correr o risco de, literalmente, passar por cima da obra. Para considerar a rubrica como uma das possibilidades de mediação desencadeadora de intersemioses produtivas entre *Dom Casmurro* e suas adaptações cinematográficas como réplicas ou interpretantes dinâmicos do romance, é preciso entender que a questão não é de verossimilhança e sim de particularidade narrativa. O cinema se vale do ritmo quando mimetiza as idéias. O espectador interpreta através das formas e dos tempos específicos e através de imagens e sons que se articulam no decorrer da representação audiovisual. Sendo assim, em *Capitu e Dom*, o narrador não pode titubear quando não encontra a palavra que define os olhos de Capitu porque a narrativa não pode parar. Sua estrutura narrativa se submete ao **gráfico de densidade dramática**, que designa o instante em que deve ocorrer a **apresentação do problema**, sua **complicação**, **crise**, **clímax** e **resolução**. O filme de ficção é estrutural por natureza, tem começo, meio e fim. Sem uma estrutura narrativa, não haveria ritmo nem suspense. Essa é uma herança também do teatro clássico, cujo conflito advém do embate das forças, protagônicas e antagônicas, até a catarse final. Martin Esslin, estudioso da dramaturgia, chega a sistematizar os signos denotativos dos meios dramáticos, distinguindo-os dos meios específicos do cinema. Esslin (1977, p. 54) sistematizou os signos em dois grupos: a) no primeiro, colocou o ator, o visual, o oral

e o texto como elementos típicos do teatro; e b) no segundo, o enquadramento, os ângulos de visão e de tomada assim como o movimento e a montagem, como específicos do cinema.

Para Diniz, no nível denotativo, “todos representam instrumentos usados para caracterizar os personagens, retratar o *background* e o meio ambiente e, por fim, contar a história”. (2003, p. 61). No conotativo, o romancista ou realizador de filmes, transmitiria, de forma implícita, sua visão moral, filosófica ou política da matéria de que trata em sua obra. Tanto no cinema, quanto no teatro “a mensagem, porém, está presa aos signos não-verbais que, quando combinados, podem criar estruturas significantes de uma outra ordem”, afirma Diniz complementando:

Para alguns teóricos como Eisenstein e os formalistas russos, o cinema se distingue como uma forma de arte distintiva pelas possibilidades que oferece de criar significados através de técnicas específicas como justaposição, fragmentação, separação e reunião de imagens através do uso variado de angulação, focalização, perspectiva e distância entre a câmara e o objeto filmado. (2003, p. 61-2).

Em *La Forma Del Film* (1986, p. 28) o cineasta e teórico soviético Serghei Eisenstein intuía, na década de 20, que a propagação do cinema comercial simultaneamente à evolução tecnológica, faria dessa arte uma fábrica de sonhos. Suas observações fundamentadas em pesquisas da escola formalista soviética acabaram sendo confirmadas e retomadas por estudos contemporâneos. Lembra Diniz que o próprio Eisenstein já enxergava na literatura, a presença de recursos da linguagem cinematográfica, como “fades, dissolvências, *close-ups*, métodos de composição e edição” (2003, p. 62). A influência do teatro sobre o filme de ficção também foi uma constante, sobretudo na construção do suspense, a partir do gráfico de densidade dramática mencionado no capítulo anterior. Na contemporaneidade,

as novas tecnologias midiáticas, através da indústria cinematográfica, têm exercido uma influência na linguagem audiovisual. A Paramount, Columbia Pictures, Warner Bros, associadas às grandes redes fechadas de televisão, tornaram-se agentes de intersemioses responsáveis por dotar os filmes de uma linguagem poética mais elaborada, ainda tão ausente nas produções para a grande massa. A educação universitária tem sido fundamental na formação de cineastas, por fazê-los perceber a importância do roteiro a partir de sua etimologia, descobrindo que o *screenplay*¹⁴ é aquele recurso que melhor traduz sua função mediadora. Entendê-lo como “uma peça para a tela” é diferente de percebê-lo como um *guión*, que sugere apenas vagas indicações de enquadramento, movimento de câmera e desempenho dos atores diante da lente.

A concepção do signo cinematográfico como “usurpador” de outras expressões artísticas é consenso geral e fundamental no momento da transição do signo literário para o cinema. A teoria semiótica de Peirce pode contribuir bastante para a compreensão desse processo relacional, uma vez que discute: **o signo em si mesmo, o seu referente e o efeito que provoca**. Essas perspectivas são essenciais à representação como intersemiose, principalmente na justaposição de planos ou segmentos de qualquer narrativa por associação, contigüidade e contraste de seus elementos (signos). A semiótica peirceana fundamenta a idéia de que o diálogo entre literatura e cinema é um processo contínuo de geração sígnica. Segundo o semioticista americano, o signo que substitui outro, leva a marca desse outro em si mesmo, o que se coaduna com o conceito de “montagem de atrações” de Seghei Eisenstein. Assim sendo, *Dom Casmurro* pode ser tomado como o signo motivador, enquanto os filmes *Capitu* e *Dom*, como efeitos de leitura ou

¹⁴ As diversas concepções de roteiro serão mais bem explicitadas adiante.

interpretantes dinâmicos, cujo processo começa no roteiro. Tal concepção leva a compreensão da adaptação como um composto de indicações, acionado pelas rubricas e em conexão com os múltiplos sistemas de signos que vão compor a encenação. Nesse sentido, Diniz comenta a confluência dos sistemas de signos no processo de intersemiose:

fazem parte de um todo orgânico em que os sistemas interagem, reforçam uns aos outros, criam novos sentidos a partir de seu contraste irônico, ou sua tensão interior. O sentido global de uma representação dramática emerge do impacto total dessas estruturas complexas de significados inter-relacionados. (2003, p. 66).

Assim sendo, literatura e teatro interagem constantemente com o cinema e essa prática alcança grandes momentos quando se respeita a natureza de cada expressão. No romance ou no conto, a ação dramática e o enredo acontecem geralmente na mente do personagem principal; no teatro, a ação e o enredo ocorrem na fala, através de palavras. No filme, “é o meio visual que dramatiza o enredo básico”, como ressalta o roteirista americano Syd Field (2001, p. 2). Lembrando que o ambiente do cinema nem é a página nem o palco, esse roteirista diz que é no roteiro que se dá primeiramente a ação

contada em imagem, diálogos e descrições localizada no contexto da estrutura dramática. O roteiro é como um substantivo – é sobre uma pessoa ou pessoas, num lugar ou lugares vivendo sua ‘coisa’. Todos os roteiros cumprem essa premissa básica. A pessoa é o personagem, e viver suas coisas é a ação”. (FIELD, 2001, p. 2).

Field assinala as especificidades de cada expressão para depois uni-las num só argumento. Perspectiva essa que se assemelha à visão de Diniz para quem o que há de comum entre o romance, a peça e o filme de ficção é a estrutura narrativa que relaciona as partes com o todo. Ela agrupa os segmentos da narrativa como um

xadrez onde as partes determinam o jogo, promovendo o que Roman Jakobson (1970, p. 155) chama de *pars pro toto* na espacialidade do plano cinematográfico. Para o narratologista russo, o princípio básico para a construção de um roteiro ficcional reside na sinédoque, no todo pela parte onde a organização dos planos obedece a uma lógica interna que alimenta as relações metonímicas no discurso fílmico.

Nesse sentido, a rubrica tem papel preponderante na construção do roteiro devido a sua natureza indicativa. Afinal, sua função é instruir a partir do menor segmento, seja ele a frase, a ação ou o plano. Neste último caso, a função é fundamental, uma vez que “o cinema trabalha com fragmentos de temas de diversas grandezas, muda-lhes as proporções, entrelaça-os segundo a contigüidade, similaridade e o contraste”, como afirma Jakobson (id.). Sua presença ou ausência nas intersemioses que resultaram em *Capitu* e *Dom* será observada neste momento, levando em conta o romance como encenação literária.

4.1. A RUBRICA NO CINEMA: RESGATE DA AÇÃO NARRATIVA

O conceito de discurso narrativo como lugar das representações figurativas¹⁵ das diversas formas de comunicação, constituído tanto de tensões quanto de retornos ao equilíbrio, tem aqui a sua defesa, principalmente quando a *dramática* participa no seu modo de contar. Como esta investigação aponta a rubrica como “espaço cênico do literário”, é necessário retomar dois conceitos vistos por Platão e Aristóteles, os pioneiros da narratologia. Platão se refere a dois modos de

¹⁵ Entendendo-se como quaisquer reproduções visuais da realidade.

comunicação, que seriam complementares e não contrários entre si: o relato sem imitação e aquele com imitação. Já Aristóteles amplia o sentido dessas duas categorias ao considerar como *diegese*, o recit, a narrativa, o relato. Quanto à *mímesis*, ele entende como pura representação poética. A literatura e o cinema, portanto, situam-se no plano da *diegese*, da ação de contar do narrador. O teatro consiste na imitação da ação, ou seja, da *mímesis*, que exclui a dimensão narrativa. Julien Greimas, em seu *Dicionário da Semiótica*, serve de amparo quando recorre à dramática como mediação no diálogo romance-filme. A *diegese* é defendida por ele como “oposição à descrição que depende prioritariamente de uma análise qualitativa” e “designa o aspecto narrativo do discurso. Nesse sentido, a noção que se aproxima dos conceitos de história e de narrativa” (GREIMAS, 1986) é oportuna nessa etapa da pesquisa. Na ausência da palavra *mímesis*, naquele dicionário, supõe-se que seu entendimento sobre ela tem a ver com representação, interpretação, por corresponder ao universo teatral em sua dimensão de espetáculo encenado.

O teatro esteve de tal modo presente na mente dos que levaram o cinema para a ficção que a disposição da tela e da platéia na sala de projeção até hoje é idêntica, como lembra Geada: “O famoso cubo cenográfico da cena à italiana era reproduzido no cinema mudo através do plano geral estático, que correspondia sensivelmente ao ponto de vista ideal do espectador da platéia.” (apud LUCAS, 1985, p. 131). Pode-se dizer que tanto os diretores quanto os espectadores dos primeiros filmes se referiam muito mais à cena do que ao plano fílmico projetado na tela. As entradas e saídas do campo cinematográfico correspondiam ao movimento dos atores, entrando e saindo de cena. Era como se os personagens esperassem fora do filme o momento de atuar.

A evolução da linguagem cinematográfica pode ser vista como uma espécie de transfiguração teatral do espaço e do tempo. Nos primórdios, os filmes como os de Eisenstein tentaram ir além. Contudo, foi nos Estados Unidos que o cinema se tornou indústria, indo transformar dramaturgos em roteiristas e diretores de longas-metragens, partindo daí a preferência à cena. Esse “gosto” prevalece até hoje não apenas em Hollywood, mas também na Europa e o restante das Américas. O modelo americano continua reforçando o princípio da representação de origem teatral sem, no entanto, fechar-se às possibilidades infinitas da linguagem fílmica e das inovações tecnológicas, sobretudo as digitais. Algumas produções superam os limites do “teatro filmado”; outras apenas camuflam, com efeitos especiais, o forte lado cênico de ser do cinema de ficção. O cinema, não se deve esquecer, é feito de imagem e não propriamente de atores. No teatro, a força da narrativa está também na sonoridade do texto expresso nas falas, nos diálogos e na locução. Sua estética, portanto, repousa em imagens que possam ser visualizadas objetivamente, de modo que assegure impacto visual no espectador. A realidade pesa no teatro, só a rubrica consegue amenizar o efeito das convenções que o espectador tem de decodificar diante da encenação de um texto. A ficção pressupõe a ausência física. No cinema, tudo é etéreo, enquanto no palco, até o pisar no assoalho denuncia presença. Christian Metz tem uma definição precisa para essa nada sutil diferença:

O espetáculo teatral não consegue ser convincente da vida porque o próprio espetáculo faz parte da vida, e de modo muito visível; há os intervalos, o ritual social, o espaço real do palco, a presença real do ator; o peso disso tudo é demais para que a ficção desenvolvida pela peça seja percebida como real; a cenografia, por exemplo, não tem o efeito de criar um universo diegético, não passa de uma convenção dentro do próprio mundo real. (Poderíamos acrescentar, na mesma perspectiva, que a assim chamada “ficção”, só existe dentro da “convenção” e do mesmo modo que há ficções na vida cotidiana, tais como as convenções da boa educação ou dos discursos oficiais). O espetáculo cinematográfico, pelo contrário, é completamente irreal, ele se desenvolve num outro mundo; A. Michotte chama de “segregação de espaços”: o espaço da diégese e o da sala (que envolve o espectador) são imensuráveis, nenhum dos dois inclui nem

influencia o outro, as coisas ocorrem como se houvesse uma parede invisível, porém intransponível. (METZ, 1977, p. 23- 24).

A narrativa cênica acentua sua diferença quando comparada à narração do texto literário. A relação entre o autor da peça e o narrador de um espetáculo é bem mais distinta do que a de quem narra através do romance. A literatura utiliza exclusivamente a língua. O texto encenado se coloca para o receptor através do contato direto com os intérpretes, estando o teatro mais para a apresentação do que para a representação, como é o caso da literatura. Neste ponto, o cinema se aproxima do espetáculo, que também recorre aos cenários, figurinos, luz e atores, cujos papéis empregam, através de diálogos, boa parte do tempo da narração. O cinema dialoga com o teatro na mesma proporção que se relaciona com a literatura. Enquanto a narrativa cinematográfica vai buscar na literária o narrador implícito, como um montador que organiza as imagens do filme; a narrativa cênica, apropria-se da apresentação das ações. O discurso do filme ficcional se coloca em dois níveis, que se completam: Aquele que *mostra*, vindo da reprodução foto-mecânica da realidade pró-fílmica, numa situação biunívoca de espaço e de tempo; e o que narra (resultado da articulação das unidades expressivas, os planos realizados no instante do primeiro nível). Do equilíbrio desses dois níveis, surgem, os estilos, a opção ideológica e formal de cada longa-metragem. O específico do cinema enquanto narrativa, para Metz: “é injetar na irrealidade da imagem a realidade do movimento e, assim, atualizar o imaginário a um grau nunca antes alcançado”. Segundo o pesquisador francês, as imagens pobres não nutrem o imaginário o bastante para delas, chegar-se a “tirar” uma realidade. Assim também ocorre no teatro quando simula a fábula: “corre o risco de não aparecer senão a simulação por demais real de um imaginário sem realidade”. (METZ, 1977, p. 28). As imagens

“como ricas” a seu ver, são aquelas enquadradas pelo visor onde os objetos, após o clic, tornam-se signos e entram em cadeia através do *punctum*, presente nas lentes da câmera.

Segundo o narratologista francês Roland Barthes, em seu livro *A câmera clara*, o *punctum*¹⁶, com a sua função de promover o primeiro encontro do receptor com o discurso imagético, distancia a narrativa cinematográfica da narração do teatro. No palco, mesmo que a luz, ou a “fala”, ou a lágrima, ou o grito, sejam o signo por onde começa a cena, nada impede que o espectador dirija seu olhar para onde quiser, seja do palco ou da platéia.

Vendo assim, o teatro é mais livre no seu narrar e o receptor, em consequência, pode reagir alterando o andamento do espetáculo, obrigando o ator, no seu personagem, a responder, transformando o espectador em *ação dramática*. Por Ação Dramática, considera-se aqui, o conceito de Renata Pallottini, como “a ação de quem, no drama, vai buscar seus objetivos, consciente do que quer. É a ação de quem quer e faz”. (1984, p. 16). Em *Introdução à Dramaturgia*, Pallottini desenvolve o conceito de que a essência do drama está na ação do personagem rubricada, de forma que, passo a passo, ele recolha o fruto de seus próprios atos. O destino ficcional é o resultado da forma como o personagem agiu, movido por sua ética, liberdade, consciência e responsabilidade durante o embate promovido pelos conflitos, interno e externo do drama.

O surgimento dos artefatos técnicos no século XIX, como o daguerreótipo na década de 50 e o cinematógrafo na década de 90, foram também responsáveis

¹⁶ Punctum - Para Roland Barthes é o encontro do olhar com a fotografia seja ela congelada ou em movimento. Dá-se quando o fotógrafo centraliza o circunferência menor e a mais polida das duas anteriores, num parte do objeto. É por onde o receptor começa a sua leitura.

pelas profundas transformações nas comunicações e nas artes ocorridas no século XX. A fotografia e o cinema promoveram significativas alterações na visão do mundo, mudando assim a forma de traduzi-lo em palavras e imagens. Os processos de reprodução que a computação digital vem colocando ao dispor se tornam, cada vez mais, acessíveis às camadas do extrato social, perdendo “sua aura”, como previa Walter Benjamin. A chegada dos meios tecnológicos no panorama social acabou resultando numa re-configuração tanto do modo de recepção quanto do próprio fazer artístico na “era da reprodutividade” (1994). Incapaz de competir com a fotografia no registro da realidade, a pintura se viu obrigada a distanciar-se gradativamente de sua tendência figurativa, indo se expandir em espaços abstratos até então vedados à máquina. Refletindo sobre a reprodutibilidade técnica na contemporaneidade, Benjamin (1982, p. 209) chama a atenção para o fato de que, alterando o modo de percepção da realidade, pelo surgimento da fotografia e do cinema, o campo estético viu-se inevitavelmente afetado em seus domínios. A narrativa, em conseqüência, não escapou das interferências dos ângulos de visão e das tomadas, bem como da composição e delimitação do quadro.

No tocante a esse aspecto, vale ressaltar as observações de Jacques Aumont. Ele reconhece que, "por definição, o narrativo é extra-cinematográfico, pois se refere tanto ao teatro, ao romance, quanto à conversa do cotidiano: os sistemas de narração foram elaborados fora do cinema." (AUMONT, 1995, p. 89-97). E acrescenta que há pelo menos três fortes razões para o cinema ter-se enveredado pela narratividade. A primeira delas reside no fato de representar um objeto de maneira a favorecer o seu reconhecimento. Tem a intenção de se dizer algo a seu respeito, pela razão de todo objeto ser um discurso em si, uma vez que denota valor, antes mesmo de sua reprodução. "Deste modo, qualquer representação chama a

narração, mesmo embrionária, pelo peso do sistema social ao qual o representado pertence e por sua ostentação" (AUMONT, 1995, p. 89-97). A segunda razão tem a ver com o movimento. A imagem está em constante transformação e mostrar a passagem de um estado da coisa representada para outro exige tempo, como ocorre em qualquer história, que caminha do estado inicial ao fim, esquematizando-se através de uma série de transformações. Assim é tal como age o cinema experimental, ao conservar sempre algo de narrativo: "para que um filme seja plenamente não narrativo, seria preciso que ele fosse não representativo, isto é, que não se pudessem perceber relações de tempo de sucessão, de causa ou de consequência entre os planos ou os elementos" (ibid., p. 94). A terceira última razão está no empenho do cinema em ser reconhecido como arte.

Por sua capacidade de apresentar a imagem em movimento, obedecendo inclusive às linhas de perspectiva que a pintura renascentista habituou a considerar como forma natural de percepção dos objetos, o cinema (como nenhuma outra forma de expressão) alcançou o efeito de impressão de realidade. Ele faz com que as imagens projetadas na tela se assemelhem de forma quase perfeita ao espetáculo oferecido aos nossos sentidos pelo mundo real. A verossimilhança que o romance realista tanto perseguiu e esforçou-se por sugerir através de palavras e recursos artificiosos, como a ocultação do narrador, o cinema agora expõe ao espectador em imagens convincentes. Para o teórico americano, Robert Stam dedicado há mais de duas décadas à reflexividade do cinema:

A arte cinematográfica tornou-se o catalisador das aspirações miméticas abandonadas pelas demais artes. A popularidade inicial do cinema deveu-se à sua impressão de realidade, a sua fonte de poder, e simultaneamente, a seu defeito congênito. [...] O cinema herdava o ilusionismo abandonado pela pintura impressionista, combatido por Jarry e os simbolistas no teatro e minado por Proust, Joyce e Woolf no romance. (STAM, 1981, p. 24).

Sendo levado à condição de “máquina de contar história” e logo absorvido pela indústria de entretenimento, o cinema herdou da literatura parte significativa da tarefa de contar histórias, tornando-se, de início, um fiel substituto do folhetim romântico, típico das primeiras décadas do século XIX. Apesar de experimentações mais ousadas, como a *avant-garde* francesa dos anos 20, do surrealismo de Louis Buñuel, do Neo-realismo alemão ou italiano e no Brasil como Cinema Novo, a narratividade prevalece sobre as outras modalidades da expressão cinematográfica, manifestando-se, sobretudo através das rubricas. Essas indicações de cena permitem que se vá do roteiro à filmagem e desta, à montagem, com a segurança necessária, principalmente quando se trata de adaptação literária.

É em *Estética, Poesia* (1964), de Hegel, que repousa o conceito necessário para fortalecer a idéia de rubrica enquanto ação que agiliza, como um impulso *Para frente e para trás*, lembrando David Ball (1999). Ele que orienta o ator, o diretor, o cenógrafo, em tudo que está em cena: do gesto à luz, da trilha sonora ao modo cerrar a cortina, objetivando levar o personagem ao seu fim. O falar e o agir no palco ou na tela não se limitam a expressão complacente de sentimento. Para Hegel:

A acção dramática não se limita, porém à calma e simples progressão para um fim determinado; pelo contrário, decorre essencialmente num meio repleto de conflitos e oposições porque está sujeita às circunstâncias, paixões e caracteres que se lhe opõem. Por sua vez, estes conflitos e oposições dão origem a acções e reacções que, num determinado momento, produzem o necessário apaziguamento. O que vemos, assim, directamente, são fins individualizados sob a forma de caracteres e situações que se entrecruzam e determinam reciprocamente procurando cada carácter e cada situação afirmar-se e ocupar o primeiro lugar, em detrimento de outros, até que se processe o apaziguamento final. (HEGEL, 1964, p. 279).

O que Hegel determinava como ação, antes de tudo, era o menor fragmento, épico ou lírico, da poesia dramática. Esta, como bem expressa Pallottini, reúne em si

“a ação, o externar-se, o objetivar-se, o mostrar os fatos, da epopéia; mas deve, por outro lado, carregar um peso da subjetividade, de razões morais, de sentimentos, de psicológico, de paixões e hesitações, de alma em suma” (1986, p.17). Sendo o menor fragmento do texto cênico, a *ação dramática* tem o mesmo papel do plano, no filme; ou da frase, para o texto de ficção, visto pelos narratologistas principalmente Roman Jakobson e A.J. Greimas. O cinema teria, portanto, estrutura semelhante à peça, como se, além de ator, cenário e figurino, tivesse também sugado a essência, a poesia dramática. Tendo o filme de ficção se apropriado do drama, teria levado consigo a rubrica, transformando o roteiro de ferro, tão comum em Hollywood, em texto que une a descrição técnica da imagem e do som, necessária à consecução do filme, a ação, através de falas e de gestos, e o devir do texto literário. As *didascálias* no cinema são o lugar onde o que acontece no plano mental do personagem do romance soma-se à atuação dos atores através dos gestos e da oralidade e do que vestem na cenografia do palco. As rubricas no roteiro, portanto, resgatam a ação narrativa no cinema.

4.2. ROTEIRO E RUBRICA: A GRAMÁTICA DA MEDIAÇÃO

Ao tomar a rubrica como urdimento capaz de transpor contos e romances para os meios audiovisuais, é necessário considerar seu papel no roteiro e este como um mediador verbal entre a idéia e a execução. Uma vez concluído o filme, o roteiro não faz mais sentido; assim, o cinema o descarta assim que o filme deixa a moviola. O que ocorre nos textos, nos níveis literário e dramático, é justamente um movimento contrário: no primeiro, a obra ganha *corpus*, com as palavras impressas;

no segundo, a obra se efetiva quando essas palavras são encenadas. O roteiro, portanto é um “texto em mutação” como bem definiu o roteirista francês Jean-Claude Carrière num seminário ministrado no *Ateliers des Arts* em março de 1983, em Paris. Esse conceito se encaixa na visão que se tem dele aqui como “uma peça para a tela” constituída de palavras geradoras de imagens e sons, permitindo que as rubricas indiquem a transmutação do objeto do seu estado bruto para o imaterial. Da materialidade da palavra para as imagens etéreas em celulóse, o roteiro como diz Carrière é “um texto portador de outro estado, instrumento de uma passagem”:

O roteiro representa um estado transitório, uma forma passageira destinada a desaparecer, como a larva ao se transformar em borboleta. Quando o filme existe, da larva resta apenas uma pele seca, de agora em diante inútil, estritamente condenada à poeira. [...] Pois o roteiro significa a primeira forma de um filme. E quanto mais o próprio filme estiver presente no texto escrito, incrustado, preciso, entrelaçado, pronto para o vôo como a borboleta, que já possui todos os órgãos e todas as cores sob a aparência de larva, mais a aliança secreta [...] entre o escrito e o filme terá chances de se mostrar forte e viva. (1991, p. 58).

Jean-Claude Carrière não poupa as metáforas no momento de definir um roteiro e esta citação pede que se retorne à terminologia da palavra. Os americanos costumam chamá-lo de *screenplay* (peça para a tela) para distingui-lo de *play*, como se denomina o texto dramático. Os franceses o chamam de *scenario*, para designá-lo como um conjunto de cenas. No Brasil, dá-se o nome de *roteiro*, o que impede de vê-lo como algo além de um rol de filmagem. A tendência na atualidade é entendê-lo como *screenplay*, uma vez que não se trata apenas de uma rota determinada, mas de um detalhamento preciso, que começa no enquadramento e no movimento da câmera e termina na trilha sonora, quando o filme, depois de montado, segue para a finalização. Ele discrimina os diferentes estágios da narração, ou seja, identifica o começo, o meio e fim, assim como as seqüências, as cenas e os planos de cada uma dessas etapas. Doc Comparato, novelista e pesquisador brasileiro, estende

este termo também a qualquer escrita audiovisual e o considera como uma “forma literária efêmera, pois só existe durante o tempo que leva para ser convertido em um produto audiovisual. No entanto, sem material escrito não se pode dizer nada, por isso um bom roteiro não é garantia de um bom filme, mas sem um roteiro não existe um bom filme”. (COMPARATO, 2000, p.19-20).

A efemeridade do roteiro denuncia sua vocação de rubrica-mãe, ou seja, de um grande discurso constituído de indicações que perdem sua validade, ao ganhar materialidade na tela ou no palco. A rubrica, nesta perspectiva, é o meio de expressão onde o dramaturgo e o roteirista fazem a ponte entre o texto e a encenação. Trata-se de uma mediação não isenta de riscos, pois o autor pode impor condicionantes de leitura para o futuro espetáculo que limitariam o leque de possibilidades do texto. Quando isso não ocorre, um possível desleixo na marcação cênica pode redundar numa leitura arbitrária, sujeita a subverter sentidos, na contramão das intenções do autor. Quando a rubrica é precisa e exprime inequivocamente a vontade do autor, infunde vigor ao texto e colabora para adequadas decisões no ato da filmagem ou da encenação, concorrendo para o estabelecimento de uma “poética de cena”, o que, para Ramos, é “território privilegiado de interseção entre os planos literários e cênico”. (1999, p.15).

As rubricas, entendidas como uma primeira encenação virtual, 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 com 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 até podem se afastar daquilo imaginado no momento da escritura, mas

considerando as rubricas, não se distanciam do ponto de vista do seu idealizador. No caso do cinema de ficção, o diretor tem diante de si o *logos*, *pathos*, *ethos*¹⁷, como constituintes do roteiro, motivo pelo qual triplica sua responsabilidade. Ao transpor para a película, o realizador tem como ferramentas de trabalho, o discurso no papel, estruturalmente organizado em seqüências, cenas e planos; a história com seus conflitos, externo e interno, seja drama, tragédia ou comédia, a moral, com suas implicações sociais e políticas e a existencial, legitimando a razão pela qual a história foi levada ao palco e à tela. Para que o roteiro não fique aqui com a pecha de algo descartável, recorre-se a Comparato que, tal como Carrière, compara sua efemeridade a uma borboleta ainda no casulo, cuja importância terá quando alçar o seu primeiro e decisivo vôo:

De maneira geral, podemos dizer que esta forma escrita a que chamamos roteiro é algo de muito efêmero: existe durante o tempo que leva convertendo-se num produto audiovisual. Embora existam roteiros editados em forma de livro- existem coleções dedicadas a isso- o roteiro propriamente dito é como se fosse uma crisálida que se converte em borboleta, imagem proposta por Suso d' Amico, a grande roteirista italiana. (COMPARATO, 2000, p. 21).

A passagem pela qual acontece esse rito, dá-se por intermédio do narrador, geralmente onisciente seja ele ou não em primeira pessoa. Quando acontece de o narrador ser o personagem principal ou secundário, seu ponto de vista prevalece sobre o *logos*, o *pathos* e o *ethos* do filme e as rubricas conspiram nesse sentido. As instruções técnicas e dramáticas formatam o conteúdo e a forma, detalhando cada passo do texto, da *parole* e da ética, de maneira que o receptor seja atraído pelo tema e pelo modo como ele é narrado. No teatro, viu-se que a rubrica pode ser

¹⁷ O que se pode relacionar com as categorias peirceanas: o *logos*, enfatizando os aspectos qualitativos do código estaria para as qualidades de sentimento, da primeiridade; o *pathos*, ressaltando a história, estaria para o factual ou ação do existente da secundidade; e o *ethos*, acionando um ideal ou princípio se relacionaria a lei ou hábito da terceiridade.

inicial, interna ou **explicativa** e que a primeira indica as informações básicas de cenário, luz, figurino; a segunda age no diálogo, definindo a sintaxe do discurso verbal e a última, serve para auxiliar na consecução da peça.

No cinema, as *didascálias* conseguiram mais espaço pelo detalhamento necessário a uma equipe maior que a cênica. Nesse novo contexto, elas recebem outra nomenclatura sem mudar seu objetivo de orientar o diretor e seus diretores de fotografia e arte, montador e sonoplasta. A terminologia técnica preconiza, em vez de três, cinco tipos de rubricas: As **iniciais** passam a se chamar de **situação**; as **internas**, de **fala**, e as **explicativas**, de **cena**. As outras duas modalidades são específicas do cinema: a de **cabeçalho**, que indica se a ação é externa ou interna, diurna ou noturna e em que lugar acontece; e a de **costura**, que instrui a passagem de uma cena a outra, sendo fundamental na montagem por determinar se esta é feita através do corte seco, da fusão, dos fades ou do congelamento. Flávio Campos, em seu livro *Roteiro de Cinema e Televisão, a arte e a técnica de imaginar, perceber e narrar uma história* (2007, p. 132-5), exemplifica como atuam essas *didaskalias* no roteiro. Ele ressalta a precisão das mesmas em descrever os elementos e os recursos das dramaturgias, épica, lírica e dramática e sua capacidade de transitar seguramente entre a literatura, o cinema e teatro. Esses cinco tipos de rubrica expressam tanto as circunstâncias da ação do personagem, como a subjetividade advinda do seu conflito interno e de suas decisões motivadas pelo seu conflito externo, presente nos jogos dessas ações. Além disso, a rubrica serve também para que autor e narrador dialoguem, uma vez

que, no filme de ficção até mesmo o espectador mais atento tem dificuldade de identificar quem é um e outro:

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).

O ponto de vista do autor, do narrador e dos personagens acontece, às vezes, ao mesmo tempo numa única cena devido aos recursos do campo e do contracampo e dos ângulos de visão e de tomada. A lente é o olhar do espectador na interioridade do filme. Para melhor explicitar essa simultaneidade de visões, tomemos como exemplo a descrição técnica (com termos e siglas mais comuns na linguagem do roteiro) de uma cena em uma rodovia. O personagem, de cintura para cima em **Primeiro Plano (PP)** ao volante, olha de lado e o que se vê na tela é alguém de mochila azul, dos pés à cabeça em **Plano Médio (PM)** na estrada, pedindo carona; se depois, no mesmo local e ângulos, a câmera capta o carro passando, a platéia sabe que os viu sob o **Ponto de Vista (PV)** de um sobre o outro. Se, o plano seguinte, a cena é tomada de cima em **Plongée**, vendo-se todo o ambiente em **Grande Plano Geral (GPG)**, o veículo distante desse alguém agora minúsculo, abrindo a mochila no outro canto da tela, logo o espectador saberá que esse olhar, por não pertencer a ninguém no enquadramento, é onisciente, portanto, de quem narra o filme. Mas, suponha-se que esse olhar do alto voasse ao encontro do carro sob um **PV** subjetivo num **Travelling** do **GPG** ao **PP** até pousar no seu teto e, de dentro, o pé direito do homem viesse ao encontro da lente, no **PV** do acelerador com ângulo de visão em **Contra-Plongée** enquadrado em **PM**, a cena

ganharia outro ritmo devido à dinâmica da decupagem e o espectador veria sob a perspectiva de, neste caso, cinco olhares diversos. Antes que a seqüência se dissolva em **Fade-Out**, vê-se a mochila azul sendo jogada no banco traseiro através da janela, sem que o motorista perceba. Afinal, ele só quer ver quem está lá no teto, inclinando várias vezes os retrovisores, por isso nem atenção à estrada ele presta. A tela escurece, ouvindo-se em **Off** ruídos de freio seguidos de gritos.

A seqüência suposta não daria, depois de montada, mais do que dois minutos de filme. Contudo, sua descrição no roteiro recorreu a uma dúzia de indicações técnicas que, somadas às rubricas de **fala**, de **situação**, de **cena**, de **cabeçalho** e de **rascunho** presentes na coluna seguinte do roteiro, a *descrição do enquadramento*, revelam o tanto que o cinema precisa para narrar apenas cinco planos dos 800 a 1000 necessários à escritura de um longa-metragem, com média de 100 minutos. Cada plano (unidade menor da narrativa) é pensado em termos de recorte do quadro, dos ângulos de visão e tomada e do movimento de câmera para depois, serem rubricadas as ações dos personagens em determinado ambiente e, por fim, as *didascálias* internas (de fala) e os ruídos na última coluna, reservada ao som. Essas indicações como constituintes do código cinematográfico, mereceram diversos estudos, porém esta investigação se detém nas reflexões de Umberto Barbaro (1965). Ele foi capaz de sintetizar a dinâmica e o sentido que a descrição adequada do enquadramento, dos ângulos de visão e tomada, dos movimentos de câmera e dos efeitos de montagem no roteiro conseguem dar ao filme.

A narrativa cinematográfica, ao contrário da literária e teatral, está envolvida num emaranhado de indicações edificadas ao longo de pouco mais de um século, quando Georges Méliès (1861-1938) adquiriu um cinematógrafo e passou a filmar seus espetáculos. Diretor, ator, produtor, fotógrafo e figurinista, Méliès levou parte

de sua juventude, desenvolvendo números de mágica e truques de ilusionismo. Quando o público começou a esvaziar as salas de espetáculo e ocupar o palco, com a tela, Méliès decidiu comprar um cinematógrafo e filmar seus espetáculos baseados em contos populares franceses e textos de ficção científica. Foi o pioneiro na utilização de figurinos, atores, cenários e maquiagem, opondo-se ao gênero documental, promovendo o encontro do cinema com a literatura e a ficção. Na primeira década do século XX, ele desenvolve diversas técnicas como a fusão, a exposição múltipla, o uso de maquetes e truques ópticos, tornando-se assim, o precursor do cinema de ficção e de efeitos especiais. Com ele, a linguagem cinematográfica dá seus primeiros passos, criando novas estruturas narrativas.

Ainda na França, nessa mesma década, são filmadas peças de teatro, com grandes nomes do palco, como Sarah Bernhardt. Em 1913, surge Max Linder, o primeiro tipo cômico e com o Fantômas, de Louis Feuillade, o primeiro seriado policial. A produção de comédias se intensifica, chegando à Inglaterra e Rússia. Na Itália, Giovanni Pastrone realizou superproduções épicas e históricas, como Cabíria, de 1914, mas foi nos Estados Unidos que o cinema constituiu sua linguagem, com a contribuição de Eduard Porter, Abel Gance (1889-1981) e David Walk Griffith. Em 1902, Porter introduziu o conceito de montagem na narração fílmica com os filmes, *Vida de um bombeiro americano* e, no ano seguinte com *O grande roubo do trem*. Em *La Roue*, Abel Gance empregou a *montagem acelerada*, ao fazer o maquinista abandonar o trem, que corre desgovernado, inaugurando assim a idéia abstrata da velocidade e o **PV**. Mas, foi Griffith (1875-1948) quem acabou sendo o pai da linguagem cinematográfica, segundo Barbaro (p. 148). Ele foi o primeiro a utilizar dramaticamente a montagem paralela, o suspense, advindos sobretudo da decupagem do enquadramento. Coube a ele fragmentar a imagem do **GPG**,

passando pelo **PG**, **Plano Conjunto (PC)**, **PM**, **Plano Americano (PA)**, **PP**, **Primeiríssimo Plano (PPP)** e **Close-Up**. Em 1915, com *Nascimento de Uma Nação* (The Birth of a Nation), Griffith realiza o primeiro longa-metragem americano, tido como a base da criação da indústria cinematográfica de Hollywood. Com *Intolerância*, de 1916, faz uma ousada experiência, com montagens e histórias paralelas.

Com a Primeira Guerra Mundial, o cinema europeu entrou em recessão e assim começou a efervescência em Hollywood, na Califórnia, com o aparecimento dos primeiros grandes estúdios. Em 1912, Mack Sennett, o maior produtor de comédias do cinema mudo, que descobriu Charles Chaplin e Buster Keaton, instala a sua Keystone Company. No mesmo ano, surge a Famous Players (hoje Paramount) e, em 1915, a Fox Films Corporation. Para enfrentar os altos salários e custos de produção, exibidores e distribuidores reúnem-se em conglomerados autônomos, como a *United Artists*, fundada em 1919. A década de 20 consolida a indústria cinematográfica americana e os grandes gêneros – western, policial, musical e, principalmente, a comédia –, todos ancorados por grandes astros do cinema mudo, tomam outro rumo quando Tomas Edison introduz o som, fazendo com que os filmes falassem, colocando em xeque o modo narrativo adotado.

O som no cinema não ecoou na União Soviética tal como na América. Grandes nomes como Dziga Vertov, Serghei Eisenstein, Kulechov, tornaram-se defensores do silêncio. Eisenstein (1898-1948) participou ativamente da Revolução de 1917, sendo o mais importante defensor do cinema como meio de expressão artística. Com a sua “montagem de atrações”, também chamada de intelectual ou dialética, mostrou que a linguagem cinematográfica tinha autonomia suficiente para contar sem recorrer ao verbo. Provou isso ao roteirizar e dirigir o *Encorajado*

Pontenkin, lançado em 1925, e repetir o mesmo conceito de montagem em *Outubro* (1927), *Alexandre Nevski* (1938) e *Ivã, o terrível*, em dois episódios (1942 e 1945).

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. Lang (1890-1976) dirigiu mais de 30 filmes na Alemanha e nos Estados Unidos. Sua formação em artes e arquitetura se evidencia na concepção visual de suas obras, por garantir atmosfera inusitada em seus filmes através de símbolos expressionistas e jogos de luz advindos da composição de seus planos plenos de linhas e formas distorcidas tal como os preceitos do expressionismo alemão. *O Vampiro de Düsseldorf* é o filme que mais representa o seu estilo e talvez o último a contribuir para a ideia de roteiro como uma partitura, pois como a música, “ambos são a abstração de duas manifestações concretas”, como diz Umberto Bárbaro, lembrando Bruno Rehlinger em seu livro *Elementos de Estética Cinematográfica* (1965, p.120). Para Rehlinger, a comparação se dá no fato de o cinema precisar que cada plano tenha um número, com sua angulação e enquadramento, o que auxilia a montagem, já que cada segmento desse fica depois dependurado em um varal, com a mesma numeração, esperando o momento de ser emendado (ou orquestrado).

A ideia de roteiro como um *katalogo* do Teatro da Antigüidade Clássica, unindo os fotogramas em pedaços de película, dispostos em ordem cronológica da

narração na montagem, passou a ser refutada na década de 50, quando surgiram os neo-realistas. Imbuídos em refazer a imagem fascista pela qual se espelhou a Itália, intelectuais, artistas e cineastas partiram em busca de um espírito novo que pudessem exprimir livremente independente de raça, credo e condição social. Os primeiros filmes foram realizados a baixo custo sem o auspício de grandes produtoras, já que estavam falidas por causa da guerra, “condições essas que teriam levado a filmar preferencialmente em exteriores e diretamente na realidade, à luz natural, corrigida apenas por uma outra lâmpada ou refletor, ao aproveitamento de atores não profissionais e a pôr em prática métodos especiais de trabalho dos roteiros”, ressalta Bárbaro (1965, p.163) ao lembrar o esforço daqueles em fazer do roteiro algo mais do que uma planilha cheia de indicações técnicas. Um cinema engajado com as lutas sociais e pela liberdade de expressão tinha de pensar sua escritura antes de tudo como elaboração de uma idéia, pensavam os neo-realistas, e, desse modo, influenciaram o novo cinema alemão, surgido com o mesmo propósito de reerguer a imagem germânica em destroços com o fim do nazismo. Ao discutir sobre suas próprias mazelas, os neo-realistas refletiram o papel do cinema, até então voltado apenas ao entretenimento. Antonioni, Visconti e Fellini, na Itália; Werner Fassbinder, na Alemanha, e Alain Resnais e Jean Luc Godard, na França, fizeram desse estilo uma escola, fazendo surgir nos Estados Unidos o movimento Underground e no Brasil, o Cinema Novo, tendo Roberto Santos, Néelson Pereira dos Santos e Glauber Rocha, como pioneiros da estética denominada por Rocha de “uma câmera na mão e uma idéia na cabeça”. A luta contra o *roteiro de ferro*, como era chamado na Itália aquele repleto descrições técnicas e narrativas se tornou a grande “bandeira” dos jovens realizadores. O “roteiro de ferro”, assim apelidado pela rigidez na indicação dos mínimos detalhes técnicos e narrativos, era defendido pelos

produtores pelo fato de prever aproximadamente os custos, o tempo de filmagem e o retorno que o filme poderia dar. Para os novos realizadores, esse modelo não devia servir de parâmetro. Ao contrário, tinha de ser banido do meio, por ser também um meio através do qual as autoridades fascistas exercerem controle sobre a produção cinematográfica. Como destaca Bárbaro, os neo-realistas defendiam que “o livre desenvolvimento dos temas, controlados somente nas linhas gerais, pudesse dar lugar a filmes não ortodoxos cem por cento, a expressões artísticas suscetíveis de alimentar ou dar possibilidades ao antifascismo”. (1965, p. 165). Suas críticas não se dirigiam propriamente ao *roteiro de ferro*, mas ao capitalismo que não financiava suas idéias, faltando-lhe, portanto, espaço não só na Cinecité, como também em Hollywood ou na Atlântida. Essa vanguarda rompia com os padrões do filme comercial, ao propor um cinema que, antes de entreter, refletisse a sociedade e a si mesmo.

A década de 60 ainda conviveu com essa inquietação, fruto também do que acontecia na literatura com o movimento pós-estruturalista. Com o crescimento da indústria cinematográfica e o surgimento do videotape, abrindo novas frentes de trabalho para roteiristas e diretores na televisão, rechaçou-se a tese da autonomia do cinema e sua relevância artística, defendida pelos neo-realistas, *underground* e cinemanovistas. Aqueles que viam o roteiro como um compêndio de siglas e abreviações, indicando o quadro, o ângulo e o movimento de câmera a cada plano tiveram que ceder a essas novas idéias. O tempo passou a ser fundamental, sobretudo nas produções para televisão, acarretando toda atenção à montagem e não mais à captação. Com a padronização do longa-metragem em 100 minutos com fins de garantir mais sessões nas salas de exibição e com os intervalos comerciais das tvs, obrigando o roteirista a pensar em termos de *brakes* e *ganchos* para

produções em episódios, a montagem exigiu um roteiro que previsse o tempo do filme (significado), considerando a temporalidade da história(significante). O resultado disso foi o surgimento da *scaletta*, desenvolvido pelo Centro Experimental, criado na Itália como forma de assegurar a estrutura compositiva do filme. A *scaletta* (ou esquema ou esboço de argumento) passou a ser amplamente adotada na produção cinematográfica do Ocidente, por vislumbrar a previsão geral da montagem narrativa do filme. Para Umberto Barbaro, “o aparecimento do esquema assinala a passagem da defesa verbal da liberdade daqueles que combatiam o roteiro para uma consciência mais evoluída e moderna do fato artístico” (1965, p. 166), acrescentando em seguida o quanto foi em vão a luta dessa vanguarda. Afinal,

os diretores do neo-realismo italiano não rodaram seus filmes sem roteiro, como se afirmou mais de uma vez; negligenciaram, apenas a previsão das particularidades técnicas do roteiro, aqueles famosos numerzinhos que Eisenstein afirmava jamais poderem dar vida a criações artísticas. Filmaram, entretanto, com esquemas bem preparados. O que quer dizer que deram importância precisamente ao elemento racional, que é o que permite face à realidade, distinguir o acessório, o ocasional, o momentâneo, do que é típico, mas essencial. Renunciaram e repudiaram o fragmentarismo formalista da estética de Benedetto Croce, pela mais moderna e avançada estética do realismo. O próprio conteúdo de suas obras determinou a forma das mesmas, e não os valores exteriores da beleza vazia e abstrata. (id.).

Do Neo-realismo italiano, do Cinema Novo brasileiro e do movimento *Underground* americano, o cinema contemporâneo incorporou a “bandeira” principal dessas vanguardas: a utilização do cinema como veículo de reflexão e conscientização da sociedade, onde as intolerâncias fossem amplamente combatidas em nome dos Direitos Humanos e da justiça social. Grafar o roteiro como quem faz uma partitura é, na contemporaneidade, entender o cinema como arte coletiva; é demonstrar conhecimento da técnica e da teoria de um código (*logos*) cujos signos, por serem constituídos de som e de imagem, possam narrar

sua história (*pathos*) de modo que se tire dela a moral (*ethos*) que faça o mundo mudar.

Ao articular o espaço e o tempo do modo mais verossímil ao real, o cinema, em sua escritura, teve de respeitar outras formas de expressão, as quais ele incorporou. O filme de ficção se aproxima da peça dramática ao se combinar com outros códigos “uma vez que não alcança sua plena funcionalidade até ter sido representado”. E as *didascálias*, pelo que se pode constatar, unem-se ao roteiro, a *scaletta*, ao *screenplay*, ao *guión* para que, juntos, componham uma espécie de gramática que sirva de mediação entre os elementos da percepção e os do imaginário. Elas garantem o lugar da dedução, a partir do percebido através de referências que o espectador faz, munido do seu repertório e do que ele imagina a partir dos segmentos vistos anteriormente na narrativa. Sabendo usá-las, as rubricas asseguram à obra os sete *locis*¹⁸ da retórica clássica, tidos como os sete “lugares” do pensamento que o fabulador e o narrador devem preencher, a fim de fabular (imaginar) uma história e compor uma narrativa sem lacunas de informação”, como diz Campos. (2007, p. 21-2).

4.3. CAPITU E DOM: INTERPRETANTES DE UMA ENCENAÇÃO

A Semiótica ou a Teoria Geral dos Signos expande o conceito de signo, o que permite vê-lo além de sua condição verbal. Essa visão tem sido fundamental para a compreensão dos fenômenos literário, fílmico e dramático, sobretudo nesta

¹⁸ Os sete *locis* da retórica clássica, segundo Campos são: *quis, quid, ubi quando, cur, quibus auxiliis e quomodo*, (Quem, o quê, onde, quando, como, para quê e por quê) fundamentais nas áreas de comunicação e história.

investigação, ao fortalecer a hipótese da rubrica como instância intermediária capaz eliminar o atrito entre o romance e o filme. A questão se desdobra até chegar no terreno da narrativa e da recepção. No tópico 4.2., viu-se que o roteiro é fator determinante para a qualidade narrativa do filme como produto final. A defesa do caráter *sine qua non* do roteiro foi desenvolvida a partir das teorias do italiano Umberto Bárbaro (1902-1959), do soviético, Seghei Einsenstein (1898-1948), do americano Syd Field e dos brasileiros, Doc Comparato e Flávio Campos, partindo dos filmes de Georges Méliès, Abel Gance, Edward Porter e David Griffith, precursores da linguagem cinematográfica.

Tangenciando as discussões que cobram do filme adaptado fidelidade à narrativa do romance em análise, esta investigação procura ater-se mais à equivalência entre o nível do universo autoral e as variações estéticas, em vez de se deter nos prováveis níveis de verossimilhança entre *Dom Casmurro* e seus interpretantes dinâmicos fílmicos. A análise se dá, levando em conta os conceitos de Barthes (1980) que destaca o fotograma e a sua capacidade de conduzir o observador à descoberta de um terceiro sentido na imagem em foco. O método analítico deverá conduzir à compreensão dos critérios que orientaram Paulo César Saraceni e Moacyr Góes a realizarem, respectivamente, *Capitu* e *Dom* no tocante à narratividade fílmica. Esses procedimentos seletivos levam em conta as reflexões de Santaella sobre os processos comunicativos no contexto social:

não são epifenômenos sociais. Sua visão é a de que a cada surgimento de novos meios de comunicação, novos ambientes culturais, se conformam, vindo alterar as interações sociais e sua estrutura, porque são produtos de massa, pertencendo às forças produtivas de uma dada sociedade, de modo que eles estão sempre inextricavelmente atados ao modo de produção econômico-político-social. (SANTAELLA, 2005, p. 9-10).

Esperar de Góes o mesmo procedimento da adaptação de Saraceni é propor que a linguagem cinematográfica recue 35 anos. Em 1967, quando *Capitu* foi lançada, o Brasil vivia sua fase chamada “cinema de autor”. A Ditadura militar, cerceando a liberdade de expressão em todos os segmentos da sociedade, atingiu o cinema em cheio, principalmente os cinemanovistas. Quem não foi exilado ou se auto-exilou teve que seguir os critérios dos chamados “anos de chumbo”, se quisesse ter seus filmes exibidos ou receber financiamento estatal. A Embrafilme, que censurou projetos de Glauber Rocha, Leon Hirzman, Joaquim Pedro de Andrade e outros, que viam o cinema como instrumento de revolução, destinava sua verba de patrocínio a produções épicas baseadas em nossa história, a romances consagrados pelo cânone literário e filmes até da Jovem Guarda. Por isso, *Capitu* foi contemplado por estar entre os filmes “politicamente corretos” da época, tanto que não sofreu nenhum corte por parte da Censura Federal. Não houve abordagem de questões sociais, não propôs mudanças de costumes, não colocou em xeque os valores da família. O enigma em *Capitu* passou longe da tela, ficando apenas no imaginário do espectador. Quanto a *Dom*, tudo ocorreu ao contrário. Nos primeiros cinco minutos do filme, um noivado tradicional é rompido, Bento e Ana vão logo para a cama e, desde o começo, ela se mostra uma mulher liberada como outra qualquer do seu tempo. Na primeira cena, diz ao namorado, por telefone, que seu trabalho é mais importante. No meio, esse anseio também é reafirmado ao ficar “em segredo” entre Ana e Miguel, sua participação no filme; e no final, quando Bento a proíbe de concluir seu papel no longa-metragem do diretor e amigo de adolescência.

A contestação ao preconceito, no filme de Góes, acontece sob a perspectiva de uma realidade atualizada constantemente, o que poderia ter ocorrido também na película de Saraceni, se não houvesse a censura afiada. Quantos filmes não tiveram

cenar e seqüências inteiras cortadas, por “atentar” contra a tradição, a família e a propriedade? Por que *Gabriela*, *Dona Flor e seus dois maridos*, *Pagu*, *Macunaíma* só foram adaptados, do meio para o fim dos anos 70, com a “Abertura”? Que espaço teriam *Olga*, *Memórias do Cárcere*, *Carandiru*, *Cidade de Deus*, *Batismo de Sangue* nas sessões de cinema nos tempos do AI-5? O movimento, como característica do cinema, tem o poder de atualizar a imagem projetada, causando a impressão do *aqui e agora*, como diz Roland Barthes em *A Câmara Clara* (1984), enfatizando sua diferença da fotografia, que sugere o *aqui e outrora*. O movimento atualiza e dá consistência às formas, obrigando o roteirista a ter o cuidado de não colocar personagens de época, como Bentinho, Capitu, Escobar, agindo sob decisões advindas de reflexão, comum ao indivíduo do século XXI. Talvez tenha sido este o cuidado de Góes ao nomear Ana e Miguel, em vez de Capitu e Escobar, como chamar apenas de Dom, ao protagonista. Apesar de ser também Bento - como homenagem do pai a Machado de Assis. Fato sem relevância, pois com exceção da esposa, todos lhe chamam pelo apelido. Mas, por que não Dom Casmurro? Certamente pelo seu propósito de não ser adaptação mimética, mas “inspirado” no romance, como consta nos créditos iniciais da película. Quem sabe, não tenha sido esta a razão do título apenas ser *Dom* e não *Dom Casmurro*, já que a proposta não era de transpor 100 por cento?

O problema da infidelidade não é tratado da mesma maneira no fim do século XIX e neste novo século. A paternidade não é mais motivo de dúvida, porque o exame de DNA virou praxe nas Varas de família e o que era “motivo de curiosidades para Capitu” hoje é um dever da mulher. *Capitu* e *Dom* pertencem a duas épocas distintas e buscam trazer para o seu tempo uma intriga motivada por um suposto triângulo amoroso bastante amadurecido. Como já foi citado no capítulo

1, Alencar e Magalhães Jr. encontraram a traição como mote de todos os romances e em diversos contos de Machado de Assis. O fato é que o triângulo, em *Dom Casmurro*, sedimenta-se numa intriga que até hoje deixa dúvidas no leitor desavisado.

O que torna os dois filmes diferentes do romance é a posição relacional que ocupam no processo de semiótica: a) o filme é uma réplica do projeto criativo do autor; e b) as películas são primeiramente réplicas do texto do roteirista. No entanto, a *scaletta*, o *screen-play* ou *guión*, sendo também um interpretante dinâmico do romance, são as primeiras impressões da forma como a intriga se dará no filme. Outra diferença está na alternância do narrador e na ausência da casa reconstruída que denota o esforço de Dom Casmurro em reconstituir suas memórias. Talvez por não ser essa a proposta, ou por desconhecimento dessa peculiaridade do romance, *Capitu* e *Dom* desnorteiam aqueles que primam pela ambigüidade em *Dom Casmurro* para dissimular uma lembrança. No primeiro, Saraceni optou por abolir o narrador em primeira pessoa, dividindo as lembranças de Bento com Capitu e depois com Escobar e Sancha. Já na primeira cena (equivalente ao capítulo 100), os nubentes estão no quarto de núpcias. Enquanto o esposo retira o véu da noiva, ouvem-se as vozes e da sua esposa, falando dos tempos de infância quando os dois tiveram de enfrentar a promessa de D. Glória em tornar seu filho padre. Lembram do apoio de José Dias, sugerindo que um órfão ficasse em seu lugar e ele fosse para São Paulo estudar Direito. Tanto nessa cena quanto nas seguintes, quando passeiam na floresta da Tijuca e descem na seje para visitar a família em Matacavalos, revelam no interior do diálogo as rubricas que são fundamentais no romance. Nessa seqüência, aparecem as mãos de Bentinho tirando o traje de noiva como quem despisse uma santa (pelo estilo da coroa e do véu). Depois vêem-se os

dois refletidos no espelho do toucador onde todas as rubricas presentes no capítulo 100 do livro aparecem na tela: **pente** e **espelho** com o reflexo do casal. Quando andam entre as plantas, evocam aquele momento em que Capitu rabiscava o nome dos dois na parede, sendo repreendida pelo Pádua. O flash-back acontece com uma garota de cabelo comprido, de costas, acabando de riscar um coração na parede e, dentro dele, **Capitu x Bento**. Seu pai aparece no **quintal**, lembrando o **portão**, a **casuarina**, a **chacarinha**, o **poço**. Embora não presentes no quadro, há índices da existência dessas rubricas no plano.

Outra diferença que causa impacto em *Capitu* é a ausência de Santiago, recordando o seu passado como um narrador multifacetado, como um contra-regra que burla o que aparentemente seriam memórias, tornando-as uma encenação. Diluir a narração nos quatro principais personagens afastou a idéia de evocação e, conseqüentemente, um ambiente para que ela ocorresse como no livro. A casa de Engenho Novo não foi reerguida por Santiago, mas suas rubricas foram devidamente colocadas na ambientação de sua casa da Glória. Aquela leitor que lembra como a réplica foi detalhada no capítulo 2, verá a **louça**, a **mobília velha**, os **bustos pintados** nas paredes, as pinturas do teto e das paredes com **grinaldas de flores** e o **medalhão de César**, sugerindo a presença dos outros objetos que o limite do plano deixou de enquadrar. A dimensão indicial dessas rubricas serve para acionar o interpretante dinâmico energético, garantido à adaptação um instante de fidelidade indicial à obra, sem passar pelo viés da verossimilhança. Não há casa reconstruída, assim como os três medalhões com Augusto, Nero e Messanissa e as flores. Porém, basta a imagem de um tirano traído e de grinaldas na parede para que o leitor possa intelectualmente acionar as outras. A casa da Glória não é a reprodução daquela erguida em Engenho Novo, mas um índice da casa de

Matacavalos, uma vez que “a relação entre o signo e objeto é direta, visto que se trata de uma relação entre existentes singulares, factivos, isto é, conectados por uma ligação de fato” como diz Santaella, em *Semiótica Aplicada* (2002, p. 127). Ela atenta para os aspectos icônicos, indiciais e simbólicos, os quais favorecem bastante a tarefa de averiguar possíveis associações entre as obras literária e fílmica.

A ausência do narrador em primeira pessoa, na película de Saraceni, obriga a câmara a operar da forma mais icônica possível, abusando do **zoom**. Como o que se vê na tela não é, na sua totalidade, o ponto de vista de Bento, aqueles planos capturados pela lente teleobjetiva trazem para perto o objeto que estava distante. Assim ocorre com os **braços** de Capitu, no baile, no velório, quando Santiago a flagra, olhando “tão apaixonadamente fixa” para o defunto e, com a mesma evidência, no teatro quando assiste a *Otelo*. A imagem em movimento permite que os aspectos icônicos e indiciais operem ao mesmo tempo. O ponto de vista em **plongée** sugere o olhar de Bentinho nos **braços** da amada, quando o esquerdo é tocado pelo leque da anfitriã que entra em quadro vindo chamá-los para compor a quadrilha. Bentinho se recusa, mas cede ao pedido da senhora em deixar Capitu dançar com outro. Em seguida, vê-se o protagonista tomado de ciúme e, por trás, Capitu à frente de outras mulheres com braços cobertos, passando de um cavalheiro a outro num **Plano Conjunto (PC)**. A técnica cinematográfica, como o seu repertório de ângulos e enquadramentos, ativa o “interpretante dinâmico”, levando o espectador a reconhecer emocionalmente o sentido dos ângulos e enquadramentos da cena. Afinal, de tanto vê-los no cinema e na televisão, ele já apreendeu que um **zoom in** (movimento rápido de aproximar o objeto) ocorre quando algo é descoberto, constatado ou revelado assim de surpresa sob **PV** de quem o olha. O

que é visto, no entanto, são personagens no seu figurino num dado ambiente em ação dramática. Na cena do baile, tem-se a anfitriã executando uma rubrica com o **leque** e depois, os braços de Capitu destacados em meio de outros femininos compostos. O contraste, criado pelos planos dessa cena, promove um efeito energético ao provocar uma reação ativa na percepção imagética do espectador. O leque nos braços de Capitu, enquanto é convidada a dançar na quadrilha, indicialmente denota o sucesso que ela fará no salão e reforça o ciúme de Bentinho, ao perceber que a nudez de Capitu não foi só censurada por ele. Os planos do baile ainda suscitam o aspecto simbólico, ao exibir mulheres penteadas em vestes alvas e acessórios da moda da época, diferente daquelas vestidas de preto e estáticas no velório de Escobar. O efeito interpretante aqui é efetivamente simbólico, uma vez que o negro representa o luto em detrimento do claro que denota alegria, sem contar com o contraste da expressão corporal daqueles presentes nas cenas que correspondem a *Os braços* (cap.105) e a *Olhos de ressaca*. (cap.123). No primeiro, dançam; no segundo, choram.

A natureza sinedóquica da imagem explica a razão do signo cinematográfico se adequar tanto às dimensões qualitativa, existencial e genérica. Roman Jakobson, em *Lingüística, Poética, Cinema* (1970, p. 155) destaca a *sinédoque* como princípio básico na construção do filme ficcional. A organização dos planos do todo pela parte (do **GPG** ao **close-up**) e sua justaposição através de uma lógica interna alimenta as relações metonímicas (icônicas), ressalta as metafóricas (indiciais) e aciona as entimemáticas (simbólica) no mesmo signo. Constituído de imagem e som (como já se viu), ele substitui o objeto, copiando-lhe com fidelidade o volume, a dimensão, a cor, a textura assim como seu ruído ou silêncio. Portanto, se nos capítulos em questão, Machado de Assis deixou de narrar o tom e o som, o leque e a forma

“como os homens não se fartavam de olhar para eles” se restringiram “à confusão geral” e ao momento em que Capitu olhou “para o cadáver tão fixa, tão apaixonadamente fixa”. Isso ocorre porque a literatura deixa espaço para seu leitor imaginar.

No cinema, a referência é a efígie do objeto; seu signo, então, encurta o trajeto da imaginação ao entendimento, lembrando os “espaços flutuantes” de Fiona Hugues. Em vez de deixar a tarefa para o espectador, o cinema preenche as lacunas do espaço retangular da tela, como sabiamente fez Saraceni na cena que corresponde ao capítulo 78 (*Segredo por segredo*). Bentinho e Escobar são vistos à distância, através das janelas do dormitório do seminário, tomados num *travelling*. A câmera em carrinho acompanha os dois na mesma direção, mas as janelas passando num *traveling* não permitem vê-los com exatidão. O ângulo de visão neutro faz desse plano algo equivalente a uma oração sem sujeito, o que leva o espectador a adotá-lo como seu. Agindo assim, é afetado da mesma forma que o leitor do romance, pelos aspectos icônicos e indiciais do signo. Machado de Assis encerra as confidências entre os seminaristas, remetendo-as ao túmulo: “no fim de nossa conversação, declarou-me que era segredo enterrado em cemitério”. (p. 112). Saraceni termina a cena com a câmera cada vez mais impedida de mostrá-los próximos e com nitidez, acionando também os sub-níveis emocional e energético do interpretante. Reforça sua intenção, ao conjugar esta cena com aquela onde Bentinho está no escritório com Escobar e revela seu desejo de um filho. O confidente (pensativo) lhe diz: “Virá...” Nesse momento, a seqüência retoma à cena das mulheres tomando chá, enquanto Sancha recorda que, se não fosse à iniciativa da amiga, Bentinho não teria casado. Capitu discorda na hora em que pega uma faca na mesa e corta com rispidez o bolo. As rubricas de cena e de fala, nesses dois

momentos, agem de tal forma que o espectador que leu romance vê equivalência na ambigüidade.

A predominância do narrador em terceira pessoa em *Capitu* é outro dado que merece ser levado em conta por se atritar com o narrador machadiano frágil e casmurro querendo, com suas memórias, unir as pontas da vida na busca de conhecer-se. Ao dividir as recordações com Capitu, Escobar e Sancha, os roteiristas não deixam espaço para Bentinho fazer do filme lugar suas memórias nem para sentir falta dele mesmo, “e esta lacuna é tudo” (p. 14). A ausência do narrador em primeira pessoa afasta *Capitu* de *Dom Casmurro*, mas não o distancia tanto por manter em Santiago a rígida formação religiosa e jurídica. Em várias cenas, seu passado de seminarista é lembrando com ironia por Escobar e, em outras, ele está sempre metido no seu escritório com seus papéis e a estante empilhada de brochuras jurídicas. Esse traço do protagonista já foi aqui destacado, quando se levou em conta as reflexões de Silviano Santiago e Fábio Lucas sobre a formação de Bentinho, razão que o faz julgar e condenar a esposa, como fariam a Igreja e a Justiça, diante de uma suposta prevaricação.

Outro instante positivo dessa adaptação acontece de novo nas indicações da câmera. A qualidade interna da linguagem que ela constitui favorece na aglutinação dos capítulos *A xícara de café* (136) com o *Segundo impulso* (137) e *A fotografia* (139). Em *Plongée* (PV de Santiago) o menino, no jardim, visto pela moldura da janela, e a fotografia de Escobar, num porta-retrato, são filmados em dois *zoom in* idênticos. Têm a mesma velocidade, o mesmo ângulo e o mesmo enquadramento, causando simultaneamente um efeito emocional e energético, sobretudo pela montagem paralela: janela/menino porta-retrato/Escobar. *Capitu* consegue, com essa seqüência, mostrar como o filme de ficção encontra seu modo

de traduzir o específico da literatura quando recorre à dramaturgia, a rubrica como mediadora. Este é um instante de plena harmonia entre o filme e o romance, inclusive na precipitação ao final. Depois dessa seqüência, o filme atinge seu clímax no **gráfico de densidade dramática**, chegando ao fim de forma original e inovadora para a estética cinematográfica da época. Santiago incorpora o Dom Casmurro. Sentado ao birô onde revelou ao amigo a vontade de um filho e depois desejou sua esposa pela fotografia e no lugar onde escreveu e reescreveu a carta de despedida, ele se encontra entre caneta e papéis. (Ninguém viu aquele homem no começo do filme, mas parece ter estado ali o tempo todo, revelando-se apenas na cena final, quando se ouve sua voz enquanto permanece calado, narrando o último parágrafo do livro). Ela continua em *off* na hora em que aparecem Capitu com o menino, voltando da missa. Depois desse segmento, no livro, Santiago levaria os dois para a Suíça.

Em *Dom*, o narrador se mantém em primeira pessoa na maioria das seqüências. Na verdade, ele chega disfarçadamente já nas primeiras cenas. O filme começa sob o ruído de sirene bem alta e faróis de alerta sob um olhar subjetivo. Em corte seco, vê-se o estúdio onde Miguel dirige a cena de um *clip* para a banda Capital Inicial, cuja letra fala de olhos vermelhos... A imagem dá lugar à Ana num palco semi-iluminado dançando lentamente entre dois homens, um branco e um negro, cheios de desejo. Em *off* escuta-se a voz de Miguel: “A mulher ausente é a mais presente na imaginação do homem”. O filme volta para o estúdio no instante que a banda pára depois de ouvir o “corta” da produtora. No plano seguinte, está Miguel, que ia beijar mais uma de suas modelos, quando a produtora atrapalha, ameaçando um beijo a três. Daí por diante, Bento assume o comando da narrativa e procede com evocação própria das memórias. O fato de ser esse um passado

recente, por começar na lembrança do acidente (por isso este é o primeiro plano a se ver) e terminar com ele, indo buscar, entre ambulância e bombeiros, o filho que lhe havia sobrado de resto, impede uma associação mais precisa com as memórias de Dom Casmurro. No romance, as recordações estão tão distantes que o narrador as imagina como “pontas da vida”. Bento, o personagem, não. Ele relembra o que lhe aconteceu nos últimos três anos, quando entrou no estúdio para rever o amigo de faculdade, e reencontrou seu amor de adolescência.

A ausência da casa reconstruída no filme de Góes causa a mesma inquietação que a falta do narrador em primeira pessoa no filme de Saraceni causa. Se, no primeiro, a narração se presta à memória, falta-lhe tempo para tornar-se evocação, mas merecia a recriação do seu ambiente de infância, além do *flash-back* do telhado e do muro do rabisco. Se, em *Capitu*, a memória é compartilhada com os demais personagens, faltando a primeira pessoa, sobram índices da casa da Glória. Em *Dom*, fragmentar o espaço da encenação entre o Rio, São Paulo, estúdios, bares e o apartamento propositalmente decorado para tal, foi o recurso de Góes para reconstituir a infância de Bento em Matacavalos. Reparando a construção narrativa através das rubricas do Núcleo Semântico 1 (A **casa reconstruída**) percebe-se como algumas *didascálias*, nas suas dimensões icônicas, indiciais e simbólicas, auxiliaram Góes e Saraceni na tarefa de transpor, em consideráveis momentos, os aspectos essenciais da obra machadiana.

4.4. A POÉTICA DO OLHAR EM MEDIAÇÃO ELETRÔNICA

Considerando toda história do cinema, Serghei Eisenstein (1923-1948) ainda continua sendo um dos seus realizadores e teóricos paradigmáticos. Nesta análise dos filmes *Capitu* e *Dom*, partimos de reflexão, desenvolvida por ele, sobre **PV** como base do princípio do conceito de “montagem de atrações”. Nesse modo de montar, a decupagem das cenas é feita em planos que se associam a outros por justaposição, similaridade ou contraste de seus elementos. Assim, essa operação deve promover descontinuidade, fragmentação de espaço-tempo, tomadas em oposição ao encadeamento linear e à continuidade predominante no discurso. Sua idéia de montagem se sedimenta no mesmo princípio formador da poesia e das artes plásticas do mundo moderno porque se aproxima do futurismo, do cubismo, do construtivismo e de outras propostas que trespassaram o século XX, resistindo e se confrontando com o mundo técnico das invenções capitalistas.

A visão, como norteadora da narrativa fílmica proposta por Eisenstein, é de certa forma, análoga ao programa narrativo que a literatura machadiana empreendia, principalmente nas últimas duas décadas do século XIX. Destarte, os capítulos curtos, a inflexão humorística das apóstrofes, os mini-títulos, as citações literárias, as alusões mitológicas e a linguagem figurada, já se encontravam na obra machadiana. Em *Dom Casmurro*, esses recursos expressivos apresentam-se de forma mais elaborada. Para confirmar esse fato, basta pensar na imagem recorrente dos *Olhos de ressaca* – na vinculação simbólica entre Capitu e o mar – para convencer-se de que a palavra em sentido figurado é inerente à poética machadiana; o que leva seu texto ao máximo da sugestão. Tal propósito reside na insistência do autor em ser lido através do olhar ativo e não apenas do receptivo do

autor. Já se viu sua inquietação sobre a narrativa de *Otelo*, levando-o a sugerir que o drama fosse contado do fim para o começo.

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 amor: Ela amou o que me afligia, eu amei a piedade dela. (p.106).

Assim como os filmes de Eisenstein ainda hoje são as sementes férteis para estimular o olhar ativo, cooperativo, do espectador, o mesmo ocorre com poética do olhar da obra machadiana para os estudos e produções literárias e suas adaptações para outras linguagens artísticas. Aquele receptor ativo – indiciado tanto por Machado de Assis quanto por Serghei Eisenstein - continua sendo objeto de desejo neste novo milênio. Os criadores da contemporaneidade anseiam pela recepção daquele olhar que é despertado não apenas por estímulos luminosos na retina ou pela mera decodificação verbal, mas que é capaz de interagir produtivamente com o signo estético e captar os rastros do projeto estético engendrado por seus autores.

Dom Casmurro é ponto alto da poética machadiana do olhar, constituída de sugestão e ambigüidade, levando o leitor a apurar sua visão, como alguém na platéia assistindo a um espetáculo com olhar enviesado. Esse olhar não convencional vai perceber que a Capitu da praia da Glória nunca esteve dentro da de Matacavalos. É o Bentinho carola, que traiu a promessa da mãe por seu amor pueril, que vive dentro de Santiago, advogado conservador. Os dois, tomados de engano, medravam segredos diante da mulher, que dissimulava diante D. Glória. Toda infância de Bentinho vai se refletir em sua vida adulta quando, na fragilidade do seu eu, encontra, no ciúme, a combustão necessária para acionar seu conflito interior e mover a intriga presente em *Dom Casmurro*. Conflito esse, causado por ver

Capitu com os olhos discriminadores da sua mãe que, no passado, sempre "falava mal" da conduta feminina dela, construindo assim um ponto de vista oblíquo e dissimulado do narrador sobre ela. A primeira vez que Capitu é citada no romance é no capítulo 3 (*A denúncia*), quando Bentinho, atrás da porta, escuta José Dias se referindo a Capitu como a "pequena é uma desmiolada", fato que leva sua mãe a "tratar de metê-lo no seminário o quanto antes". (p. 16).

Outro ponto de vista sobre a amada, absorvido por Bentinho a partir da perspectiva da família:

Se falava nela, em minha casa, prestava mais atenção que dantes, e, segundo era louvor ou crítica, assim me trazia gosto ou desgosto mais intensos que outrora, quando éramos somente companheiros de travessuras. Cheguei a pensar nela durante as missas daquele mês, com intervalos, é verdade, mas com exclusivismo também. (cap. 12).

Aqui se vê o quanto ela lhe foi um pecado em forma de pensamentos profanos num momento tão sacro.

A terceira rubrica que reforça a dimensão icônica do olhar no livro está no capítulo 14 quando, sob o ponto de vista do narrador, Capitu é vista fazendo "A inscrição". Ao ser flagrada, rabiscando o nome dos dois, "Capitu **tinha os olhos no chão**" (p. 30) (grifo nosso), revelando o recato comum às moças da época, as quais aguardavam a iniciativa do rapaz de começar o romance.

Outro ponto de vista que constrói um olhar icônico sobre Capitu é aquela rubrica que se desdobra ao nomear dois capítulos. *Olhos de ressaca* é a expressão maior da poética machadiana do olhar que perpassa todo seu romance. Ela afoga "o nadador da manhã" que não usa o cérebro, achando que lhe bastam os músculos para enfrentar a vaga, cuja força "arrastava para dentro como uma vaga que se retira da praia, nos dias de ressaca". (p. 55), sensação advinda de "uma espécie de

vertigem” como resultado do primeiro beijo que o deixou “sem fala” e de “olhos escuros” (p. 57). No capítulo 18, o autor conclui sua provocação, quando Capitu o assusta perguntando se ele tinha medo, sensação que o levava a se imaginar num cárcere escuro movido mais pelos **olhos que lhe metiam medo** (p. 71). Essa impressão assegura o efeito emocional necessário à constituição da poética desse olhar.

Nos dois filmes, o olhar de Bento e Santiago sobre Ana e Capitu são divididos apenas com o narrador onisciente que opera através dos pontos de vista neutros, dando ao espectador a ilusão de estar vendo com seus próprios olhos. A grande maioria dos planos, porém, é feita a partir do olhar do protagonista, razão pela qual ele exige de seus realizadores maior reflexão no ato de instalar a câmera, determinando assim os ângulos de visão e tomada. No romance, Capitu é mostrada pela primeira vez através do olhar de Bentinho, cuja visão sofre a interferência da sugestão exterior de que ela seria uma “pequena desmiolada”. Em *Capitu*, a personagem aparece vestida de noiva tal qual uma santa sob um **PV neutro**, portanto, do ponto de vista do espectador. Em *Dom*, a primeira referência feita à Ana aparece indiretamente na cena inicial, a partir do som de sirenes e das luzes de alerta da viatura dos bombeiros. O espectador só desvendará completamente essa lembrança introdutória de Bento no final do filme quando o personagem chega ao local do acidente, encontrando apenas o filho com vida. Desde a primeira seqüência, nas duas versões fílmicas, já se nota a divisão do olhar entre a onisciência do espectador e o do protagonista. Tal fato ocorre porque nem todo longa-metragem sustenta sua narrativa sob um mesmo ponto de vista. A montagem pede o campo e o contra-campo, exigindo o enquadramento do olhar e do olhado, seja qual for à ordem. A regra do olho imprime a direção do olhar, levando o espectador a discernir

a quem pertence o **PV**. Desse modo, *Capitu* começa sob o olhar da platéia e segue durante toda a primeira seqüência, enquanto em *Dom*, há a divisão desse olhar com o espectador, com Bento e com Miguel. Quando Miguel diz “que a mulher ausente é a mais presente na imaginação do homem”, ele indiretamente introduz Ana no palco. Quando Ana é encontrada por Bento no estúdio, aguardando a vez do seu teste, o olhar do protagonista é retomado enquanto se ouve exatamente a citação do narrador do livro. Nessa hora, os olhos da amada são definidos como de ressaca que, para não ser arrastado, foi agarrando-se, às orelhas, aos braços etc., através do passeio da câmera. Daqui por diante, o espectador mais atento vai encontrar índices de prováveis efeitos interpretantes das rubricas machadianas detectáveis ao longo de *Dom*. Na sua dimensão qualitativa (icônica), existencial (indicial) e simbólica, essas cenas, de certa forma, remetem ao romance, acionando a imaginação no sentido de que tais referências possam, na adaptação, levar a efeitos estéticos e cognitivos equivalentes aos do livro.

Nada impede que Góes elimine ou condense capítulos do romance. Porém, o que se espera é fidelidade à sua poética. *Olhos de ressaca* é mais do que associação à maré alta e tempestuosa. É a lacuna, “o espaço flutuante”, o vazio que o leitor preenche com a idéia que faz dos olhos de Capitu. Moacyr Góes, assim como Paulo Saraceni, reinterpreta o signo pelos seus aspectos qualitativos, tornando-o apenas rubrica de cena. Em *Dom*, por três momentos, Bento e Ana têm o mar revolto como pano de fundo: a) quando ele a beija pela primeira vez, ainda garotos na praia, num *flash-back*; b) quando a menina fala ter sonhado com um mar de ondas gigantes sob a sua cama; c) e quando, na cena com Miguel e Bento, Capitu insiste em levar os dois para a água, mas Bento fica na areia vendo-a com o amigo, ali nascendo seu ciúme. Por seu turno, Saraceni também ignora a ressaca

como um índice dos olhos de Capitu, condenando-a a compor o cenário na cena onde os dois casais passeiam com as crianças, tendo o mar bravio ao fundo, com o som propositalmente elevado. Vale ressaltar que nenhum desses planos acontece sob o **PV** de Capitu ou de Ana; o **PV** é neutro e onisciente como o olhar do espectador para a tela.

Outro momento onde a poética do olhar parece ter sido ignorada pelos dois realizadores é a definição de Bentinho sobre o que viu no olhar da amada, ao flagrá-la rabiscando a parede. Nos dois filmes, consta a presença desse trecho, mas de forma desvirtuada, uma vez que o olhar da menina não aparece. Em *Dom*, ela está de costas e em *Capitu*, a câmera se desloca entre as ramagens seguindo a voz de Pádua e deixa de mostrar o instante quando “**Capitu tinha os olhos no chão**” (grifo nosso) e a forma como ergueu os olhos e os dele os encontraram. Não há nos dois filmes nada de indicial que remeta ao modo como “Os olhos fitavam-se e desfitavam-se, e depois de vagarem ao perto, tornavam-se a meter-se uns pelos outros [...]” (p. 31). Não há também o que lembre a rubrica do capítulo 13 (“Um plano”) quando Capitu “**recolheu os olhos, meteu-os em si** e deixou-se estar com as pupilas vagas e surdas, a boca entreaberta toda parada” ao saber da promessa de D. Glória (p. 36). (grifo nosso).

A partir do fato de *Dom* ter sido ambientado na contemporaneidade, tendo como público-alvo jovens vestibulandos, é possível compreender a ausência de referências à Epístola de Pedro, ao Cântico dos Cânticos e aos deuses mitológicos como Tétis. Em *Capitu*, por ser um filme de época, esses signos foram alocados na casa da Glória. A deusa Tétis - deusa do mar, esposa do oceano e filha do céu e da terra – tem lugar de destaque no gabinete de Santiago, com seu busto móvel sendo constantemente enquadrado. Segundo nota de edição, é a ela que Bentinho recorre

quando define o olhar da amada e não à “Retórica dos namorados”. A criança em *Dom* nada tem a ver com Miguel, inclusive ela é loira. Como também não há nenhum retrato da mãe de Sancha para Capitu ser associada, *Dom* mais uma vez se afasta da ambigüidade da traição tão presente no romance. Enquanto *Capitu* de Saraceni tem no olhar algo de dissimulado, sobretudo diante de Escobar, Ana é transparente, não há dúvida de sua fidelidade, Miguel é seu amigo e confidente. Essa mesma indicação leva Saraceni a introduzir *O retrato* (cap. 88) a partir de José Dias em casa de Sancha. Ele olha a foto e comenta a semelhança entre as duas, apesar de não serem parentes. Ele considera também “As imitações de Ezequiel” sendo fiel ao capítulo 112, mas não enquadra Capitu num **PP** de modo que a câmera deixa de registrar a principal rubrica da cena: “**Capitu deixou-se estar pensando e olhando para mim**, e disse afinal que era preciso emendá-lo” (p. 149). (grifo nosso). A semelhança do menino com o amigo retorna já na última seqüência do filme quando ao vê-lo através da janela, associa-o a Escobar. Saraceni aproveita essa seqüência para incluir índices do capítulo 132 (*O debuxo e o colorido*). Porém, a ausência do narrador-protagonista impede o diretor de dar voz a uma rubrica que remeteria, mais uma vez, aos olhos de sua amada: “conto aquela parte da minha vida como um marujo conta o seu naufrágio”. (p. 167).

As rubricas machadianas que contribuem com sua dimensão simbólica, identificadas no núcleo II são: a troca de olhar entre Capitu e o “dandy”; no velório quando Santiago a vê, olhando “**tão apaixonadamente fixa** para o defunto, ao voltar da igreja com os **olhos embuçados** e por fim, quando concorda que “nenhuma tinha os **olhos de ressaca**”, nem os de **cigana oblíqua e dissimulada**”. (p. 183). (grifo nosso). Dessas rubricas, apenas uma está presente em *Capitu* as demais são ignoradas sobretudo em *Dom*. O primeiro filme começa com o casal em

núpcias e muito da sua infância não foi preservado. No fim, Saraceni provavelmente não vê razão para o protagonista ter saudade dos olhos, porque Capitu não é exilada com o filho na Suíça. No segundo filme, não há sentido para tal reminiscência uma vez que as referências ao passado se restringem à inscrição, aos dois no telhado e na praia quando crianças e, no final, não há busca do protagonista por outras mulheres, nem tão pouco suspeita alguma da reputação de Ana.

4.5. A METALINGUAGEM NA SEMIOSE CINEMATOGRAFICA

Tendo verificado até onde as rubricas machadianas foram consideradas criativamente nos núcleos semânticos I e II, resta levantar em quais momentos *Capitu* e *Dom* levaram em conta o aspecto metalingüístico, que aponta *Dom Casmurro* como uma citação a *Otelo* e revela o propósito do autor de desvendar o seu projeto programático efetivado na narrativa romanesca. A primeira rubrica explicativa faz referência à constituição do seu narrador ao evocar Fausto, de Goethe (1749-1832), associando-o a Mefistófeles, que vende a alma ao diabo em troca dos bens terrestres. **“Aí vindes outra vez inquietas sombras”** (p. 15) (grifo nosso) dá a Santiago o mesmo poder de Fausto que conseguia evocar mortos para saber o futuro. O papel de Dom Casmurro é relevado nos dois filmes. Em *Capitu*, pelo fato de não ser memória de um narrador e, em *Dom*, pelo fato de a memória acontecer num curto espaço de tempo, entre o telefonema que Bento recebe até chegar ao local do acidente. O que se pode encontrar como resquícios, não de Fausto, mas de *Dom Casmurro*, é o presente de Bento à Ana: a primeira edição do romance, sendo talvez seus personagens, as “inquietas sombras”. **“A vida é uma ópera”** (grifo nosso) já foi identificada no primeiro núcleo semântico como rubrica

que dá às memórias dimensão de espetáculo, e que aqui retorna pela importância fundamental na revelação da *mímesis* como algo não original em termos de conteúdo. Se a imitação acontece através de figurações concretas, nos filmes ela se presentifica através do jogo de correspondências icônicas que fazem da ópera, sinônimo de tragédia. Em *Capitu*, a cena é vista através de uma cantora lírica sob o olhar de Santiago; em *Dom*, o videoclipe parece exercer a mesma função.

Outra rubrica de caráter qualitativo de extrema importância ao núcleo semântico III é aquela que antecede ao momento quando o narrador persiste em dizer que Capitu era mais mulher do que ele, homem: **“Se ainda o não disse, aí fica”**. Se disse, fica também. Há conceitos que se devem incutir na alma do leitor, à força de repetição.” (p. 52) (grifo nosso). Esta afirmação se confirma nos dois filmes pela altivez de Capitu e Ana, ao contrário de Santiago e Bento, frágeis e indecisos. Em *Capitu*, como já foi visto no tópico 4.4, Sancha revela ter sido da amiga a iniciativa do casamento. As 10 libras esterlinas também estão presentes no filme, denotando não uma dona-de-casa econômica, mas uma mulher não consumista diferente das senhoras burguesas de sua época. Outro traço moderno da personagem é aprovar as mulheres que fumam em público na Europa, fato que Santiago censura, mas que não muda seu pensamento. O séquito de mucamas ao seu dispor, o beijar o marido diante do mordomo, ficando só ele encabulado, o acordar, tendo seus pés beijados pelo esposo são momentos que revelam, de fato, como Capitu era mais mulher do que Santiago, homem.

Ana também é mais mulher do que Bento homem uma vez que, diferente dele, ela vive correndo atrás de oportunidades. Enquanto o engenheiro estável não sai atrás do birô daquele escritório, enquadrado pelos combogós, de tonalidade fria e acinzentada, Ana está sempre, sob luzes e cores diversas, no palco, no *videoclipe*,

na sala do apartamento, dançando para não perder o ritmo até conseguir o papel principal no longa-metragem de Miguel. Em quatro momentos, ela dá prova de sua independência: a) no começo, quando discute com o antigo namorado pelo telefone; b) ao dizer ao marido que não lhe encha de *champagne*, porque não deseja ser sustentada; c) ao confidenciar a Miguel, sem ser vista pelo marido, que não vai abrir mão de sua carreira; e d) quando opta por finalizar o filme, mesmo que resulte em separação.

A intriga de Bento Santiago, pelo que se pode apurar, foi sendo minada pelos diretores de *Capitu* e *Dom* na medida em que, no avançar da narrativa, o enigma em torno de Capitolina não foi configurado. Dois ou três olhares entre ela e Escobar no filme de Saraceni é pouco para insinuar-se uma traição. Em *Dom*, então, em momento algum, Ana e Miguel levantam suspeitas. Nem mesmo os **PVs** de Bento, vendo-os no mar, na poltrona em cumplicidade, ou de mãos dadas, vibrando com o resultado da cena filmada no Museu de Arte Moderna, no Rio, são motivos para o espectador duvidar da fidelidade de Ana.

Ainda presos à *parole*, tanto um quanto o outro cineasta desprezaram o diálogo do narrador com sua “leitora”, razão pela qual ignoraram o capítulo 97 (*Uma saída*). Por ter chegado a dois terços do livro “com o melhor da narração por dizer”, o narrador informa que irá avançar no tempo de modo que a página a qual escreve valerá “por meses, outras por ano”. (p. 132). Em *Capitu* e em *Dom*, essa elipse temporal não acontece nem tão pouco a narrativa leva seus realizadores ao impasse a que chega o livro: quando Dom Casmurro suspende suas recordações para discutir, com o leitor, a forma como transcorrerá a narrativa dali por diante sem “grandes pernadas, capítulo sobre capítulo, pouca emenda, pouca reflexão, tudo em resumo”. (p. 132).

Capitu, por ser narrado no presente, no qual há a predominância da onisciência da câmera, não consegue se mostrar como algo em processo de construção diante do espectador. Em *Dom*, o roteiro abandona também aquelas rubricas imprescindíveis à idéia de uma narrativa que se constitui a olhos vistos. Portanto, nem Bento nem Santiago dialogam com seu espectador, ficando este impedido de mudar de rumo, ou de atender ao pedido do narrador para que “**abane a cabeça**”, fazendo “*todos os gestos de incredulidade*” ou deitar “*fora este livro*”. (p. 74) (grifo nosso). O fato de câmeras, luzes, estúdio estarem sempre presentes no filme, não é suficiente para associar essa *didascália* à construção do filme; tem mais a ver com o núcleo I (**A casa reconstruída**). A dissimulação, como uma prática constante do narrador-*didascalo*, também é desvinculada das versões cinematográficas, afastando mais uma vez qualquer indício de ambigüidade, o que deixa o espectador sem chance de descobrir que tudo poderia não passar de um plano, de uma armadilha para “**enganar toda essa gente**” (p. 97). (grifo nosso).

Em *Rasgos de Infância*, o autor faz outra referência à construção mimética na gravura onde o tempo não se move, congelando os objetos em sua ação, diferente do que ocorre na literatura e no cinema. O filho lhe pergunta porque a **espada do soldado** não cai de uma vez, postando-se parada no ar. Em *Capitu*, esta rubrica foi preservada, porém, pelo efeito energético que a força do gesto carrega. O roteiro inclui esse segmento na mesma cena onde constam também aspectos mais simbólicos como o pregão de cocadas e *as imitações de Ezequiel*. *Capitu* toca piano e Santiago senta o menino sobre ele, pedindo-lhe que toque o pregão, o qual ela esquece, mas recorre à partitura e inicia a execução enquanto a criança fala da gravura. Em *Dom*, a espada do soldado é ignorada e a criança aparece somente com um dado recorrente, para que a câmera sugira o triângulo amoroso através do

simbolismo explícito do número três. Também está ausente qualquer semelhança de Joaquim com Miguel, nem muito menos ele imita ninguém de modo que se perde uma revelação importante que inocenta o personagem: “- **Sim, mas eu não gosto de imitações em casa.**” (p. 149). Da mesma forma que “**um instante de vertigem e de pecado**” (grifo nosso) também não existe em *Dom*, uma vez que não há Sancha pudica no filme. Em oposição, Daniela é uma Sancha desvirtuada, despudorada e irônica demais para compor um triângulo amoroso ambíguo. Em *Capitu*, as duas rubricas estão evidentes, mas sua sugestão indicial é incipiente para reforçar a cisma de Santiago.

A volta de Capitu da igreja é a resolução encontrada por Dom Casmurro, para dar um fim às suas memórias, exilando-a com o filho na Suíça, decisão tomada após a discussão, quando ele considerou teatral sua resposta “seca e breve” após ser acusada de prevaricação. Em *Dom*, Ana não retorna, mas seu bilhete, também seco e breve, parece teatro, mesmo não tendo ela motivo algum para fazê-lo. Em *Capitu*, ela volta, mas o casal não se reencontra mais no filme. Enquanto ela vai embora com o filho, distanciando-se lentamente, em seu gabinete, Santiago escreve, lendo para si o último parágrafo do livro.

Mesmo considerando o jogo múltiplo de linguagens que constituem *Dom*, o terceiro núcleo semântico (**Metalinguagem**) foi pouco contemplado tanto por *Capitu* quanto por *Dom*. Na verdade, os projetos criativos de seus realizadores não pretenderam discutir a constituição de sua própria obra nem tão pouco problematizarem a presença do romance no filme em todo ou em partes, motivo pelo qual Saraceni e Góes se distanciam do plano estético de Machado de Assis, o qual era fazer de *Dom Casmurro* uma “narrativa de pensar”, desautomatizando hábitos de sentimento, ação e pensamento. Nem um, nem outro adere à sugestão do

narrador em *A reforma dramática*, afastando-se também da referência a Shakespeare.

Paulo César Saraceni ao dizer que seu filme foi extraído de *Dom Casmurro* se compromete mais do que Moacyr Góes, que deixa claro que o seu filme não passa de inspiração. O que se entende como comprometimento aqui não diz respeito à verossimilhança com a história, o *pathos*. Mas, antes do tudo ao projeto poético de Machado de Assis evidente no *logos*, na construção do texto. Apesar de nem um nem outro terem privilegiado os núcleos semânticos denominados, nesta investigação, de **poética do olhar** e **Metalinguagem**, *Dom* se envolve menos porque não divide com os outros personagens a narração. Bento, do início ao fim, é *intruso* e *onisciente*, como diria Norman Friedman (Apud DUCLÓS, p. 166-82) sobre o narrador em primeira pessoa, cuja consciência sobre os personagens é tal, que ele se permite entrar na história e mudar o seu destino. Por outro lado, os ângulos de tomada e visão sobre o olhar de Capitu, no filme de Saraceni têm, alguma semelhança com a dimensão elaborada por Machado de Assis ao comparar o olhar a uma “vaga que se retira do mar nos dias de ressaca”. Dessa forma, não se limita a usar o mar revolto como pano de fundo para a cena onde a família caminha, momentos antes do afogamento de Escobar, em *Capitu*, ou quando, o casal se beija no calçadão de Copacabana e depois aparece com Miguel num banho de praia, em *Dom*. O uso constante do **zoom in**, buscando subitamente o olhar de Capitu para o defunto, ou na encenação de Otelo ou ainda captando o menino através da janela e comparando-o ao retrato de Escobar no birô, ativa energética e emocionalmente o espectador de Saraceni. O aspecto icônico da mudança de lente normal para uma teleobjetiva, puxando a imagem para perto de Santiago faz com que esse intérprete seja indicialmente afetado pelo zoom in, ao experimentar o mesmo impacto que o

protagonista sentiu quando viu, no menino, semelhança demais com Escobar, a quem um dia confidenciou, ali mesmo no seu gabinete, o desejo de um filho, ouvindo dele um “virá”. O que no meio do filme parecia um consolo, no final, vira promessa cumprida, na concepção do espectador mais atento.

Assim sendo, percebe-se o quanto se faz necessário aprofundar-se na obra literária, antes de idealizar sua adaptação. O que se sugere como aprofundamento, não se limita à investigação histórica para a consecução de cenários e figurinos nem a psicologia dos personagens, mas à pesquisa munida de instrumento como, neste caso, a Semiótica, para que o projeto poético do autor seja desvelado. Tendo-o às claras, o roteirista e o diretor adaptam, cientes de que devem não só transpor a história, mas também a forma de narrar escolhida pelo escritor em seu romance. Assim, podem definir com maior segurança os ângulos, de visão e de tomada, o enquadramento, o movimento de câmera, a luz e a ordenação (composição) dos signos presentes no plano. Afinal, esses recursos surgiram para fazer fluir a narrativa e não a história. Eles pertencem ao *logos* específico do cinema e não ao *pathos*, igual a toda fábula. Esteja ela no cinema, na literatura ou no teatro sempre terá consigo o plot, o conflito e os personagens estruturados através de um começo, um meio e um fim, como preconiza Aristóteles.

4.6. INTERSEMIOSE FÍLMICA ALÉM DA ÓPTICA DO INTERPRETANTE

Neste capítulo, os filmes *Capitu* e *Dom* foram analisados sob o ponto de vista de que eles seriam interpretantes dinâmicos do romance *Dom Casmurro*. A aproximação analítica utilizou como estratégia a discussão dos aspectos formais e

expressivos dos filmes a partir da perspectiva de cada um dos três núcleos semânticos, identificados no capítulo anterior: **A casa reconstruída, a poética do olhar e a metalinguagem**. Para dar conta desses aspectos foi necessário um breve resgate histórico do cinema e a discussão sobre a importância do roteiro como mediação para a execução do filme, que o embute no produto final.

Toda essa urdidura teórico-metodológica foi levada a termo como uma estratégia original para a investigação de uma problemática complexa e heterogênea. A descoberta da rubrica como um dos sistemas de linguagem da narrativa machadiana levou à hipótese sobre sua potencialidade como ação dramática, o que poderia ser investigado em *Capitu* e *Dom*, obras adaptadas do romance, através da teoria semiótica, em geral, e da teoria do interpretante, em particular.

Ao adotar o princípio de que a teoria serve ao objeto e não o contrário, a aplicação da teoria do interpretante foi parcimoniosa, ou melhor, sua abrangência foi limitada ao conceito triádico de signo e a primeira divisão do interpretante, com ênfase no interpretante imediato e no dinâmico. Sobre cada um desses níveis foram considerados suas dimensões qualitativa, existencial e simbólica, sem a utilização rígida da nomenclatura. Com isso, a análise não foi povoada com termos técnicos da semiótica nem se deteve ao mero exercício classificatório. A perspectiva do interpretante dinâmico como efeito efetivo é o foco norteador para a análise comparativa, de cunho mais ensaístico, a fim de não comprometê-la com enquadramentos pré-estabelecidos, prevenindo-se contra o equívoco da teoria engessar a dinâmica fluída da semiose artística.

A análise sob a perspectiva do interpretante é apenas uma opção metodológica que viabiliza o objetivo desta pesquisa de estudar romance e filmes

como signos em continuidade. Se, por um lado, ela viabiliza a argumentação dessas obras como efeito a partir de um signo motivador, por outro é uma alternativa limitante porque parece reduzir os filmes a apenas sua dimensão referencial. Porém, se se tomasse apenas tal relação, ainda assim não daria para considerá-la como um fenômeno linear, passível de ser mapeado ponto a ponto. A atividade analítica é bem mais que isso: livro e filmes são obras de um contexto histórico e sócio-cultural determinado, situam-se na linha sincrônica das linguagens em que se enquadram, compondo assim uma rede de referências múltiplas e um diálogo intertextual complexo e multifacetado.

Não obstante as considerações anteriores, a análise realizada ofereceu rico material para subsidiar a compreensão do processo de semiose das adaptações fílmicas. Comparando-as entre si, observa-se que há a presença de todos os núcleos semânticos, tendo em vista o acionamento de sentidos daquelas principais rubricas, sugeridas como potencialidade do interpretante imediato. Porém, devido à peculiaridade de cada obra e linguagem, a semiose, por vezes, toma rumo diverso daquele que a nossa análise do interpretante imediato nos pareceu sugerir. Essa constatação é explicada pela própria abordagem semiótica, que concebe a tradução ou adaptação como uma atividade aberta à criação como “um texto alusivo a outro(s) texto(s), que mantém com ele(s) uma determinada relação ou que ainda o(s) representa de algum modo”. (DINIZ, 1999, p 31). No contexto de múltiplas e híbridas linguagens em que vivemos, já não se pode conceber a fidelidade ao original como condição essencial da tradução. Elas são, cada vez mais, entendidas como resultantes de leituras mediadas culturalmente. Para Thaïs Diniz “essas leituras passam a ser consideradas signos icônicos umas das outras”. (ibid., p. 30). Assim sendo, o estudo de *Dom* e *Capitu*, como obras adaptadas do romance *Dom*

Casmurro, reforça a concepção da tradução não como *mimesis* de representação do original, mas como transcrição, onde as condições históricas e conjunturais, nas quais esses filmes foram produzidos, também devem ser levadas em conta.

CONCLUSÃO

Quem lê *Dom Casmurro* com os olhos oblíquos e dissimulados vai perceber que a ambivalência da obra não se constitui apenas no fato de Capitu ter ou não traído Bentinho. A ambigüidade deste romance antes de tudo, reside no empenho de seu idealizador em fazer dele também um espetáculo. Essa constatação não é nova. Barreto Filho já havia identificado, na urdidura do livro, algo equivalente ao teatro como as indicações de entradas e saídas dos personagens, seu movimento e gestos no palco. As cenas diminutas, os diálogos breves e a tessitura do texto, revelando sua carpintaria fizeram com que o romance se tornasse aos olhos de Caldwell, também uma obra encenada. Escrever suas memórias no interior de um ambiente reconstruído tal qual a casa da infância, partindo da interpretação que Santiago fazia do olhar da amada, levou o autor a recorrer infinitamente às técnicas teatrais. O ciúme, aparentemente vindo de *Otelo*, nada mais é do que um disfarce, ou melhor, uma charada a ser desvelada ao leitor mais atento. O signo dramático constituído de som e de imagem potencializa com ação dramática o signo do romance, tornando-o ao mesmo tempo objeto de leitura e encenação. Quando se lê o olhar de Bentinho sobre o de Capitu é possível se ver que a traição aparenta ser apenas o mote de mais uma tragédia shakespeariana. Ressaltou-se aqui que Helen Caldwell identificou, em 23 dos contos e romances de Machado de Assis, referências ao teatro elisabetano que se fundamenta basicamente em conflitos gerados pelo ciúme. A singularidade em *Dom Casmurro* consiste no fato de o protagonista narrar em primeira pessoa, enquanto *Otelo*, *Hamlet*, *king Lear* estão limitados à onisciência de um narrador que narra em terceira pessoa e detém o destino do drama enquanto o narrador machadiano pode entrar, sair, e interromper a fábula ou desvirtuar-se dela.

Otelo mata Desdêmona por não conhecer o outro lado da história e assim a sua inocência. Santiago confina o menino e Capitu até sua morte, mesmo duvidando de sua suposta infidelidade. Age sob o ponto de vista religioso e jurídico obtido na infância e na juventude, no seminário e na Faculdade de São Francisco. Entre o vigário e o juiz, Santiago se perde na maturidade, ao sair em busca do seu “eu”. Aqui rememoro a contribuição de Fábio Lucas ao dizer que Dom Casmurro é um indivíduo que faz uso da pena para se autoconhecer. Nessa investida, ele constata sua fragilidade perante a altivez de Capitu e de Escobar e inverte o destino deles e de si. Condena e julga a mulher sob a óptica da Igreja e da Justiça, desprezando também o amigo, desejando-lhes que “a terra lhes seja leve”, como disse Silviano Santiago.

A poética do olhar machadiano, perfazendo a urdidura do romance, consente ao autor ir além da questão do ponto de vista na obra. *Dom Casmurro* como uma paródia de *Otelo*, também favorece esse conceito, ao evidenciar a representação dentro da representação e reforçar a verossimilhança da narração teatral no romance onde “as inquietas sombras” acompanham o protagonista, levando-o através da escrita, a percorrer o seu inconsciente até atingir a forma de uma narrativa memorialista, encenada por um contra-regra autodenominado de Dom Casmurro. É dessa maneira que o narrador espera ser visto, ao recorrer à retórica dramática para persuadir o leitor a acreditar no que diz. A releitura do romance, ao ressaltar as técnicas teatrais, revela o estilo dramático machadiano presente em sua trajetória literária. Tal fato já se viu no capítulo dois, quando se observou a presença das rubricas em seus textos de ficção, uma vez que antes deles o escritor já escrevia críticas e peças teatrais, demonstrando sua habilidade com o texto dramático, capacidade essa, obtida através do seu olhar de espectador assíduo de

espetáculos de todos os gêneros, pois além de crítico, destacou-se sua atuação como membro do Ginásio Dramático que patrocinava montagens teatrais com verba estatal do Império. Machado de Assis assistiu a espetáculos de frente, de lado, por dentro, por fora e pelos seus arredores, motivo pelo qual construiu seu olhar enviesado. Acompanhando o desenrolar das cenas sob pontos de vista diversos, via também o movimento dos bastidores no ato da encenação, experimentando esteticamente o que Fiona Hugues chama de imaginação e entendimento para fundamentar seus “espaços flutuantes” no texto de ficção.

Os vazios, os “espaços flutuantes”, no conceito de Hugues foram imprescindíveis para constituir a poética do olhar machadiano nesta pesquisa. O projeto criativo do romance sedimentado no desejo do autor de um público que lesse a sua obra não só com sensibilidade, resultou também numa leitura metalinguística. Ressaltou-se aqui seu empenho em provocar no leitor a reflexão e não somente a apreensão da história, fazendo com que *Dom Casmurro* se tornasse um exemplo de “arte como entrelaçamento entre a mimesis e a expressão em nossa experiência” (DUARTE in HUGUES, 2001, p. 53). No romance, a imaginação ativa a negociação afetiva entre a mente e o mundo e o entendimento estimula a dimensão crítica do conhecimento. Assim quis o autor com a sua obra e desse modo propôs em *Otelo*, sugerindo inclusive “uma reforma dramática” que narrasse a tragédia em *flash-back* para que o espectador fosse “para a cama com uma boa impressão de ternura e de amor” (p.106) pelo mouro.

Portanto, *Dom Casmurro* se constitui numa obra auto-reflexiva feita para ser lida e vista porque, em sua tessitura, as unidades narrativas são cooptadas pela dramaturgia através das rubricas que vêm para impregnar o seu signo de audiovisualidade. Instalada desse modo, no romance, as *didascálias* se tornaram

instrumento de manipulação do protagonista que propositalmente minou o projeto evocativo do autor ao transformar as memórias em encenação de um julgamento. Este exame é feito preconceituosamente pelo narrador do romance, tentando ocultar a crise de sua existência, ao colocar a amada no banco dos réus e, ao mesmo tempo, desconsiderando que seu texto, repleto de adendos e apartes, revela sua intenção.

A adaptação de *Dom Casmurro* para o cinema não deveria ignorar essas questões. Mesmo que as narrativas de *Dom e Capitu* estivessem submetidas ao seu tempo de projeção (do significado), diferente do livro onde o receptor começa e termina a leitura no momento que quer; mesmo que não possam ser interrompidas, como faz o escritor, a narrativa - seja na obra de Góes ou de Saraceni - pode parar, voltar ou seguir no tempo do significante, ou seja, tempo da história, sobretudo se predominar o narrador em primeira pessoa, uma vez que o projetor nada pode fazer para impedi-la. Em *Dom*, ele prevaleceu, uma vez que o filme começa com *flashes* do acidente e se encerra com o seu desfecho, denotando ter sido recordações de Bento do momento em que reencontrou Ana no estúdio, aguardando o teste, até pouco depois de perdê-la num desastre automobilístico. Pelo menos em meia-dúzia de cenas sua voz em *off* narra momentos daquela breve relação amorosa, reforçando a presença do narrador onisciente intruso que se aproveita do posto de protagonista para se eximir inclusive do tal acidente.

Capitu, por sua vez, ignora o narrador do romance. A narrativa se dá em terceira pessoa numa onisciência neutra onde nada perturba a linearidade do que é mostrado por uma câmera fixa onde tudo parece pousado como numa fotografia. Nem mesmo a participação de Sancha, Escobar e Capitu como narradores afasta o ponto de vista neutro no filme. O protagonista só aparece como narrador na cena

final para confirmar a separação, dizendo também em *off* que ele morrerá assim como a esposa e o amigo e que, portanto, “a terra lhes seja leve” (p.183).

Apesar de Moacyr Góes ter centrado a narração de *Dom* no protagonista, não se consegue enxergar, nem na interpretação do ator Marcos Palmeira nem nos ângulos de tomada da câmera, nada que sugira ambigüidade no que o personagem faz ou fala. Desde o começo, Ana é apresentada como a Capitu da contemporaneidade, dona do seu nariz, apaixonada por Bento, e sincera em suas ações. Miguel, diferente do Escobar de Saraceni com seus olhares lânguidos sobre “a cunhadinha”, não flerta com Ana. O fato de ele dizer “que a mulher ausente é a mais presente na vida de um homem” no instante em que a produtora lhe mostra as fotos de três das quatro modelos, informando que a agência deixou de enviar uma; nem tão pouco a confusão do enfermeiro pensando ser dele o filho, constituem-se em insinuação de seu desejo por Ana.

Capitu e *Dom*, com ou sem narrador em primeira pessoa, esquecem o verdadeiro papel do protagonista. Os dois filmes não levam em conta sua função de *didascalo*, de contra-regra ou de ponte entre o roteiro e a cópia final. E bem que poderia. Afinal, já se destacou aqui como a iconicidade dos ângulos de visão e de tomada, dos movimentos de câmera e do enquadramento proporcionam dinâmica na montagem, podendo um só objeto ser visto de diversas formas e assim gerar vários sentidos, estimulando a imaginação do espectador. Bento (Marcos Palmeira) e Santiago (Othon Bastos) são os protagonistas, mas estão presos a onisciência da câmera, sem liberdade para inverter as rubricas do roteiro. Falam como quem houvesse decorado o texto e não como alguém que buscasse as palavras. Bento - lembrando os olhos da menina em *close-up* - repete com dificuldade o que está escrito no livro, razão que leva o narrador a evocar a Retórica dos namorados para

definir “aquele fluído misterioso e energético” que lhe “arrastava para dentro, como uma vaga que se retira da praia nos dias de ressaca”. Góes e Palmeira, Saraceni e Bastos agem com convicção. A câmara discorre no rosto da menina em vez se desnortear, indo de um lado para o outro, de baixo para cima, tentando se agarrar “às outras partes vizinhas, às orelhas, aos braços, aos cabelos espalhados pelos ombros”. Os atores parecem não ter lido o romance com mais atenção, ficando restritos ao roteiro, atentos ao movimento da câmara (*close-up* em pan-horizontal rosto/criança) por isso, falaram o texto corrido, quando era fundamental titubear.

Ao que parece *Capitu* e *Dom* se referem mais ao **Dom Casmurro-do imaginário** no coletivo nacional, com todos os seus clichês interpretativos, do que ao **Dom Casmurro-obra**. Se os seus realizadores tivessem como foco a obra, teriam encontrado o *didascalo* oculto no narrador-protagonista e, por conseguinte, chegado à rubrica. Esta, por sua vez, teria lhes revelado o projeto de encenação por trás das memórias que, sutilmente se transformam em autos, provas e “embargos de terceiro” na pena de Dom Casmurro.

Capitu e *Dom* encontram seu lugar no conceito de transcrição, mas nem um nem outro filme leva em conta o percurso configurador da poética machadiana. *Dom* teve seu roteiro elaborado coletivamente por Góes e um grupo de jovens recém-passados por vestibulares onde o romance de Machado de Assis foi objeto de análise. O objetivo da produção era encontrar uma forma de se comunicar com a juventude, que não foi incentivada a ler nem tão pouco a encontrar valor nos clássicos da literatura. O filme, conforme o *make-off* de sua cópia em DVD, estimularia a leitura do romance ou sua melhor compreensão. Compreensão da história, mas não do processo de criação adotado por Machado de Assis. Contudo, o que dizer de *Capitu*, escrito também pelo diretor com a participação de Lygia

Fagundes Telles e Paulo Emílio Salles? Mais fiel do que Moacyr Góes, Paulo César Saraceni, também deixou de lado o percurso configurador, atendo-se também à fábula, apesar da parceria de uma escritora e de um crítico conceituados nos meios, literário e cinematográfico.

Para admitir tanto *Capitu* quanto *Dom* como adaptação recriada, teve-se que se recorrer ao conceito de interpretante dinâmico como estratégia de análise para justificá-los como uma amostra qualitativa e particularizada, mas nunca universal. Afinal, o interpretante 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. A adaptação em *Capitu* tem no roteiro um efeito gerado a partir da leitura de dois intelectuais, uma escritora e um crítico, que procuram respeitar o cânone e a reconstituição histórica. Por seu turno, *Dom* é resultante de efeitos anteriores em cognição coletiva, isto é, do que foi constituído, antecipadamente, no roteiro como resultado de interpretação prévia, onde jovens e adultos maturaram o transcurso da obra machadiana, considerando a realidade do seu tempo. Enquanto em *Capitu*, Escobar é o comborço, em *Dom* ele é aquele que, na visão de Daniela, põe “corno” no protagonista. Se em *Capitu*, Capitolina não descriminava a mulher que fumava em público e dançava nos bailes com o braço de fora; em *Dom*, Ana é sinônimo de mulher da sua época por trabalhar fora, morar sozinha e colocar a carreira à frente do casamento.

Se fosse para considerar o *pathos* como a única instância do romance para a adaptação, poder-se-ia dizer que os dois filmes são interpretantes legítimos de *Dom Casmurro* por seguirem linearmente a história, começando com o protagonista já adulto. *Dom*, parcialmente e *Capitu*, em sua totalidade, transpõem os capítulos principais da infância e da maturidade de Bento, como *O penteado*, *A inscrição*, *Dez*

libras esterlinas, Ciúmes do mar, Um filho, Rasgos de infância, As imitações de Ezequiel, A mão de Sancha, Olhos de ressaca (I e II), Otelo, A xícara de café, Capitu que entra e A solução. Capitu, como se viu, começa com o protagonista despenteando a amada diante do espelho; *Dom*, na segunda seqüência, mostra Ana e Bento também diante do espelho, no camarim, instante em que ele lhe dá um exemplar da primeira edição do romance e ela, um cd com a trilha sonora do espetáculo onde dança, lembrando *Otelo*. Quem assiste aos filmes por mais de uma vez vai identificando a presença desses capítulos sem que necessariamente eles estejam na mesma ordem. Se Miguel não morre no fim da versão de Góes, para que *Capitu* seja vista de preto com seus olhos “apaixonadamente fixos” o filme que ele dirigia, sim. Ana está vestida de preto, filmando a última cena, quando Bento chega para buscá-la, mas ela decide (com os olhos apaixonadamente fixos) honrar seu contrato, denotando assim, sua opção pela carreira.

Apoiar-se no *interpretante dinâmico* para se mostrar receptivo à transcrição de Góes e de Saraceni é, antes de tudo, ser condescendente com o cinema brasileiro que ainda vive à custa de verbas governamentais e apoio cultural de bancos, como Itaú, BNDES e estatais como Furnas, Vale do Rio Doce e Petrobrás. Raras são as produções que obtém retorno do investimento através da bilheteria. Apesar de leis que garantem um terço das sessões de cinema para o filme brasileiro, a distribuição ainda é acanhada por valorizar a produção estrangeira. Um filme de produção média como *Dom* teve apenas 80 cópias para circular pelo país, contra 280 de *Os infiltrados*. O filme nacional de maior circulação foi *Carandiru* com 200 cópias, fato inédito na história do Cinema Brasileiro. Não fosse a Atlântida, no Rio, e a Vera Cruz, em São Paulo, jamais haveria outra iniciativa de industrialização no país. Esse esforço se concentrou dos fins dos anos 40 até chegar a televisão na

década seguinte. Diretores, cenógrafos, câmeras, editores americanos e europeus migraram para o novo meio, levando consigo principalmente atores e atrizes. As estrelas se sentiram em casa, uma vez que a televisão construía sua linguagem não a partir do cinema, mas da radiofonia. Mesmo assim, Atlântida e Vera Cruz juntas chegaram a produzir cerca de 50 longas-metragens por ano durante pouco mais de uma década. Se não fosse Assis Chateaubriand com seus Diários Associados, pondo a TV Tupi em rede nacional; se não fosse o desejo de jovens cineastas de experimentar, denunciar e revolucionar através do cinema e se aliassem às sobras da Atlântida e da Vera Cruz, os militares talvez não teriam perseguido tanto os realizadores alternativos. A Embrafilme, em vez de destinar recursos federais até para as pornochanchadas teriam, possivelmente, investido numa política cultural que unisse o profissionalismo das companhias, carioca e paulista e a vanguarda dos cinemas Novo e Experimental e assim, mantido o ideal de industrialização retomado só agora neste novo século.

Na contramão da indústria de entretenimento, o cinema brasileiro navegou por mais três décadas nunca encontrando um meio. Com exceção de raras superproduções financiadas pela Globo Filmes, o que prevaleceu são longas-metragens de baixo orçamento - produções experimentais numa volta aos chamados "filme de autor" com narrativa fragmentada e exercícios de metalinguagem, comuns nos anos 60. Paulo César Saraceni e Moacyr Góes fazem parte da geração influenciada por cineastas, como Win Wenders, Rainer Fassinber, Jean Louc Godard, Glauber Rocha, Peter Greenway. Aprenderam com eles a interagir com o espectador na construção de seus filmes e a convidá-los a preencher os vazios enquanto acompanham a história, descobrindo assim, outra tarefa enquanto leitores. *Capitu* e *Dom* souberam tirar proveito desses vazios assim como

identificaram as rubricas, porém apenas aquelas presentes no nível do *pathos* e do *ethos*.

Se Góes e Saraceni tivessem se atentado aos vazios no logos do romance e os concebido como “espaços flutuantes” veriam que as “memórias” não passam de um julgamento encenado, sendo este, o verdadeiro enigma da obra. Se tivessem perseguido essas indicações na reentrância textual do romance não teriam se dado conta apenas das rubricas de aspectos, icônico e simbólico. Encontrariam, na indexicalidade do texto, a resposta para a ambivalência do romance com as *didascálias*, promovendo - no interior desses espaços - a negociação entre a imaginação e o entendimento, revelando ao leitor a combinação de “uma trajetória expressiva no interior da experiência geral e a trajetória mimética”, como diria Hugues, lembrando que “a arte revela o amplo entrelaçamento entre a mimesis e a expressão em nossa experiência”.

Assim se constata que as rubricas machadianas estão presentes nos filmes, mas não apontam diretamente para o projeto poético da encenação de um julgamento porque, na sua tradução para o roteiro, e deste para a película, perderam a sua essencialidade. Mantiveram o protagonista como um indivíduo em busca do seu “eu”, mas se esqueceram de ocultar esse intento apenas do escritor. Em *Capitu* e em *Dom*, Santiago e Bento têm consciência da crise de identidade porque passam e não conseguem esconder sequer dos demais personagens. Seu destino de padre (desvirtuado por Capitu) é sempre motivo de galhofa de Escobar quando está em família. Miguel, por sua vez, sempre o achou estranho, principalmente depois do seu pedido para não convidar mais a Ana para estrela do filme. Capitu e Ana estão sempre apreensivas diante do esposo e fazem de tudo para apaziguar o seu ânimo. Quando Bento se vê bebendo sozinho num bar, trocado pelas filmagens, ele é digno

de pena até da ex-noiva. Logo depois, Ana o aconselha a procurar um médico. Nos filmes, a traição de Capitu acontece apenas na mente do protagonista uma vez que suas suspeitas, aos olhos do espectador, não passam de cisma, quando no romance constituem a razão da intriga.

Se tivessem atentado-se 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 transcrição. 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 à ação dos atores com seus gestos e falas e vestes além de outras expressões artísticas e lingüísticas que o cinema pôde abarcar. Talvez, se conhecem 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.

E deveriam ser? A princípio, essencialmente, não, porque o projeto de encenação do narrador-*didascalo* é uma potencialidade das rubricas como um *interpretante dinâmico* e não significa que, fundamentalmente, deveria ser desenvolvido em *Capitu*, em *Dom* ou qualquer outra versão da obra machadiana para o cinema ou a televisão. Afinal, o sistema de signos das rubricas é apenas um entre outros aspectos formais constituintes da narrativa romanesca, o que significa

que a articulação desses sistemas no interior da obra estabelece sua polissemia e abertura; Além disso, as próprias obras também têm uma natureza plural, híbrida e apontam para inúmeros caminhos interpretativos. Viu-se com Jakobson que a natureza sinedóquica da imagem fílmica, mostrando o objeto do grande plano geral (**GPG**) ao plano detalhe (**PD**) em ângulos de visão e tomada diversificados, dificilmente consegue cerrar o objeto num único significado. Apesar da limitação do visor, a montagem desses planos garante a totalidade daquilo enquadrado, revelando assim, sua acusticidade. Ao abrir espaço para o significante na mesma proporção concedida ao significado, a câmera se torna uma faca de dois gumes quando não conta com planos previamente elaborados em roteiro. E, quando esse roteiro não é concebido como “peça para a tela” (*screenplay*) o resultado então, pode ser um segmento aberto a várias possibilidades.

Capitu e Dom como obras de arte também não conseguiram captar o projeto de encenação. O primeiro, talvez por não ter sido contemporâneo às pesquisas de Caldwell, mas o segundo foi produzido em 2002, quando a leitura crítica de Dom Casmurro, como o Otelo brasileiro já era conhecida, publicada e distribuída nas livrarias brasileiras. Moacyr Góes e sua equipe tomaram outro rumo porque assim o quiseram, mas teriam fortuna crítica suficiente para conhecer mais sobre a obra de Machado de Assis. Helen Caldwell conseguiu chegar bem próximo ao projeto poético do escritor ao desvendar o romance como uma encenação dissimulada. Se Góes tivesse conhecido mais a pesquisa de Caldwell, poderia ter decifrado a charada. Mesmo sendo um discurso científico, Caldwell o desenvolveu de modo tão criativo que despertaria interesse em qualquer roteirista, diretor ou produtor de cinema. Se os realizadores brasileiros, principalmente aqueles dados ao “filme de autor”, compreendessem que os estudos literários são essenciais ao processo de

transcrição, portar-se-iam como cientistas. Se, nos anos 60 não havia estudos provando ser *Dom Casmurro* uma paródia de *Otelo*, Barreto Filho e Magalhães Júnior já sinalizavam, nos contos e romances machadianos, a presença do texto dramático. Quem se predispõe a adaptar, deve procurar conhecer profundamente a obra-objeto e o contexto de sua produção. Agindo dessa forma, vai transpor também as rubricas latentes no logos e não apenas aquelas evidentes no *pathos* e o *ethos*, entendendo por fim, as *didascálias* como encenação virtual e ponto de equilíbrio entre quem cria e quem executa.

Só o conceito de tradução cultural, tão bem defendido por Thaís Diniz, pode explicar o equívoco da maioria dos roteiristas e diretores de cinema que vive de adaptações literárias. Como essa atividade ainda se dá intuitivamente, já que esses profissionais consideram sua tarefa meramente artística, portanto sem necessidade de formação superior, seu produto fílmico acaba se restringindo à transposição do tema. Garantir a integridade da obra literária é ser fiel a sua mensagem, conforme sua perspectiva. Na medida em que se prendem apenas ao conteúdo, menosprezando a forma, agem como documentaristas que mantêm o olhar voltado para a realidade, fato que não ocorre só no cinema. A própria literatura contemporânea e outras expressões artísticas, ainda se empenham no ato de imitar a realidade, seguindo ainda uma correlação termo a termo entre o signo e a coisa. Por outro lado, uma parcela significativa de pesquisadores tem se tornado colaboradora em adaptações principalmente para a televisão, como Renata Pallottini, Maria Adelaide Amaral, Jorge Furtado, Bosco Brasil, Flávio Campos e Doc Comparato. Com eles, a produção audiovisual do país vem percebendo que os discursos, poético e científico têm em comum o fato de ser criativos e que a prática constante da arte revitaliza a linguagem, ao promover novas combinações sígnicas,

resultando em novas formas de representação estética que não tem nada a ver com imitação. Na contemporaneidade, a arte e o cotidiano se interagem, uma vez que o artista, às vezes, encontra seus elementos naquilo que está bem ao seu lado. Esse “achado” pode gerar constructos a partir dos princípios universais que ele descobre na singularidade do que vê e com o que convive. Ao articular conteúdo e expressão esses poetas-cientistas interagem com o seu público na intersemiose das linguagens e aprendem enquanto ensinam que a arte contemporânea não tem compromisso em mostrar com clareza o mundo, mas refletir sobre ele.

Portanto, quem ainda hoje acusa a arte de não ter vínculo algum com a causa externa, age como um setecentista do século XIX, ao querer fazer dela espelho da realidade, quando o moderno é pensar seu papel como concretização do ideal da razão criativa através da educação dos sentidos. O signo, como tradução intersemiótica visto aqui através da estética de Peirce, foi fundamental para perceber *Capitu* e *Dom* como signos em continuidade, como resultado de leituras, e não apenas derivados do original. *A Teoria Geral dos Signos* permitiu que o romance fosse percebido no contexto de sua produção e recepção, assim como também os filmes. Sua visão vem conduzindo os estudos de *mímesis* no processo de tradução, levando a encontrar o sentido não exatamente no signo, mas na forma pela qual sua produção foi manufaturada. Neste conceito, Peirce considera tudo o que circunda o signo bem como as condições em que ele chega ao seu público, o que faz concluir que *Dom Casmurro* não é mais só a obra, o livro, o romance. Ele já faz parte do imaginário coletivo do povo brasileiro e os filmes talvez tenham mais a ver com o **Dom Casmurro-imaginário** (com todos os seus clichês interpretativos) do que com **Dom Casmurro-obra**. A associação da trajetória expressiva no interior da experiência social com a trajetória mimética do “corno” em semiose tornou-se o

campo da experiência estética observado na recepção pela óptica do interpretante. Essa teoria permitiu justificar a importância dos filmes como signos resultantes da compreensão do romance, mas não necessariamente o próprio. Os sub-níveis, emocional, energético e lógico conspiraram no sentido de promover, na recepção de Góes e Saraceni, uma convenção sígnica com suas leis e regras capazes de promover mudanças e rupturas no sentir e pensar do espectador. Afinal, não teria sido esta a causa que levou Machado de Assis a parodiar Shakespeare e assim nos contemplar com um “Otelo brasileiro”? O que induziria um escritor consagrado a parodiar uma obra se não visse nessa tarefa uma atividade artística mediada pela transcrição? Mesmo tendo sido amplamente acusado de viver alheio às inquietações de sua época, Machado de Assis foi um homem do seu tempo porque soube contemporizar sua literatura, ao injetar o dualismo de Kant, principalmente em *Dom Casmurro*, cuja recepção só acontece em sua totalidade se a afetividade do texto também estimular a reflexão. Esse romance é experimental, revelando a consciência de um indivíduo não só de sua época, mas além do seu tempo. Machado de Assis deixou uma obra-prima para o século XX e ela, por não se encerrar num estilo, teve fôlego para chegar ao terceiro milênio mais vigorosa e inquietante, instigando intersemioses seja no âmbito da Literatura, das Artes e/ou da Ciência.

REFERÊNCIAS

ALENCAR, Mário. *"Instinto de Nacionalidade"*, em *Crítica literária*. Vol. 29. São Paulo: Jackson, 1951.

_____. *Crônicas*, v. 3, São Paulo: Jackson, 1951.

_____. *Crítica Teatral*, v. 30, São Paulo: Jackson, 1951.

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Jackson, 1951.

_____. *Quincas Borba*. São Paulo: Jackson, 1951.

_____. *Dom Casmurro*. 30. ed. São Paulo: Ática, 1996.

AUMONT, Jacques et al. *A Estética do Filme*. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo, Papyrus: 1995, p. 89-97.

BALL, David. *Para trás e para frente*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1999.

BARTHES, Roland. *Crítica e Verdade*. São Paulo: Perspectiva: 1966.

BARTHES, Roland et al. *Análise Estrutural da Narrativa*. São Paulo: Vozes, 1976.

BARTHES, Roland. *A Câmara Clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BARBARO, Umberto. *Elementos de Estética Cinematográfica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

BAPTISTA, Abel Barros. *Em nome do apelo do nome. Duas interrogações sobre Machado de Assis*. Lisboa: Litoral Edições, 1991.

BARRETO FILHO. *Introdução a Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Agir, 1980.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BOCAIUVA, Quintino. *Estudos críticos e literários; lance d'olhos sobre a comédia e sua crítica*. Rio de Janeiro, Tipografia Nacional, 1858, p.14.

BOSI, Alfredo. *Machado de Assis: o enigma do olhar*. São Paulo: Ática, 1999.

BRANDÃO, Ruth Silviano et al. *A travessia da escrita em Machado de Assis. O eixo e a roda*, v. 7, Faculdade de Letras da UFMG, Belo Horizonte, 2000.

CALDWELL, Helen. *O Otelo Brasileiro de Machado de Assis*. Trad. Fábio Fonseca. São Paulo: Ateliê Editorial, 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. *Metalinguagem & outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CÂNDIDO, Antônio. *Ficção e confissão*. São Paulo: Editora 34, 1988.

CARRIÉRE, J. C. e BONITZER P. *Práctica del guión cinematográfico*. Paris: Femis, 1991.

COMPARATO, Doc. *Roteiro. Arte e técnica de escrever para a televisão*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Nórdica, 1983.

_____. *Da Criação ao Roteiro*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

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

DIMAS, Antonio. Entrevista à *Folha de S. Paulo*, em 3 de agosto de 1991.

DUTRA, Waltensir. *Introdução à Literatura: Uma introdução*. Trad. Waltensir Dutra, 5ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p .28.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: Uma Introdução*. 5ª ed. São Paulo: Ed Martins Fontes, 2003.

ESSLIN, Martin. *Uma Anatomia do Drama*. São Paulo: Zahar Editores, 1977.

FARIA, João Roberto. *Idéias teatrais: o século XIX no Brasil*. São Paulo, Perspectiva/Fapesp, 2001.

FAORO, Raymundo. *Machado de Assis: a pirâmide e o trapézio*. 2. ed. São Paulo: Editora Globo, 1976.

EURÍPEDES. *Medéia, Hipólito; As troianas*. Trad. Mário Gama Kury, Rio de Janeiro: Zahar, 1991, 24).

FIELD, Syd. *Manual do roteiro: os fundamentos do texto cinematográfico*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

FRIEDMAN, Norman. *O Ponto de Vista na Ficção: o Desenvolvimento de um Conceito Crítico*. Trad. Daniel Lobato Duclós. Seção Arquivo, n. 53, pp. 166-182, mar.-mai./02.

GLEDSOON, John. *Machado de Assis. Ficção e história*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1986.

GREIMAS, Julien e COURTES, Joseph. *Dicionário de Semiótica*. São Paulo: Editora Cultrix, 1986.

GREGOLIN, Maria do Rosário e BAROBAS, Roberto. *Análise do Discurso: As materialidades do Sentido*. 2. ed. São Carlos São Paulo: Ed. Claraluz, 2003.

HEGEL. *Estética*. Trad. Álvaro Ribeiro, Lisboa: Guimarães editores, 1964.

HUGUES, Fiona. O espaço estético entre a mimesis e a expressão. In: DUARTE, Rodrigo et al. *Mimesis e Expressão*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

JAKOBSON, Roman. *Lingüística, Poética, Cinema*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1970.

MAGAHÃES JÚNIOR, Raimundo. *Apogeu. Vida e Obra de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.

LEONE, Eduardo & MOURÃO, Dora. *Cinema & Montagem*. São Paulo: Ática, 1987.

LIMA, Luiz Costa. *Mimesis e Modernidade*. São Paulo: Edições Graal, 1980.

_____. *Teoria da Cultura de Massa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

LUCAS, Fábio *Razão e Emoção Literária*. São Paulo: Duas Cidades, 1982.

_____. *Vanguarda História e Ideologia na Literatura*. São Paulo: Ícone Ed., 1985.

MERQUIOR, José Guilherme. *Astúcia e mimesis*, 2. ed., Rio de Janeiro: Topbooks, 1997.

METZ, Christian. *A Significação no Cinema*. 2. ed. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1977.

MOISÉS, Massaud. *Machado de Assis: Ficção e Utopia*. São Paulo: Cultrix, 2000.

MONTELLO, Josué. *Os inimigos de Machado de Assis*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

PALLOTTINI, Renata. *Introdução à Dramaturgia*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

PASCAL, Georges. *O pensamento de Kant*. Trad. Raymundo Vier. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1985.

PECORI, Franco. *Cine, Forma y Método*. Barcelona: Ed. Gustavi Gili S/A, 1977.

PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica e Filosofia*. Trad. Octanny Mota e Leônidas Hegenberg. São Paulo: Cultrix e Edusp, 1975.

_____. *Semiótica e Filosofia; introdução*. Seleção e tradução de Octanny Silveira da Mota e Leonidas Hegenberg. São Paulo, Cultrix, Editora da Universidade de São Paulo, 1975.

_____. *Semiótica*. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1990.

PELLEGRINI, Tânia e outros. *Literatura, Cinema e Televisão*. São Paulo: Ed. Senac/São Paulo e Itaú Cultura, 2003.

PIGNATARI, Décio. *Semiótica & Literatura*. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1987.

PLAZA, Júlio. *Tradução Intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

RAMOS, Luis Fernando. *O pacto de Godot e outras encenações imaginárias: a rubrica como poética de cena*. São Paulo: Hucitec/Fapesp, 1999.

RONCARI, Luiz. Entrevista à *Folha de S. Paulo*, em 3 de agosto de 1991.

SANTAELLA, Lucia. *Produção de Linguagem e Ideologia*. São Paulo: Cortez, 1980.

_____. *A Assinatura das Coisas*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

_____. *Estética*. São Paulo: Experimento, 1994.

_____. *A Teoria Geral dos Signos*. São Paulo: Ática, 1995.

_____. *Semiótica Aplicada*. São Paulo: Thomson Ed., 2000.

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

SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos. Ensaios sobre dependência cultural*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1978.

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas. Forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. Duas Cidades. 5. ed. Rio de Janeiro: Editora 34, 2003.

SOUZA, J. Galante de. *Bibliografia de Machado de Assis*. Rio de Janeiro, MEC/INL, 1955.

STAM, Robert. *Cinema Reflexivo*. São Paulo: Ed. Ática, 1975.

_____. *O Espetáculo Interrompido*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

VERÍSSIMO, José. *História da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Record, 1998.

ANEXOS

ANEXO I

RESUMO DO ROMANCE

Dom Casmurro narra “suas memórias”, deixando a dúvida se os fatos relatados aconteceram ou não, em sua vida. Ele inicia, explicando a razão do seu apelido e seu propósito de unir os dois pontos da vida, ao rememorar eventos que o fizeram um homem metido em si mesmo. Para “restaurar na velhice a adolescência” manda reconstruir e ambientar uma casa em Engenho Novo, tal qual a em que viveu em Matacavalos com sua mãe, D. Glória, seu tio Cosme, uma prima da mãe, Justina e um agregado chamado José Dias. Tudo corria bem até que Bentinho, ao entrar na sala, escuta José Dias perguntando à mãe sobre a sua promessa de torná-lo padre. Afinal ele já passava dos 15 anos e a amizade com a filha do Pádua parecia paixão. O garoto, que escutava atrás da porta, sai para a varanda estonteado e confuso, mas logo confirma, ao vê Capitu riscando no muro o nome dos dois. Acontece o primeiro beijo e o juramento que terminarão juntos, apesar da garota continuar zombando de sua ida ao seminário. Chega até a lhe pedir que batize seu filho, quando se ordenar padre. Bentinho faz promessas, perturba-se, mas não consegue se desvencilhar do compromisso de D. Glória e acaba sendo levado por José Dias para o Convento, que passa a lhe dar notícias de Matacavalos, uma vez que Bentinho só tem folga nos fins de semana e feriados. Sabe que sua amada continua em seus dias felizes, olhando até para os peraltas que passam pela sua janela, qualquer dia podendo casar-se com um deles, como acrescenta maliciosamente o agregado, acrescentando ter ela “olhos de cigana oblíqua e dissimulada”, plantando assim a primeira semente do ciúme em Bentinho.

D. Glória cai doente e Bentinho é chamado às pressas. Em casa vê-se tomado de culpa por imaginar a mãe morta e assim, ele livre do seminário. Ao retornar, conhece Escobar e faz logo dele seu confidente. Fala do seu amor por Capitu e do juramento que fizeram para nada atrapalhar o casamento dos dois, fato aprovado pelo amigo que lhe confia também sua falta de vocação para padre e o quanto se dá com o comércio. A amizade floresce entre os dois até que, num domingo, Escobar lhe faz uma visita, conhecendo assim D. Glória e toda a família. Na despedida, Capitu fica conhecendo-o através da janela para depois reprovar Bentinho pelas confidências feitas ao amigo. Afinal não pertenciam apenas a ele, a ela também. Voltando para mais um fim-de-semana em família, Bentinho não encontra a vizinha em casa e pergunta aos parentes por onde ela anda, recebendo como resposta mais uma resposta sarcástica da prima Justina. Capitu tinha ido dormir na casa de Sancha Gurgel preocupada com o estado de saúde da amiga. Mesmo assim causou dúvidas no adolescente, que acabou indo à casa da família Gurgel. Foi chegando e vendo Capitu dedicada à doente. O velho Gurgel, olhando a fotografia de sua falecida esposa, comentou a semelhança de sua mulher com Capitu, apesar de não haver nenhum parentesco. Ao constatar que Capitu não estava flertando com outros garotos, Bentinho ficou mais sossegado.

O tempo foi passando com intermináveis semanas no seminário e com fins-de-semana de descanso em casa, até que Bentinho não agüentou mais o seminário. Nesse momento, Escobar teve a idéia de um órfão para ocupar seu lugar na promessa da mãe, uma vez que não estava especificado se seria Bentinho de fato que era o objeto da promessa. Dona Glória, que não suportava mais a distância do filho, deixou-se enganar. Bentinho largou as leis divinas e foi estudar as leis dos homens na Faculdade São Francisco, em São Paulo. O autor toma dois terços do

livro, narrando a infância de Bentinho, que retorna como Dr. Santiago, homem feito e tal qual o seu pai, para alegria de D. Glória e logo se casa com Capitu, assim como Escobar com sua amiga Sancha. A vida corre e todos relativamente felizes, Bentinho na advocacia e Escobar, no comércio, já com uma filha matando-o de inveja. Fato este, compensado por Sancha que, em homenagem à amiga, deu à filha o nome de Capitu. Esta, por sua vez, continua a vida de casada, gostando de festa e de ser vista. Um dia vai ao baile com os braços de fora e Bentinho não consegue esconder o ciúme, mesmo que sua esposa dê constantemente prova do seu amor. Um dia, Bentinho começa a falar dos astros, mas ela permanece distante, olhando o mar pela janela até que seu marido, de novo, chama-lhe a atenção. Ela diz que estava fazendo umas contas e acaba revelando um segredo seu com Escobar: as dez libras esterlinas que ela havia trocado com ele, produto de suas economias com as despesas da casa. Isso enche Santiago de culpa e logo passa a elogiar a mulher, assim como faz Escobar diante dos gastos de Sancha.

Meses depois, conseguiram finalmente ter um filho que chamaram de Ezequiel, o primeiro nome de Escobar, para retribuir a homenagem. Os meninos crescem e Escobar até sonha com o casamento dos dois. As visitas entre as famílias continuam mais íntimas e seu filho cada vez mais parecido com Escobar até nos trejeitos. Uma viagem à Europa estava nos planos de Escobar para os quatro. Isso é revelado, em segredo, por Sancha, a Bentinho, na varanda de sua casa, enquanto segura firmemente sua mão. Bentinho sente desejo pela mulher do amigo e vê que a recíproca é verdadeira. Volta para casa culpado e se tranca em seu gabinete, pensando no ocorrido. Afasta seus pensamentos ao ver a fotografia do amigo em cima do seu birô de trabalho e, na manhã seguinte, acorda sabendo que Escobar morrera afogado. Bentinho prepara um discurso para o funeral a pedidos e, quando

está no velório, algo lhe chama a atenção. É o olhar de Capitu “fixo, apaixonadamente fixo” para o defunto. Sua dúvida quanto à paternidade do filho aumentou de tal modo que ele não teve como esconder o constrangimento na hora de fazer o discurso. Não deixou sequer que fosse publicado. Rasgou e caminhou pelas ruas a noite inteira tomado pela desconfiança e pelo ciúme. Depois de fazer alguns cálculos de tempo, teve quase certeza daqueles encontros de Escobar e Capitu, quando eles tinham que fazer aquelas contas das libras. E também porque as semelhanças também estavam aumentando. O sentimento de traição era horrível e Bentinho até tentou se suicidar, comprando veneno. Na hora desistiu de tomá-lo, oferecendo-o numa xícara de café ao filho. Mas, o arrependimento falou mais alto livrando-o de cometer um crime hediondo. Apesar da possibilidade de Ezequiel ser um filho bastardo, havia ainda o sentimento amoroso entre pai e filho. Isso fez Bentinho esquecer a tentativa de homicídio, para depois partir para uma separação amigável. Por outro lado, Capitu ouviu quando ele disse à criança, naquele momento, que não era seu pai. Ficou estupefata e disse que “nem os mortos escapam de teus ciúmes”. Foi para a igreja com o menino e, ao voltar, soube que a separação estava consumada. Logo depois, Santiago embarca com ela e o filho para a Suíça, deixando-os por lá. Aos que perguntavam, ele dizia terem sido os estudos da criança o motivo que segurava a mãe na Europa. Assim, depois de um bom tempo, Capitu morre e Ezequiel retorna a passeio, formado em arqueologia, antes de seguir para o Oriente Médio, onde pesquisaria sobre as pirâmides egípcias. Bentinho o recebe com frieza e sem grandes afetos porque vê no filho a cara do seu amigo comborço. Ezequiel parte. Algum tempo mais tarde, o pai recebe a notícia de que Ezequiel morrera de febre tifóide e que fora enterrado em terreno sagrado. Acabando aí, o autor enfatiza a idéia de que seu conto não passara de uma história

de subúrbio, isto é, de coisas que acontecem todos os dias, que fazem parte do cotidiano da humanidade.

ANEXO II

CAPITU

O filme começa no que seria o capítulo 100 do romance. O casal está em lua-de-mel exatamente no quarto onde Bentinho ajuda Capitu a tirar o traje de noiva mais parecido com vestes de santa. Depois são vistos diante de um espelho, Bentinho desfazendo seu penteado. Nesse instante, Bentinho se lembra da 1ª Epístola de Pedro, replicando-a por achar que o esposo “era a única renda e o único enfeite” que a esposa deveria pôr em si. Para Capitu, segundo ele, sempre haveria “as mais finas rendas deste mundo”.

Na floresta de Tijuca, em uma caminhada, recordam, como no livro, o tempo de infância e ali começam a lembrar o passado e as dificuldades que enfrentaram diante da promessa de D. Glória em fazê-lo padre, assunto que se prolonga enquanto caminham entre a vegetação da Tijuca. O momento de *A inscrição*, capítulo onde Capitu rabiscava o seu nome e o de Bento, instante em que os dois ouvem a voz de Pádua reclamando com a filha pelo estrago no muro. Ela dissimula dizendo que estão brincando de siso (olhar fixamente para o outro, perdendo aquele que se desconcentrar).

A seqüência seguinte acontece enquanto os dois descem em charrete, indo a Matacavalos visitar os parentes. Capitu parece lívida, vista sob o olhar do marido. Agora é só ele revendo o passado, o momento em que definiu os olhos da amada como de ressaca. O casal começa sua vida social e passa a receber em casa, com freqüência, Escobar e Sancha para noites de piano e petiscos. Lembram dos tempos de seminário, de Capitu rompendo os obstáculos causados por D. Glória com a

promessa e da falta de um filho na casa, motivo que faz Escobar garantir a Bentinho que um dia “virá”, tentando com isso talvez acalentar o amigo. Ele, por sua vez, já tinha uma filha (a qual recebeu o nome de Capitu) e sabia o quanto uma criança faz bem ao matrimônio. Num desses bailes, Capitu vai com os braços de fora causando ciúme ao marido, que confessa ao amigo o vexame de ver a mulher dançando com outro. Escobar concorda, incentivando assim Bentinho a reprimi-la.

À noite, na varanda, Capitu costumava perder seu olhar pela praia e houve uma ocasião em que se esqueceu do esposo enquanto ele falava de astronomia. Por esse motivo, foi chamada à atenção pelo esposo. Para acalmá-lo, Capitu diz que estava fazendo umas contas e pediu sua ajuda. Depois dos cálculos feitos, ela revela o mistério: havia feito economia nas despesas do lar e tinha o suficiente para que Escobar lhe trocasse por 10 libras esterlinas. Santiago, traído pelo seu ciúme, mostra seu arrependimento ao elogiar a mulher e pede que ela invista no enxoval da criança que, para sua alegria, enfim está vindo.

Os amigos passeiam no Parque, Escobar aqui e ali, olhando para uma mulher que passa e Bentinho, fazendo projetos para o filho que espera e lhe vira a cabeça. O menino passou a se chamar Ezequiel, como retribuição ao mimo feito à Capitu quando a menina do casal amigo nasceu. Logo, ele cresceu enchendo a casa de alegria e perguntas. Ao completar mais ou menos cinco anos, a criança passa a imitar os outros, mesmo sob repreensão da mãe. Houve um dia em que imitou como ninguém o olhar e o caminhar de Escobar, causando estranheza ao casal. Contudo, a vida corria tranqüila apesar do prenúncio do mar naquela tarde de ressaca, quando os dois casais caminhavam felizes na praia com as crianças. Felicidade que será abalada mais tarde por Sancha, insistindo em tocar a mão de Bento no terraço

de seu solar e, na manhã seguinte, quando chega um escravo para lhe informar que seu amigo havia se afogado.

A morte de Escobar causa transtorno na Corte e até o discurso de Bentinho encomendado pelos amigos para o momento iria ser publicado por um jornal, caso ele não o tivesse rasgado depois de proferido sem nenhuma emoção. Santiago não verteu uma lágrima. Ao contrário, mantinha os olhos secos depois de ver os de sua mulher “fixos, apaixonadamente fixos” para o defunto em câmara ardente. A partir daí, Santiago vira um casmurro. Mal fala, mal come, mal vive até que um dia vai ao teatro ver *Otelo*, de Shakespeare e se vê no lugar do protagonista assim como vê Capitu, em vez de Desdêmona. Decide que Capitu deveria morrer. Compra veneno e, em casa, decide matar-se. Escreve e reescreve seu último bilhete até que o mordomo lhe traz uma xícara de café onde ele despeja o produto.

Mas a criança entra em seu gabinete chamando-o, enroscando-se em suas pernas. Bentinho titubeia e tem outra idéia mais hedionda. Leva a xícara até a criança, oferecendo-lhe. É quando o arrependimento lhe chega e ele abraça a criança dizendo não ser o seu pai. Capitu, que vinha buscar o menino para a missa, escuta-o estupefata. Retruca-o falando que nem os mortos escapam do seu ciúme.

Bentinho, ainda em seu gabinete, decide pela separação. Enquanto Capitu volta da igreja com o filho, ele conclui que a vida é assim mesmo: Escobar morreu, Capitu morrerá, assim como ele e o filho. Nesse desfecho, ele deseja que a terra lhes seja leve.

ANEXO III

DOM

O filme começa com imagens de luzes de viatura e sirene de alerta, indo em seguida, para a gravação de um videoclipe com a banda Capital Inicial, canta “olhos vermelhos” quando é interrompida com um “corta” dito por Daniela, produtora de Miguel, o diretor do filme. Em seguida, os dois estão revendo umas fotos de modelo. Uma delas é beijada pelo diretor enquanto sua produtora tenta impedi-lo, dizendo que, das quatro, apenas de três a agência enviara fotografia. Nesse instante, surge a imagem de Ana num palco entre dois homens, um branco e um negro (supostamente uma referência a *Otelo* de Shakespeare). Ao voltar para os dois, a câmera pega Miguel respondendo à Daniela: “A mulher ausente é a mais presente na vida de um homem.” Quando retorna ao palco, o branco diz à Ana (ou ao seu personagem) que ela deve experimentar de tudo no instante que o negro se aproxima insinuando beijá-la. Esta seqüência termina quando o diretor e a produtora Daniela discutem uma filmagem em São Paulo, enquanto ela, revendo a agenda do chefe, encontra o nome de Dom e se encanta. Por viver em São Paulo, Miguel promete revê-lo até porque foram grandes amigos na faculdade de engenharia. Explica que seu nome foi uma homenagem do pai diplomado ao maior escritor brasileiro.

O encontro entre os três acontece num bar onde Daniela demonstra todo interesse por Bento que, acanhado, procura relevar. No dia seguinte, ele aparece no estúdio, a convite de Miguel, e acaba encontrando Ana que também fora fazer o teste. Os dois relembram sua infância de vizinhos no Rio de Janeiro. Ana brinca fazendo de conta que esqueceu que Bento a chamava de Capitu. A atração renasce

e Bento termina seu noivado, assim que acontece seu primeiro beijo. A ponte aérea Rio/São Paulo vira uma constante na vida do protagonista até que, repentinamente, resolvem casar, vindo Ana morar em São Paulo, largando a dança sem, no entanto, perder seu sonho de ser atriz. Numa dessas idas ao Rio, Bento sente o primeiro ciúme, ao ver a esposa e seu amigo banhando-se no mar cheios de brincadeiras.

Logo em seguida, Ana tem um filho, cujo pai é confundido por um enfermeiro que, na sala de espera da maternidade, cumprimenta Miguel por estar tão apreensivo quanto Bento, razão que explica o convite de Ana para padrinho sem combinar com o marido. Bento discute com ela, achando que deveria ser consultado, novamente demonstrando ciúme do amigo que, por sua vez, nega-lhe o pedido de deixar Ana fora da mídia. Miguel discorda e, a partir daí, seu amigo arranja mais motivos para aumentar sua desconfiança. A crise entre o casal acontece quando Ana, muito querida, vai buscar Bento no trabalho para um almoço e no *toilette* recebe, por telefone, um convite de Miguel para estrelar seu longa-metragem. Bento diz que o almoço foi uma armação dela para “preparar o terreno”, sabendo da resistência do amigo em vê-la querer voltar ao trabalho. Ana chora desiludida, provocando arrependimento no esposo.

Começam as filmagens no Rio e Ana precisa constantemente se ausentar de São Paulo, deixando Bento cada vez mais casmurro: Não atende o celular quando ela lhe liga, leva a criança para a casa dos pais, para configurar o abandono do filho por ela até ir buscá-la, impondo que saia do filme. Chega ao extremo por ver Ana e Miguel de mãos dadas, felizes com o sucesso da cena filmada: instante em que ela, vestida de prostituta é violentada por um guarda. Ana diz que não vai, preferindo terminar as filmagens, uma vez que estavam na última cena. Ao retornar a São Paulo encontra o marido transtornado a ponto de acusá-la de traição com

Miguel. Ana se indigna, sobretudo ao ouvi-lo dizer que fará um exame de DNA para saber se a criança é seu filho, fato que a faz prometer deixá-lo. Bento não dá importância e prossegue na sua insanidade, cortando um pedaço do cabelo de Joaquim, triste momento visto entre lágrimas, por ela.

Bento perambula por um parque até que olha para um carrinho de sorvete onde vê uma garota tal qual a Ana de sua infância. Seu olhar se prende no dela e daí, percebe o quanto vinha sendo cruel com a mulher, retornando à casa disposto a desdizer tudo. Contudo, ao entrar em casa, não encontra ninguém, apenas um bilhete ao lado de um girassol murcho, diferente daqueles cheios de vida que Bento lhe trazia constantemente. Ao lado dele, estava o exame de DNA. Nele, Ana dizia que o laboratório havia ligado dizendo estar pronto e que, portanto, ela fora buscar antes de partir definitivamente com Joaquim. Bento não tem tempo de abrir o exame porque o telefone toca e ele sai apressado. Corta: Ele é visto chegando no cenário do primeiro plano do filme: uma via onde um pára-medico lhe entrega Joaquim deixando claro que só ele escapou. Por fim, Bento e Joaquim sozinhos em casa. O pai queima o exame sem abri-lo narrando em *off* que a criança era a única coisa que havia sobrado de Ana, razão pela qual não gostaria de saber a verdade. Na cena final, pai e filhos assistem tv na cama brincando. O menino, feliz; ele, conformado.