Machado, Eça e o cinema

Direção Geral
Henrique Villibor Flory
Supervisão Geral de Editoração
Benedita Aparecida Camargo
Diagramação
Rodrigo Silva Rojas
Capa
Rodrigo Silva Rojas
Revisão
Letizia Zini Antunes

Conselho Editorial Acadêmico Coordenação Geral

Suely Fadul Villibor Flory

Ana Gracinda Queluz - UNICSUL Anamaria Fadul - USP/UMESP Antonio Celso Ferreira - UNESP Arilda Ribeiro - UNESP Antonio Hohlfeldth - PUC-RS Antonio Manoel dos Santos Silva - UNESP/ UNIMAR Benjamim Abdala Junior - USP Jussara Suzi A. Nasser Ferreira - UNIMAR Letizia Zini Antunes - UNESP Levino Bertan - UNICAMP/UNOESTE Lucia Maria Gomes Corrêa Ferri - UNESP/UNOESTE Maria de Fátima Ribeiro - UNIMAR Maria do Rosário Gomes Lima da Silva - UNESP Raquel Lazzari Leite Barbosa - UNICAMP/UNESP Romildo A. Sant'Anna - UNESP/UNIMAR Soraya Regina Gasparetto Lunardi - UNIMAR Sueli Cristina Marquesi - PUC-SP Tereza Cariola Correa - USP/UNESP Terezinha de Oliveira - UNESP/UEM Walkiria Martinez Heinrich FERRER - UNESP/UNIMAR

Editora Arte & Ciência

Rua dos Franceses, 91 – Morro dos Ingleses São Paulo – SP - CEP 01329-010 Tel.: (011) 3258-3153 E-mail: editora@arteciencia.com.br www.arteciencia.com.br Editora UNIMAR

Av. Higyno Muzzi Filho, 1001 Campus Universitário - Marília - SP Cep 17.525-090 Fone (14) 2105-4000 www.unimar.com.br

Ana Maria Gottardi Tânia Aparecida Tinonin da Silva Tânia Regina Montanha Toledo Scoparo

Machado, Eça e o cinema



© 2008 by Autores

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) Acácio José Santa Rosa (CRB - 8/157)

G 578m

Gottardi, Ana Maria Machado, Eça e o Cinema / Tânia Aparecida Tinonin da Silva, Tânia Regina Montanha Toledo Scoparo. Marilia: UNIMAR, São Paulo: Arte & Ciência, 2008 p. 174, 21 cm

Obra coletiva

ISBN - 978-8561165-27-7

Cinema e literatura. 2 Romances – Adaptações ao cinema. 3. Literatura – Transposição para filmes
 – obras literárias. 4. Linguagem literária e filmica – Análise comparativa. 5. Livro e filme – Linguagens das
 mídias. 6. Assis, Machado de – Adaptação ao cinema. 8. Transmutações da literatura ao cinema. I. Silva.
 Tânia Aparecida Tinonin da. II. Scoparo, Tânia Regina Montanha Toledo.

CDD - 791.43 - 791.436

Índices para catálogo sistemático

- 1. Literatura e cinema Adaptações 791.43
- 2. Linguagem literária e fílmica: análise comparativa 791.436
- 3. Cinema e literatura 791.436

Proibida toda e qualquer reprodução desta edição por qualquer meio ou forma, seja ela eletrônica ou mecânica, fotocópia, gravação ou qualquer meio de reprodução, sem permissão expressa do editor. Todos os direitos desta edição, reservados à Editora Arte & Ciência



Papel Reciclado: a Universidade de Marília preservando o meio ambiente.

Sumário

| Apresentação |
|--|
| Capítulo 1 |
| A linguagem cinematográfica de Machado de Assis Ana Maria Gottardi |
| Capítulo 2 |
| De <i>Dom Casmurro</i> a <i>Dom</i> : as marcas da ambiguidade Tânia Aparecida Tinonin da Silva |
| Capítulo 3 |
| O crime do Padre Amaro: a construção de um roteiro Tânia Regina Montanha Toledo Scoparo121 |

Apresentação

A relação entre cinema e literatura constitui-se numa das temáticas mais discutidas pelos estudos que enfocam a sétima arte. De uma primeira visão que se preocupava quase que exclusivamente com a relação de fidelidade entre filme e romance, chegou-se a um enfoque de cunho estrutural, consciente da diversidade de linguagem das mídias consideradas, preocupado em verificar como o código fílmico transforma o código lingüístico. De certa forma, essa apreciação deriva da elevação da produção fílmica ao *status* de obra de arte, o que direciona o estudo crítico para o fazer cinematográfico e sua particular linguagem, com a consciência de que se confrontam obras de arte independentes. Assim, a literatura passa a relacionar-se com o cinema como antes se relacionara com as outras artes, principalmente a pintura e a música.

Segundo lemos em *A Theory of Adaptation* (2006), Linda Hutcheon lembra que, já em 1926, Virginia Woolf comentava a transposição de obras literárias para o cinema, qualificando o filme de "parasita" e considerando a literatura como sua "vítima"; por outro lado, ela antevê a potencialidade da linguagem cinematográfica, considerando que os recursos fílmicos seriam capazes de simbolizar emoções para as quais as palavras não haviam encontrado expressão. Enfim, nas voltas dos diálogos semióticos e lembrando, com Hutcheon, que a adaptação sempre foi um importante modo de se contar histórias, a própria Virginia Woolf acaba tendo vida e obra aproveitadas pelo cinema, no engenhoso roteiro do filme *As Horas*.

De qualquer forma, desde o início, o liame entre cinema e literatura foi muito estreito e, na época de ouro de Hollywood, muitos foram os escritores que trabalharam para a indústria cinematográfica, produzindo roteiros baseados em suas próprias obras ou, muitas vezes, usando sua criatividade na elaboração de roteiros originais.

A princípio, da parte do espectador, o conhecimento do livro levava ao interesse pelo filme e, como acontecia com o crítico de arte, havia a preocupação de ver até que ponto e com que fidelidade o filme fora capaz de reproduzir a narrativa literária. Com a popularidade alcançada pelo cinema a partir de meados do século passado, a situação muitas vezes inverte-se e o filme leva ao interesse pelo livro; algumas vezes, o romance nasce até mesmo, do aproveitamento de um roteiro original.

Tudo isso para falar de uma relação antiga e duradoura, que em alguns casos ultrapassa limites temporais e espaciais, como acontece no filme *Dom*, por exemplo, em que Moacyr Góes traz para nossos dias a narrativa de *Dom Casmurro*, escrita por Machado de Assis em fins do século XIX, ao mesmo tempo em que transporta a ação que se passava no Rio de Janeiro para um espaço que se alterna, num jogo de oposições, entre lugares antagônicos como Rio e São Paulo. Ou ainda no filme *O Crime do Padre Amaro*, que traz uma intriga escrita por Eça de Queiroz também no século XIX, de uma pequena cidade da província portuguesa para uma também provinciana cidadezinha mexicana da época atual, Los Reyes.

Os parâmetros da análise comparativa vão deter-se no processo de transformação do código literário, caracterizado pela dupla articulação lingüística, no código cinematográfico, fenômeno comunicacional complexo, composto de mensagens verbais, mensagens sonoras e mensagens icônicas. Chegamos, portanto, a um código fílmico, em que interagem elementos como ação, luz, som, movimentos da câmera, numa coesão estrutural que caracteriza uma linguagem convencional.

Os ensaios que focalizam as adaptações dos romances *Dom Casmurro*, por Tânia Aparecida Tinonin da Silva e *O Crime do Padre Amaro*, por Tânia Regina Montanha Toledo Scoparo, são excertos de suas dissertações de mestrado, apresentadas junto ao Curso de Pós-graduação em Comunicação, da Universidade de Marília.

No primeiro capítulo, "A linguagem 'cinematográfica' de Machado de Assis", Ana Maria Gottardi aprecia feições da linguagem machadiana, enfocando alguns recursos que favorecem a apreensão visual da narrativa e criando elos com a linguagem fílmica, com referências, basicamente, ao romance *Memórias póstumas de Brás Cubas* e ao filme homônimo de André Klotzel.

No segundo capítulo, Tânia Aparecida Tinonin da Silva analisa os meandros do romance machadiano, em busca dos índices de ambiguidade que tornaram a personagem Capitu a mais marcante figura da Literatura Brasileira, bem como o seu enigma mais discutido. Numa visão arguta, a autora chega à raiz dos "equívocos" do discurso narrativo, ou seja, o fato de ele ser produto de uma mente dominada doentiamente pelo ciúme. Assim, a autora caracteriza *Dom Casmurro* como um romance sobre o ciúme e não sobre a traição, como mais costumeiramente era considerado.

No estudo sobre a adaptação do romance de Eça de Queiroz, Tânia Regina Montanha Toledo Scoparo enfoca o diálogo entre a adaptação fílmica e o texto de origem, bem como o contexto do México atual. Para tanto, a análise investiga escrupulosamente elementos do romance e do filme, na busca de evidenciar o processo de criação de um roteiro, que estabelece a interface entre a obra literária e a fílmica.

Enfim, os estudos aqui reunidos tentam acrescentar alguns conceitos ao campo das análises comparativas entre diferentes linguagens, cuja quantidade tende a crescer dada a atualidade e interesse do tema, pois lembramos, novamente com Hutcheon, que a adaptação, atuando entre todas as mídias e gêneros, merece ser estudada tanto como um processo de criação como de recepção. Quanto à específica relação entra literatura e cinema, em que os artigos se inserem, os confrontos contribuem para um melhor entendimento não só das duas artes comparadas, como também da complexidade da vida e da sociedade contemporânea, que elas tão bem retratam.

Capítulo 1

A linguagem cinematográfica de Machado de Assis

Ana Maria Gottardi

intertextualidade que se realiza pela adaptação de obras 🗖 de outro gênero ou de outras artes vem sendo discutida intensamente em estudos de crítica da atualidade, ainda que seja uma prática bastante antiga na produção cultural e artística. Basta apenas nos lembrarmos de Shakespeare, a beber de inúmeras fontes, como na História Clássica, produzindo peças como Julius Caesar, Antony and Cleópatra, Titus Andronicus, ou poemas, como The Rape of Lucrece (O Rapto de Lucrecia); na História do seu país, com peças sobre Henry IV, Henry V, Henry VI, Henry VIII, entre outros reis ingleses; na mitologia grega, no poema Venus and Adônis (Shakespeare, 1990). Na outra ponta da meada, vemos a obra de Shakespeare transformar-se numa multiplicidade de outros textos dos mais variados gêneros: poesia, romance, peças de teatro e em inúmeras obras de outras artes, como a música, a pintura, a dança e, a partir do século XX, o cinema. Realmente, Shakespeare tem sido uma nascente inesgotável de inspiração para a produção fílmica, tendo sido filmado por diretores dos mais prestigiados.

Bem, enfatizamos Shakespeare, além dos motivos óbvios, pelo fato de o dramaturgo ser um dos autores mais referidos por Machado de Assis, que será objeto de nosso estudo. Deixemos que o próprio Machado mostre o seu apreço pelo autor em sua crônica do dia 23 de abril de 1893:

Que é hoje senão o dia do aniversário natalício de Shakespeare? Respiremos, amigos; a poesia é um ar eternamente respirável. Miremos este grande homem; miremos as suas belas figuras, terríveis, heróicas, ternas, cômicas, melancólicas, apaixonadas, varões e matronas, donzéis e donzelas, robustos, frágeis, pálidos, e a multidão, a eterna multidão forte e movediça, que execra e brada contra César, ouvindo a Bruto, e chora e aclama a César, ouvindo a Antônio, toda essa humanidade real e verdadeira. E acabemos aqui, acabemos com ele mesmo, que acabaremos bem. *All is well that ends well.* (Assis, 1959, V.III, p. 608)

A par da espirituosa mobilização do dito popular que intitula uma das comédias do autor inglês, All is well that ends well, ressaltamos o caráter visual da linguagem machadiana ao apontar as personagens shakespereanos, bem como o comentário sobre a inconstância humana e, consequentemente, a volubilidade de opinião das multidões, presas fáceis de qualquer espírito com poder de liderança, apenas com a descrição de duas cenas de ação divergentes. E mais, ao se referir a "toda essa humanidade real e verdadeira", remete-nos para o mundo do cinema, cuja natureza áudio-visual, nas palavras de Eco: "um fenômeno comunicacional complexo que põe em jogo mensagens verbais, mensagens sonoras e mensagens icônicas" (Eco, 2005, p. 140), proporciona tal impressão de veracidade que "julgamos encontrar-nos diante de uma linguagem que nos restitui a realidade" (Id., p.150). Assim, por linhas transversas, enfatizamos também o cinema, já que a perspectiva de nosso estudo serão as relações entre a obra do autor e o cinema.

Muito se fala da modernidade de Machado de Assis; diríamos até, com todas as ressalvas que o conceito implica, da pós-modernidade machadiana, precipuamente pela intertextualidade que marca o seu discurso linguístico, pelo à-vontade com que passeia pelos textos seminais da cultura ocidental, a começar da Bíblia, passando pelos grandes autores, pelos filósofos, pela pintura, pela música

clássica e popular, pela ópera, revelando ainda, principalmente em suas crônicas, um cabedal de conhecimentos e informações sobre fatos e temas internacionais de seu tempo, que surpreendem no Brasil da época, tão afastado dos grandes centros. Aliás, em seus "relatos semanais", o autor aponta não só os fatos, mas, em crônica de 20 de setembro de 1896, o meio comunicacional que permite a atualidade das notícias:

Toda esta semana foi feita pelo telégrafo. Sem essa invenção, que põe o nosso século tão longe daqueles em que as notícias tinham de correr os riscos das tormentas e vir devagar como o tempo anda para os curiosos, sem essa invenção esta semana viveria do que lhe desse a cidade. Certamente, uma boa cidade como a nossa não deixa os filhos sem pão; fato ou boato, eles teriam algo que debicar. Mas, enfim, o telégrafo incumbiu-se do banquete. (Assis, 1959, V. III, p.749)

O humor machadiano muito apreciaria a graça da relatividade dos fatos humanos; o telégrafo, tão prezado em seu texto, pela rapidez da comunicação, tornou-se totalmente anacrônico em nossa época, dominada pela mídia instantânea, em que é possível assistir a parte de um terrível ato terrorista como foi o ataque às torres gêmeas em New York, em tempo real, pela televisão. E o que mais virá?!... replicaria ele, certamente.

É curioso notar que Machado, em uma crônica datada de 7 de julho de 1878, faz uma apreciação, ainda que desfavorável, ao recurso da adaptação, ao se referir a uma *representação* teatral de um romance de Eça de Queiroz, usando o termo "transportar" para nomear esse processo criativo:

Parece que *O Primo Basílio*, transportado ao teatro, não correspondeu ao que legitimamente se esperava do sucesso do livro e do talento do Sr. Dr. Cardoso de Meneses. Era

visto: em primeiro lugar, porque em geral as obras, geradas originalmente sob uma forma, dificilmente toleram outra; depois, porque as qualidades do livro do Sr. Eça de Queirós e do talento deste, aliás, fortes, são as mais avessas ao teatro. (Id., p. 422, grifos nossos)

O registro do conceito de adaptação adquire um especial significado porque o comentário sobre a peça insere-se numa longa crônica, dividida em segmentos, na qual Machado realiza uma tríplice superposição, entremeando trechos de um relatório escrito por um diretor de uma escola normal da província, que resolveu "que lhe cumpria temperar o estilo oficial com algumas especiarias literárias", com seus comentários sobre fatos do cotidiano, tudo "servido" à moda de um "menu". Melhor, deixemos que o próprio autor explique a técnica adotada:

(...) intercalarei nesta crônica de hoje algumas boas amostras do documento de que trato, impresso com outros submetidos ao presidente, e para em tudo conservar o estilo figurado das primeiras linhas, e porque o folhetim requer um ar brincão e galhofeiro, ainda tratando de coisas sérias, darei a cada uma de tais amostras o nome de um prato fino e especial, — *um extra*, como dizem as listas dos *restaurants*.

Sirvamos o primeiro prato". (Ibid., p. 418)

Assim, notamos o olhar crítico de Machado a debruçar-se sobre os eventos de cultura, como faz amiúde em suas crônicas e não sabemos se a crítica negativa à adaptação teatral do texto de Eça tem algo a ver com sua apreciação do autor, o que ele se apressa a negar; de qualquer forma, do ponto de vista crítico, parece avesso ao processo em si mesmo.

Atento, como dissemos, a todas as manifestações culturais do Rio de Janeiro do seu tempo, não deve ter ignorado, logicamente, as primeiras exibições do cinematógrafo. Lembremos que os ir-

mãos Lumière, aperfeiçoando o cinestocópio de Thomas Edison, inventam, em 1895, o cinematógrafo, um mecanismo de projeção que vai resultar no moderno cinema, e a primeira exibição de um filme acontece em 28 de dezembro desse ano no Grand Café do Boulevard des Capucines, em Paris. E logo seis meses depois, em meados de 1896, acontece a primeira exibição de cinema aqui no Rio de Janeiro; logo no ano seguinte, já existia uma sala fixa de exibicão, o "Salão de Novidades Paris", de Paschoal Segreto, cuja família vai dominar o mercado durante uma década, também na área de produção fílmica. Em novembro de 1907, Marc Ferrez inaugura o Cine Pathé, na Avenida Central, e, em 1908, já havia vinte salas de cinema no Rio de Janeiro. Assim, na última década de sua vida, Machado de Assis convive com as primeiras experiências do cinema que proliferaram com rapidez. Entretanto Machado, nos últimos anos de sua vida, abatido pela morte da mulher e pelo agravamento de seu estado de saúde, parece ter restringido a sua participação na vida cultural do Rio e Janeiro.

Assim, ainda que Machado não tenha dado grande atenção ao novo invento, o mesmo não se pode dizer do cinema em relação a ele: o interesse das produções cinematográficas pelo escritor é muito grande, tanto com referência a sua obra como a dados da sua biografia. São em grande número os documentários sobre ele, mas destacaremos apenas alguns. Dois recebem o mesmo título: O Rio de Machado de Assis; um deles, de 1965, realizado por Nelson Pereira dos Santos, consiste numa seleção de textos de Machado sobre o Rio, lidos por Paulo Mendes Campos, enquanto se exibem imagens do Rio de Janeiro. O outro, um projeto rodado para a televisão, foi produzido por Norma Bengell e realizado por Sônia Nercessian e Kika Lopes, com Paulo José, Fernanda Torres, José de Abreu e Tonico Pereira. Segundo nos diz o cineasta português Lauro António, em sua fala "Machado de Assis no Cinema", no Encontro Internacional sobre Machado de Assis, na Fundação Calouste Gulbenkian, em Lisboa:

> é uma série de três filmes que procuram apresentar o Rio de Janeiro sob a perspectiva das obras e das personagens de Machado de Assis. As filmagens decorreram em construções

históricas do Rio de Janeiro, como a casa de Osório, na Rua Riachuelo (antiga Rua Mata-Cavalos), e o casario da Av. Mem de Sá. (HTTP://textoslongosecompanhia.blogspot.com/2008/09/)

Salientamos também *Alma curiosa da perfeição* (1999), de Maria Maia; produzido pela TV Senado, tem depoimentos de acadêmicos como Lygia Fagundes Telles, Nélida Pinon, Josué Montello e outros. E o documentário *Machado de Assis — O Filme* (2008), de Luelane Corrêa, produzido pela Academia Brasileira de Letras, em que imagens do tempo e do espaço do escritor interpõem-se com depoimentos de estudiosos de Machado de Assis.

Por outro lado, se pensarmos em termos do diálogo intersemiótico entre o cinema e os textos de Machado de Assis, ressalta, logo de início, o impressivo número de adaptações de obras suas, como relataremos em seguida, sem a pretensão de esgotar a lista de produções.

A primeira adaptação de um texto de Machado de Assis é de 1937, quando o Instituto Nacional do Cinema Educativo do Brasil, INCE, filmou a peça *A agulha e a linha*, tirada do conto "Um Apólogo", da coletânea *Várias histórias* (1896). O filme apresenta uma parte inicial com cenas do Morro do Livramento e a voz em *off* do diretor do Instituto, Roquette Pinto, que lê um texto de Lúcia Miguel Pereira; numa segunda parte, vem a dramatização propriamente dita. Entretanto, o filme se perdeu e, em 1939, Humberto Mauro, dentro da programação do INCE, realiza uma nova filmagem do conto, sobre a qual lemos:

o teor surreal do conto original do escritor modernista contribui para a liberdade na construção da cenografia, e a composição das cenas dentro da caixa de costura mantém o clima fantástico do texto. Cada detalhe da "casa" (a caixa de costura) e do figurino das personagens humanizados Agulha e Linha é composto com esmero. O mundo lúdico criado através deste cenário – destacado das

demais locações do filme em que percorrem as personagens realmente humanos – torna o filmete uma sequência de prazer estético, ao nos lembramos que foi produzido como um filme de "educação popular" e teve exibição em sala de cinema para inúmeras pessoas. (...)

O fotógrafo deste filme é Manoel Ribeiro, porém seu trabalho torna-se apenas correto por causa da atenção requerida pela maravilhosa direção de arte das cenas já comentadas. De modo algum o trabalho de Manoel Ribeiro é diminuído, entretanto a cenografia acaba tornando-se inevitavelmente a grande estrela da imagem do filme. (Moncaio, p. 3-4)

Portanto, vemos que os primeiros encontros de Machado com o cinema, realizaram-se de maneira auspiciosa, continuando, em 1961, com um filme de Carlos Hugo Christensen, intitulado Esse Rio que eu amo, com episódios adaptados de contos de escritores brasileiros, inclusive "Noite de Almirante", da coletânea de contos machadianos Histórias sem data (1884). Já Viagem ao fim do mundo (1968), de Fernando Cony Campos, tem uma sequência baseada no capítulo "O delírio", do romance Memórias póstumas de Brás Cubas (1881). Talvez o mais célebre romance machadiano, Dom Casmurro (1899) é adaptado em 1968, no filme Capitu, de Paulo César Saraceni, cujo roteiro, em parceria com Lygia Fagundes Telles e Paulo Emílio Salles Gomes, ganhou o Candango de Melhor Roteiro no festival de Brasília daquele ano. Em 2003, novamente o romance vai ser transposto para o cinema pelo filme Dom, de Moacyr Góes, que realiza uma sensível leitura do texto machadiano, trazendo a trama para a época atual.

Nelson Pereira dos Santos faz, em 1969, uma adaptação livre d' "O alienista", de *Papéis avulsos* (1882), com o título *Azillo muito louco*, que, segundo o diretor, tem muito a ver com a situação política brasileira da época pós Ato Institucional (www.academia-brasileiradecinema.com.br).

Em 1974, *Um homem célebre*, de Miguel Faria Jr, com Walmor Chagas, baseia-se no conto homônimo do livro *Várias Histórias* (1896). Também do mesmo ano e adaptado de outro conto desta mesma coletânea, "A cartomante", Marcos Faria realiza um longametragem, também intitulado *A cartomante*. Este mesmo conto vai ser mobilizado por Wagner de Assis e Pablo Uranga, em 2004, recebendo o filme a mesma denominação do anterior. Ambos vão ser retomados mais adiante em nosso estudo.

Confissões de uma viúva moça (1976), de Adnor Pitanga, transposto do conto homônimo de Contos fluminenses (1869), traz os protagonistas José Wilker e Sandra Barsotti; o diretor atualiza a história, segundo ele, principalmente por questões econômicas (www.imagemtempo.com.br). Já em Que estranha forma de amar (1977), Geraldo Vietri apenas mobiliza uma personagem machadiana, Iaiá Garcia, protagonista do romance que leva seu nome (1878); o filme narra a história de um jovem militar que regressa da Guerra do Paraguai e apaixona-se por Iaiá Garcia.

O romance *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881), cujo capítulo "O delírio" já fora aproveitado pelo cinema, vai ser adaptado por Júlio Bressane em *Brás Cubas* (1985), protagonizado por Luís Fernando Guimarães, e novamente adaptado em 2001, no filme *Memórias póstumas*, com roteiro e direção de André Klotzel, diálogos de José Roberto Torero, com Petrônio Gontijo e Reginaldo Farias, respectivamente no papel de Brás Cubas jovem e velho. O filme recebeu cinco Kikitos de Ouro no Festival de Gramado: melhor filme (júri), melhor filme (crítica), melhor direção, melhor roteiro e melhor atriz coadjuvante (Sônia Braga). Posteriormente, *Memórias póstumas* será enfocado em nossa análise.

Outro dos grandes romances machadianos, *Quincas Borba* (1891), vai ser filmado por Roberto Santos, com o mesmo título e a participação de Helber Rangel e Fúlvio Stefanini.

Em 1995, Sérgio Bianchi dirige o filme *A causa secreta*, uma livre adaptação do conto do mesmo nome, da coletânea *Várias histórias* (1896). Em *Quanto vale ou é por quilo* (2005), Sérgio Bianchi novamente adota o aproveitamento livre de um texto de Machado, agora do conto "Pai contra Mãe", de *Relíquias da casa velha* (1906); com *flash-backs*, o diretor interpõe a época machadiana e a época contemporânea, revelando que as chagas sociais

denunciadas no texto machadiano, configuradas na exploração criminosa dos escravos, continuam na atualidade, na vida miserável da camada mais pobre da sociedade.

Em 2008, Haroldo Marinho Barbosa realiza o filme *O demoninho de olhos pretos*, baseado nos *Contos fluminenses* (1869): mostra como os textos são lidos por quatro personagens em diferentes momentos do séc. XX, interferindo na vida de seus leitores. As histórias são narradas pelo ator Otávio Augusto, que procura interpretar a ironia do narrador machadiano.

Segundo Júlio Bressane, o realizador de *A erva do rato* (2008), o roteiro inspirou-se em quatro linhas do conto, já referido, "A causa secreta", e em outras três linhas de "Um esqueleto", de *Outros contos* (1906). Segundo lemos num texto crítico de Luiz Zanin Oricchio, no Caderno 2 do jornal "*O Estado de S. Paulo*, de 21/10/2008, "Em Bressane, o texto, com perdão do trocadilho, é mero pretexto", e mais:

Com esses fragmentos narrativos, Bressane arma uma reflexão das mais interessantes sobre o amor, a morte, a paixão, o sexo. Ou seja, sobre alguns dos grandes temas universais da vida humana (...) Conforme disse em entrevista, Bressane procura mimetizar, no filme, algo do estilo, da linguagem de Machado. No caso, uma linguagem alusiva, sutil, que deve ser lida nas entrelinhas e não de maneira literal. (p.5)

Além desses longa-metragens, há um número considerável de curtas que são transcodificações de contos machadianos, como *A causa secreta* (1971), de José Américo Ribeiro, baseado no conto homônimo, já citado. Em 1973, Roman Stulbach adapta, com o mesmo título, um dos contos mais famosos de Machado, "Missa do Galo", do livro *Páginas recolhidas* (1899). Segundo esclarece o diretor:

A intenção do filme foi de criar um miniretrato fiel da sociedade pequeno burguesa carioca de Machado de Assis: a decoração de época, sem esquecer os elementos kitsch, o comportamento contido mas insinuante das personagens. (...)

O roteiro feito com a importante colaboração da Profa Gilda Rocha de Mello e Sousa, teve apenas uma opção polêmica: a inclusão de um beijo entre os dois personagens. (www. imagemtempo, com.br)

Esta polêmica sobre o beijo desvenda bem o processo de adaptação, a oscilação entre liberdade e limites; como o próprio realizador esclarece, a ideia do beijo veio de um outro conto machadiano, de temática semelhante, "Uns braços", do livro *Várias histórias* (1896), em que o beijo realmente acontece, mas no sonho do rapaz; entretanto, bem ao estilo machadiano, sente-se, ambiguamente, a insinuação de que a senhora poderia realmente tê-lo beijado enquanto ele dormia.

Nelson Pereira dos Santos também faz uma leitura desse conto em *Missa do Galo* (1978), um curta que, segundo ele, era piloto de uma série de filmes adaptados da obra machadiana. Segundo o diretor, na composição da personagem Conceição, representada por Isabel Ribeiro, faz-se uma aproximação com a personagem Capitu, ressaltando que o importante era manter visualmente a atmosfera ambígua da narrativa literária (www.academiadecinema. com.br).

É curioso referir também a presença da figura do escritor como personagem numa co-produção luso-brasileira de 1949, filmada por um cineasta português, Leitão de Barros, que conta a vida agitada de Castro Alves, desde seu nascimento até o fim trágico, e na qual aparece a personagem Machado de Assis.

Assim como acontece com os longas, há uma série de curtas que transpõe o conto "A cartomante": em 1989, Alexander Vancellote dirige um curta homônimo; em 2000, Cláudio Costa Val, mantendo o mesmo título, faz uma livre adaptação do conto, ambientado nos dias atuais, acrescentando, ao final, um pequeno texto da peça *Otelo*, proferido por Vilela, depois de matar os aman-

tes. Em 2001, Afonso Bernarde filma *Uma cartada de morte*, uma outra leitura do conto machadiano.

Marcelo Vicentin filma *Idéias de Canário* (1996), adaptado do conto homônimo do livro *Páginas recolhidas* (1899) e, em 1998, Mauro Farias adapta o conto "O enfermeiro", de *Várias histórias* (1896), com dois grandes atores, Paulo Autran e Matheus Nachtergaele; com as palavras da narrativa literária, o enfermeiro, Nachtergaele, inicia o filme: "Parece-lhe então que o que se deu comigo em 1860 pode entrar numa página de livro?". A transposição fílmica, bastante fiel ao conto, tem um grande trunfo no magistral duelo de interpretações.

Coda (2000), de Flávio Barone, que conta com um elenco de peso, André Abujamra, Antonio Abujamra e Antonio Fagundes, é uma adaptação do conto "Cantiga de esponsais", de Histórias sem data (1884). E Lisiane Cohen realiza Hoje tem felicidade (2005), fazendo uma adaptação do capítulo XXXVI de Memórias póstumas de Brás Cubas, "A propósito das botas", isolando a ideia essencial do trecho, de que a felicidade consiste em descalçar umas botas apertadas, ou seja, essa sensação de alívio que equivale a "esse rápido, inefável e incoercível momento de gozo, que sucede a uma dor pungente, a uma preocupação, a um incômodo (...)" (Assis, 1997, p. 555-556).

Esta última adaptação recorda-nos observações feitas por Linda Hutcheon a respeito da adaptação fílmica de narrativas literárias, que, como vimos no caso da obra machadiana, tanto pode ser transcodificação de romances como de contos. No primeiro caso, segundo a autora, ocorre o seguinte: "Usually adaptations, especially from long novels, mean that the adapter's job is one of subtraction or contraction", enquanto, em se tratando de contos, ocorre o contrário: "Short story adaptations have had to expand their source material considerably" (Hutcheon, 2006, p.19).

A estudiosa levanta, portanto, a questão das mudanças que são inevitáveis numa adaptação, até porque o que se propõe é uma leitura particular, com a criação de uma nova obra. No caso de Lisiane Cohen, ao isolar um capítulo do romance, a diretora já fez uma drástica redução da narrativa, sinalizando que apenas um entre tantos temas possíveis de serem deduzidos do complexo universo da obra seria enfocado. Por outro lado, para se caracterizar

como um criação intersemiótica, o liame com a obra machadiana não poderia ser perdido. Assim, vemos que a realizadora, na sua escolha, mantém o humor machadiano, a visão irônica que aponta para as profundezas da alma humana, parecendo falar de coisa nenhuma: como percebemos do trecho citado do romance, partindo de um bem-estar físico momentâneo, o autor mergulha no mundo psicológico e suas contradições. De qualquer modo, foi feita, nas palavras de Hutcheon, uma *subtraction*, ou seja, a cineasta pinçou um tema de todo um mundo significativo, justamente porque seu objetivo era realizar uma narrativa cinematográfica curta. E também, para nossa precípua intenção, não deixaremos de apontar o caráter imagético da reflexão machadiana, que certamente motivou a escolha da adaptação.

O mesmo mecanismo de redução foi acionado por Julio Bressane em *A erva do rato*, ao inspirar-se em poucas linhas de dois contos de Machado, para construir o seu universo reflexivo. De todo modo, o cineasta tenta, por meio da linguagem fílmica sincrética, transmutar o caráter evasivo do texto machadiano.

Por outro lado, o processo inverso, de expansão do texto, foi realizado num curta, *Missa do Galo*, de Roman Stulbach, em que um beijo é acrescentado ao episódio machadiano. O próprio realizador chama o ato de polêmico, pois realmente a concretização física da atração perigosamente destrói a sutileza e ambiguidade do texto machadiano.

Bem ilustrativas deste processo de expansão são as duas películas adaptadas do conto *A Cartomante*, pois transformaram uma narrativa curta em filmes de longa metragem. Atraem elas também a nossa atenção porque ilustram muito claramente um aspecto essencial tanto do processo intertextual como intersemiótico: o posicionamento crítico-filosófico da adaptação diante da visão de mundo da obra original.

Analisemos, em primeiro lugar, o filme de Marcos Farias, cuja característica marcante e inovadora é dividir-se em duas partes distintas, que se confrontam, se opõem e se iluminam. Lembremos que perpassa pelas duas partes a frase shakespeariana intertextualizada como um *leitmotiv* no conto de Machado:

Hamlet observa a Horácio que há mais cousas no céu e na terra do que sonha a nossa filosofia. Era a mesma explicação que dava a bela Rita ao moço Camilo, numa sexta-feira de novembro de 1869, quando este ria dela, por ter ido na véspera consultar uma cartomante; a diferença é que o fazia por outras palavras (...) Foi então que ela, sem saber que traduzia Hamlet em vulgar, disse-lhe que havia muita cousa misteriosa e verdadeira neste mundo. (...)

Camilo achou-se diante de um longo véu opaco... pensou rapidamente no inexplicável de tantas cousas. A voz da mãe repetia-lhe uma porção de casos extraordinários; e a mesma frase do príncipe da Dinamarca reboava-lhe dentro: "Há mais cousas no céu e na terra do que sonha a filosofia..." (Assis, 1959, v.II, p.469 - 473)

É sempre Rita a dizer a frase, glosada como mote para desenvolver a temática da sorte, do destino, da fragilidade do ser humano diante de forças superiores e inexplicáveis, do papel do jogo e do imponderável na vida humana.

A primeira parte passa-se na mesma época do conto, com figurino, cenários e trilha sonora compondo o contexto próprio da data em que o conto é situado "novembro de 1869", como vimos no trecho citado. A segunda parte, como informa a frase que fraciona o filme: "Cem anos depois". Saltamos, portanto, para o momento contemporâneo da feitura do filme; aliás, fazendo as contas, chegamos a uma data particularmente representativa de mudanças radicais de comportamento, que atingem o clímax em 1968 e continuam a influenciar a década de 70: uma época em que os jovens reivindicam seus direitos, da "filosofia" do *flower power*, dos hippies, do uso da droga, de intensa liberação sexual e de costumes. Aqui no Brasil, é um contexto que se faz sentir principalmente no Rio de Janeiro, lugar em que também se passa esta segunda parte. Já nas primeiras cenas percebe-se o contraste de comportamento, de lin-

guagem, de costumes, entre o Rio de Janeiro desta época de extrema liberalidade e o Rio de Janeiro da época de Machado.

A primeira parte faz uma reprodução fiel da narrativa machadiana, mantendo a estrutura da intriga, o final trágico e a suprema ironia que advém da falta de clarividência da cartomante, que prediz justamente o contrário dos acontecimentos. Essa ironia fica ainda mais marcante pela identificação que o conto faz da cartomante com as antigas Sibilas, da mitologia grega, mulheres com poderes proféticos, sob a inspiração de Apolo, figurando-a como uma figura antropomorfizada do Destino. Assim, na essência, o conto, como o próprio título indica, estrutura-se com base na ironia do narrador em relação à ingenuidade humana, que, no seu desamparo, procura o apoio e proteção de entidades com poderes superiores. No momento do desespero, Camilo, que zombara de Rita, volta-se para as raízes: "A agitação dele era grande, extraordinária, e do fundo das camadas morais emergiam alguns fantasmas de outro tempo, as velhas crenças, as superstições antigas" (Id., p.472). A intriga amorosa é simples pretexto para ilustrar o julgamento do narrador, que se manifesta por um total distanciamento irônico, ao dar uma visão interior de Camilo, segundos antes da personagem ser morta pelo amigo enganado:

A verdade é que o coração ia alegre e impaciente, pensando nas horas felizes de outrora e nas que haviam de vir. Ao passar pela Glória, Camilo olhou para o mar, estendeu os olhos para fora, até onde a água e o céu dão um abraço infinito, e teve assim uma sensação do futuro, longo, longo, interminável. (Ibid., p. 474)

O uso do adjetivo "infinito", a caracterização do futuro com a repetição do adjetivo "longo, longo" e com "interminável", cujo sentido é enfatizado pelo plano fônico, resulta numa ênfase irônica que assemelha a zombaria. Enfim, o desprezo do narrador não se mascara: Rita era "uma dama formosa e tonta"; Camilo "um ingênuo na vida moral e prática. Faltava-lhe tanto a ação do tempo, como os óculos de cristal, que a natureza põe no berço de alguns para adiantar os anos. Nem experiência, nem intuição" (Ibid., p.470).

A caracterização das personagens segue as descrições do texto, são reflexos das figuras literárias; as peripécias da ação são mantidas, bem como as referências à cartomante, de modo que se percebe seu papel destacado. Também a estrutura do enredo é a mesma, a narrativa fílmica mantém o movimento ascendente do conto, terminando no ponto climático. Talvez a percepção da fina ironia necessite da intertextualidade com o texto machadiano. De qualquer forma, esta metade da narrativa fílmica elucida bem o conceito da intertextualidade de caráter parafrásico, ou seja, a sua leitura mantém o sentido e adota o ponto de vista do texto primeiro, uma estilização que se dá na mesma direção ideológica do texto anterior.

A maneira pela qual Affonso Romano de Sant'Anna expõe a questão dos modos da intertextualidade propõe alguns modelos, cria posições como "eixo parafrásico" X "eixo parodístico", ou, "estilização das semelhanças" X "estilização das diferenças", "estilização positiva" X "estilização negativa", ou ainda propõe um modelo tripartite, em que as relações intertextuais seriam desvios: a paráfrase seria um desvio mínimo, a estilização, um desvio tolerável e a paródia, um desvio total. Enfim, opondo-se à paráfrase, a paródia recriaria o texto primeiro de forma antagônica, seguiria na direção ideológica contrária ao texto original (Sant'Anna, 1985, p. 27 e segs.).

Se a primeira parte parece realmente uma transposição parafrásica, com praticamente um desvio zero do conto machadiano, a segunda parte do filme caracteriza-se como uma paródia, tanto da primeira parte como do conto machadiano. Temos, assim, uma tripla articulação, uma narrativa fílmica que parodia outra narrativa fílmica, que parafraseia uma narrativa literária.

Assim, a versão contemporânea diverge da narrativa de Machado de Assis justamente pela distância ideológica: ficaria anacrônico, nos libertários anos de fins da década de 60 e década de 70, com sua bandeira da liberação sexual, narrar um crime passional, com o estrito código de comportamento: "matar para lavar a honra". Assim, o roteiro da segunda parte cria uma verdadeira paródia, tanto no sentido original grego, uma canção que era cantada ao lado de outra, como no significado que depois adquire, uma ode que distorce o sentido de outra ode: a narrativa segue-se

à primeira, como uma linguagem que se dobra sobre si mesma, refletindo, como num espelho distorcido, o seu avesso. Segundo arrazoa Bakthin a respeito do processo parodístico, com um certo antropomorfismo dramático:

Como na estilização, o autor emprega a fala de um outro; mas, em oposição à estilização, se introduz naquela outra fala uma intenção que se opõe diretamente à original. A segunda voz, depois de se ter alojado na outra fala, entra em antagonismo com a voz original que a recebeu, forçando-a a servir a fins diretamente opostos. A fala transforma-se num campo de batalha para interações contrárias (...) As vozes na paródia não são apenas distintas e emitidas de uma para outra, mas se colocam, de igual modo, antagonisticamente. É por esse motivo que a fala do outro na paródia deve ser marcada com tanta clareza e agudeza. Pela mesma razão, os projetos do autor devem ser individualizados e mais ricos de conteúdo. (Apud Sant'Anna, 1995, p.14)

A argumentação final do trecho ilustra bem a experiência de Marcos Faria: a presença da primeira narrativa é essencial para o efeito satírico da segunda, as duas formam um díptico cujas faces confrontam-se em divergência, e só a sua junção transmite a mensagem do filme; sem seu contraponto, a primeira parte perderia em significação, seria apenas mais uma paráfrase da obra machadiana; sozinha, a segunda parte seria uma crônica mais ou menos banal da época. A contraposição das duas cria um universo significativo, provocando uma tensão entre o conto conhecido de Machado (ou, para quem acaso o desconheça, a primeira parte fílmica), e a nova história satírica da época atual. Em *Uma teoria da paródia*, Linda Hutcheon enfatiza que "a paródia é, neste século, um dos modos maiores da construção formal e temática de textos", tornando-se uma forma de reflexão sobre o passado, de reavaliação da tradição:

Os artistas modernos parecem ter reconhecido que a mudança implica continuidade e ofereceram-nos um modelo para o processo de transferência e reorganização desse passado. As suas formas paródicas, cheias de duplicidades, jogam com as tensões criadas pela consciência histórica. (...)

Talvez isto queira dizer que o facto de hoje em dia se verificar uma viragem para a paródia reflicta aquilo que os teóricos europeus veem como uma crise em toda a noção do sujeito como fonte coerente e constante de significação. (Hutcheon, 1989, p.13-15)

Por esta perspectiva, podemos entender a segunda leitura de Marcos Faria como um comentário crítico tanto da estrita e hipócrita moral do século XIX, como da liberdade de costumes da sociedade contemporânea focalizada. Caberia aqui também uma outra observação, de que, se a perda da confiança na coerência humana é atual, a descrença na natureza humana seria mais um sinal da modernidade (ou pós-modernidade) de Machado, pois o seu conto já revela o distanciamento irônico, construindo-se como uma sátira à humana ingenuidade e à necessidade de apoio para sua fragilidade em crendices e forças superiores que a dirijam e protejam. Aliás, como é sobejamente conhecido, a grande maioria de seus escritos é constituida por comentários irônicos e satíricos dos aspectos ridículos da natureza humana.

Entendemos, enfim, que a segunda parte do filme seria uma paródia satírica da primeira parte, que, por sua vez, seria a paráfrase do conto machadiano, que consistiria, por sua vez, num comentário irônico-satírico da natureza humana. De qualquer modo, o diretor utiliza-se de recursos satíricos para a estrutura da segunda parte, de acordo com as reflexões de Bakthin sobre a paródia, a sátira e a carnavalização:

a paródia é um elemento inseparável da "sátira menipéia" e de todos os gêneros carnavalizados. A paródia é organicamente estra-

nha aos gêneros puros (epopéia, tragédia), sendo, ao contrário, organicamente própria dos gêneros carnavalizados. Na Antiguidade, a paródia estava indissoluvelmente ligada à cosmovisão carnavalesca. O parodiar é a criação do duplo destronante, o mesmo "mundo às avessas". Por isto a paródia é ambivalente (...) O parodiar carnavalesco era empregado de modo muito amplo e apresentava formas e graus variados: diferentes imagens (os pares carnavalescos de sexos diferentes, por exemplo) se parodiavam umas às outras de diversas maneiras e sob diferentes pontos de vista, e isto parecia constituir um autêntico sistema de espelhos deformantes: espelhos que alongam, reduzem e distorcem em diferentes sentidos e em diferentes graus. (Bakthin, 1981, p. 109-110)

Se estabelecermos um paralelo entre as personagens da primeira e da segunda parte, veremos que o diretor realiza o processo do *duplo destronante* apontado por Bakthin como próprio da paródia: a cada personagem da primeira corresponde um outro da segunda, que, seguindo a prática do mundo carnavalesco, destrói as posições hierárquicas, de modo que a criação do duplo se faz pelo rebaixamento social e pessoal.

Examinemos, em primeiro lugar, as personagens que caracterizam o núcleo da intriga passional: marido, mulher e amante. Já de início percebemos a mudança na situação do casal: não mais o casamento tradicional, mas um casal sem vínculos legais ou religiosos, já um índice da época.

O marido, na paráfrase, como no conto machadiano, é primeiro um magistrado, depois pratica a advocacia; na paródia transforma-se numa personagem caricata, um rico bicheiro que se assemelha a um *capo* mafioso, ao sair com os capangas num *dodge* preto, para resolver problemas em Madureira, "feudo da família". Passa, desse modo, de uma pessoa com profissão honrada, marido dedicado, para uma pessoa debochada, que coleciona mulheres

como coleciona éguas de corrida; aliás, como confessa a Camilo, sua grande paixão foi Marilyn, uma égua que vencera muitas corridas, cujo retrato domina a sala, cuja morte ele lamenta como a de um ente querido: "a vida a levou cedo demais", "a vida é um rosário de lágrimas" e cuja recordação ainda o leva ao choro e desespero. Evidentemente, o descompasso entre o acontecimento e as palavras de lamentação provoca comicidade, bem de acordo com a paródia satírica. A comicidade aumenta com a exibição do grande amor que ele, um bicheiro, demonstra pelos animais, principalmente um peru, o Poucaroupa, que ele tem sempre ao colo, acariciando-o com ternura. A linguagem debochada reflete esses sentimentos, pois compara as mulheres a animais, chamando-as de: galinha, franga, gatinha e, supremo elogio, potranca; a própria filha do amigo ele chama de "uma linda potranca". Aliás, na segunda parte, a personagem sofre o processo, já comentado, chamado de espansion: a personagem recebe contornos bem mais definidos, é caracterizada detalhadamente, também pela figura desleixada do empregado, assinalando o baixo nível do meio em que vive; por outro lado, adquire uma participação bem maior na intriga, justamente pelas possibilidades que oferece de provocar o riso satírico.

Nota-se, ainda, que a personagem é usada para marcar a temática da sorte, do destino, dominante no conto machadiano, pois caracteriza o ser dominado pela necessidade da emoção provocada pelos jogos de azar: domina o jogo do bicho, é viciado nas apostas das corridas de cavalo; esta última, na realidade encontra um paralelo nas brigas de galo da sociedade retratada por Machado.

Rita continua "formosa e tonta", mas não uma dama: tratada como uma "fêmea" por Vilela, sem nenhum respeito, libera-se, expõe o corpo, adquire contornos mais modernos; entedia-se em casa, sente falta do trabalho. Vive dependente de seu psiquiatra, tipo de profissional em grande voga na época, pois é um tempo de procura por guias espirituais, religiões e filosofias orientais, que vai desembocar na busca atual dos livros de autoajuda. O roteiro procura marcar o contexto social da época, de modo que Rita se refere a suas sessões de análise com "Hélio", possivelmente uma alusão a um famoso psiquiatra da época, Hélio Pellegrini.

Camilo também cai socialmente, de funcionário público passa a desempregado, sem dinheiro, vivendo de bicos, tendo mesmo que procurar a ajuda do amante da filha, relacionado na Rede Globo: Paulo César Pereio, no papel dele mesmo, mais um dado a fixar o contexto da época.

A cartomante, que tem um papel marcante no conto e na paráfrase, pois ela é o móvel através do qual Machado efetiva a sua crítica irônica em relação ao ser humano, surge como uma típica representante da comunidade hippie, no modo de se vestir, de falar, de morar, de se relacionar com o pai e de encarar a questão sexual. Constrói-se como uma personagem ambígua; aparece como a filha de Camilo, que, de um lado, lê horóscopos, põe as cartas do tarô, consulta o oráculo do I-Ching, faz previsões negras para o pai: "é bode preto, pai", e, de outro, aparece como a possível suspeita de escrever as cartas anônimas para o próprio pai. Esta é outra característica da estrutura carnavalesca: as personagens ambíguas, duplas, de faces muitas vezes antagônicas. A ideia do duplo na estrutura carnavalesca vem do hábito da pessoa de fantasiar no carnaval, de modo que ela é ela mesma e a fantasia que adotou, revelando neste disfarce, muitas vezes, numa liberação momentânea, o seu verdadeiro eu.

Pensemos que dentro do espírito libertário e revolucionário da década, que lutava pela transformação radical de uma sociedade de valores tradicionais em uma sociedade de costumes livres, o processo torna-se condizente, pois lemos mais:

Na base da ação ritual de coroação e destronamento do rei reside o próprio núcleo da cosmovisão carnavalesca: *a ênfase das mudanças e transformações, da morte e da renovação*. O carnaval é a festa do tempo que tudo destrói e tudo renova (...) aqui não se trata de uma ideia abstrata mas de uma cosmovisão viva, expressa nas formas concreto-sensoriais vivenciáveis e representáveis de ação ritual. (Bakthin, 1981, p.107)

Assim, o final do filme é um sinal desta profunda transformação social, a evolução lógica do processo de destronamento, a morte de uma época de moral tradicional que se renova num tempo

de costumes livres. Dentro do espírito satírico, o final identifica-se como uma quebra e inversão de expectativas, pois todos os índices preparam-nos para a tragédia: os avisos da filha/cartomante, "é bode preto, pai"; as cartas anônimas; a expressão ameaçadora do capanga que vem buscar Camilo no carro preto, carro que, segundo Rita, é sinal de situação de perigo; além disso, a própria história de Machado de Assis, com sua trágica conclusão, induznos a esperar um final sinistro. Entretanto, inversamente, no lugar da tragédia temos um desfecho de farsa irreverente e burlesca, com recursos de comédia de costumes. Enfatiza, justamente, a mudança de costumes, desvelando a moral da época, onde tudo é permitido e os valores são outros, principalmente os que regem as relações familiares. Tudo se ajeita da melhor forma, acertam-se os pares amorosos, num desenlace que poderia ser designado, o que evidentemente agradaria Machado, pelas palavras do título da peça de Shakespeare, all's well that ends well.

Sant'Anna expõe claramente o fenômeno da época retratada no filme, em seu já citado livro, *Paródia, paráfrase & Cia.*, discorrendo dessa maneira:

Na verdade, a moda e as artes dos anos 60 instauraram uma carnavalização. Houve uma inversão de papéis, um deslocamento dos significados. Misturou-se a noção de "lixo" e "luxo". Por isso, algumas butiques adotaram até esse nome de "lixo" e passaram a vender roupas usadas e velhas, ou mesmo roupas de soldados que estiveram no Vietnã. O jeans virou moda e nivelou os gostos e classes, e o blue-jeans chegou até a ser usado como smoking. Num certo momento de reformulação e contestação, o lixo ocidental foi trazido para a sala de visitas de nossa sociedade de consumo. Esse era, obviamente, um efeito de degradação, de contestação semiótica e ideológica. (Sant'Anna, 1985, p.78)

Contestação que, evidentemente, se manifesta na arte deste momento histórico, como é o caso do filme em questão, ficando aqui muito claras as noções de intertextualidade, releitura, obra aberta, estética da recepção, ou seja, o fato de que a obra vai sendo relida e refeita pelo contexto da época.

O outro filme de mesmo nome, de 2004, realizado por Wagner de Assis e Pablo Uranga, também se realiza sob o signo da carnavalização. Sem levarmos em conta o mérito do filme, que julgamos uma fraca produção cinematográfica, interessa-nos apenas analisá-lo sob o ponto de vista de ser mais uma adaptação machadiana, em cuja rede intersemiótica entram o conto machadiano e o filme anteriormente referido.

A história passa-se na época atual e é uma adaptação bem livre do conto machadiano, cujo processo de expansão enxerta enredos e personagens estranhos ao texto de Machado; entretanto, justificando o título e o intertexto com o conto, as primeiras cenas focalizam Antonia, personagem dupla, psiquiatra/cartomante. O contexto sugerido logo pelas cenas seguintes é de liberdade total, uma festa dominada pelas drogas e pelo sexo. No seu desenrolar, o roteiro vai apresentar, no microcosmo de um hospital, uma sociedade dominada pela busca de posição social, dinheiro e poder, em detrimento da vida humana e seus valores. Na realidade o roteiro costura uma narrativa sem uma estrutura lógica e a carnavalização já se evidencia pela mistura de realidades, verdadeira e imaginária, resultando em muitos momentos de clima onírico. A cena final, em que pese a artificialidade e inverossimilhança do desfecho feliz para os protagonistas, numa inversão do final machadiano, é um exemplo de superposição de tempo e espaço, resultando numa sequência ambígua e irreal.

As personagens de Rita e Camilo seguem os moldes das personagens machadianas, apenas modernizadas: Rita é "formosa e tonta", guiada pela psiquiatra/cartomante e pelo horóscopo, dominada pelo noivo. Camilo um jovem sem profissão ou ambições, vivendo a vida fácil de filho sustentado pela mãe, num contexto social caracterizado pela liberdade de costumes. Vilela, o outro vértice do triângulo, é um médico e, de início, bem situado profissionalmente e, aparentemente, com princípios; salva a vida de Camilo num caso de overdose de drogas.

Entretanto, a carnavalização já se efetiva na composição das personagens, pois a personagem que intitula o filme, como no conto machadiano, caracteriza-se pela duplicidade: Antonia é uma psiquiatra que se traveste de cartomante em cenas, de certa forma, nebulosas. Vilela transforma-se no decorrer da história, tanto pelo ciúme da noiva como pela disputa pelo cargo de direção com Antonia, chegando a pôr em perigo a vida de uma paciente da psiquiatra; enfim, sugere o famosa personagem de Robert Louis Stevenson, o médico e o monstro.

Aliás, esta duplicidade realiza o fenômeno referido por Bakthin da mésalliance:

A familiarização está relacionada à terceira categoria da cosmovisão carnavalesca: as *mésalliances* carnavalescas. A livre relação estende-se a tudo: a todos os valores, ideias, fenômenos e coisas. Entram nos contatos e combinações carnavalescas todos os elementos antes fechados, separados e distanciados uns dos outros pela cosmovisão hierárquica extracarnavalesca. O carnaval aproxima, reúne, celebra os esponsais e combina o sagrado com o profano, o elevado com o baixo, o grande com o insignificante, o sábio com o tolo etc. (Bakthin, 1981, p.106)

Já nas personagens vemos a quebra da hierarquia, a mistura de naturezas, do alto e do baixo: psiquiatra X cartomante, médico X monstro. Isto acontece também no contexto, pois os cortes abruptos e interposição de cenas sugerem a mistura de ambientes: discoteca X hospital; apartamento X quartinho; consultório psiquiátrico X sala da cartomante, esta última várias vezes reiterada. Mesmo a trilha sonora caracteriza-se pela *mésalliance*: música popular X clássica X discoteca. Essa mistura evidencia-se também nas técnicas de filmagem utilizadas, com a união de recursos cinematográficos e televisivos: em muitos momentos o filme obedece a um ritmo de *video-clip*, cuja rapidez provoca a fusão dos elementos, já no início provocando um efeito de visão caleidoscópica;

uma mistura de cenas de universos diferentes: realidade X sonho X imaginação; em outros momentos, lança mão de uma cena típica das novelas televisivas para indicar a passagem do tempo: a visão acelerada dos carros no trânsito.

Nota-se, outrossim, que o filme lança mão de outro recurso estrutural conhecido na literatura como "apropriação" e que se origina nas experiências dadaístas nas artes plásticas, a partir de 1916, a técnica da colagem. Segundo Sant'Anna: "a reunião de materiais diversos encontráveis no cotidiano para a confecção de um objeto artístico", acrescentando ainda: "Ora, essa técnica artística, tão moderna, na verdade usa de um artifício velhíssimo na elaboração artística: o deslocamento (...). Tirado de sua normalidade, o objeto é colocado numa situação diferente, fora de seu uso" (Sant'Anna, 1985, p.43-45).

Realmente, o roteiro enxerta na intriga original acréscimos que parecem "colagens", a modo de enredos paralelos, como o da "misteriosa" Karen, que se mata e quase provoca a morte de Camilo, cuja presença é justificada apenas quando se revela que ela também era paciente de Antonia, tornando-se portanto um dado agravante do comportamento antiético da psiquiatra. Outra cena "colada" é a do bar, onde Camilo conversa com uma personagem bêbado e desesperado, caracterizado, sem que se saiba bem o motivo, como o Otelo de Shakespeare e que termina por vir a ser o marido de Karen: uma cena perdida num roteiro descosido. Outra colagem manifesta-se na problemática do pai de Camilo, que abandonou a família, fato que, segundo a mãe, teria influenciado o filho, também incapaz de manter um relacionamento afetivo.

Mas o processo intensifica-se no final, com uma colagem de cenas superpostas: num segundo plano, Rita, como uma (improvável) guia de museu, na realidade uma colagem de diferentes museus, encontrando-se com Camilo; superposto a esse, um primeiro plano em que Vilela aparece em uma mesa de café, a ouvir um piano. Finalmente, a derradeira cena retorna a Antonia, que conversa com uma sua "clone" mais nova, chamada Vitória, provavelmente uma alusão à estátua "Vitória de Samotrácia", que aparecera no museu imaginário, discutindo ambas a questão do destino e das coincidências e o desejo de ajudar as pessoas. Esta situação sugere

um enredo circular, pois certamente Vitória vai continuar a missão da mestra de "dirigir" a vida das pessoas.

Numa produção bem sucedida, a apropriação e a colagem representam processos de dessacralização da obra adaptada, uma reificação da obra com intenção crítica, uma discussão dos valores tradicionais expostos criticamente. São recursos que coincidem com o que Walter Benjamin denomina "declínio da aura" da obra de arte, que vem com as técnicas da sua reprodução pela sociedade de massa:

No começo, era o culto que exprimia a incorporação da obra de arte num conjunto de relações tradicionais. Sabe-se que as obras de arte mais antigas nasceram a serviço de um ritual, primeiro mágico, depois religioso. Então, trata-se de um fato de importância decisiva a perda necessária de sua *aura*, quando, na obra de arte, não resta mais nenhum vestígio de sua função ritualística. (Benjamin, 1983, p. 10)

A obra perde assim o seu valor de "unicidade" e, por meio de apropriações e colagens, identifica-se com o que diz Eco:

Arte não sistemática mas cumulativa e compositiva (...) com intercâmbios e empréstimos recíprocos e contínuos (...) o gosto tresloucado pela coleção, o elenco, o *assemblage*, o amontoamento de coisas diferentes é devido à necessidade de decompor e reavaliar os detritos de um mundo precedente, talvez harmônico, mas já agora obsoleto (...). (Eco, 1984, p.97)

Nas palavras de Eco fica evidente a reavaliação crítica do passado, da tradição cultural e artística, o questionamento de uma sociedade de consumo que reifica o ser humano, usando-se, nesse processo, a "profanação carnavalesca" com o intuito de renovação, de proposição de uma nova realidade. Não obstante, parece-nos que o filme em pauta aproxima-se, realmente da categoria do *kitsch*, fenômeno que identifica o mau gosto em arte com a "prefabricação e imposição do efeito', nas palavras de Eco. Esclarece-nos ainda mais:

Articulando-se, assim, como uma comunicação artística em que o projeto fundamental não é envolver o leitor numa aventura de descoberta ativa, mas simplesmente dobrá-lo com força ou assinalar determinado efeito - acreditando que nessa emoção consista a fruição estética – surgiria o Kitsch como uma espécie de mentira artística (...) é lógico que o Kitsch se proponha, então, como um cibo ideal para um público preguiçoso que deseje adir os valores do belo e convencer-se de que os goza, sem perder-se em valores empenhativos; e Killy refere-se ao Kitsch como típica atitude de origem pequeno-burguesa, meio de fácil afirmação para um público que julga estar fruindo de uma representação original do mundo, quando, na realidade, goza unicamente uma imitação secundária da força primária das imagens. Em tal sentido, Killy alinha-se nas fileiras de toda uma tradição crítica, que se espalhou desde a Alemanha até os países anglo-saxônicos, e que, tomado o Kitsch nos termos acima referidos, identifica-o como a forma mais aparatosa de uma cultura de massa e de uma cultura média e, consequentemente, de uma cultura de consumo. (Eco, 1970, p.73)

Pensamos que o arrazoado de Umberto Eco define com precisão esta versão fílmica do conto machadiano, tornando-a um produto cultural da sociedade de consumo, pretensamente culta pela colagem de elementos da cultura e pelos liames com a narrativa de um escritor de valor indiscutível.

Pensando nas duas produções, lembramos que uma constante do texto machadiano é a presença do mar, que surge sempre em

momentos cruciais da narrativa, na maioria das vezes, imbuído da significação de traição ou morte, ou ambas. Neste conto, precede o desfecho trágico, usado, como vimos, para criar o viés irônico, a zombar, na sua perenidade (*a água e o céu dão um abraço infinito*), da morte tão próxima do protagonista. Esta imagem vai ser mobilizada tanto num como noutro filme, evocando os sentidos machadianos.

No filme de Marcos Faria, o primeiro índice dos acontecimentos que vão levar ao desfecho inesperado é sugerido diante do mar, quando Vilela "elogia" a filha de Camilo; de outro lado, o primeiro encontro amoroso de Rita e Camilo realiza-se durante um banho de mar. No filme de Assis e Uranga, o mar aparece, de um lado, servindo de cenário para a felicidade de Rita e Camilo e, de outro, em algumas cenas sombrias, sugerindo momentos de crise no enredo, como na cena de tensão no alto do penhasco, em que Camilo sente-se tentado a matar Vilela. De qualquer forma, a tragédia não se realiza, pois o roteiro caracteriza-se por vários anticlímax, nada realmente se efetiva, o que é corroborado pela diluição das tensões e crises no desfecho anódino. Mesmo a trilha sonora, ominosa em muitos momentos, ressalta os anticlímax, pois os acontecimentos funestos que ela prenuncia não acontecem.

Além disso, notamos que a poderosa sugestão da imagem do mar na narrativa machadiana impregna a maioria das releituras da sua obra; não podemos deixar de lembrar, por exemplo, as adaptações do romance *Dom Casmurro*: em *Capitu*, o mar domina as cenas externas, já na premonição da morte de Escobar; em *Dom*, o mar é testemunha da primeira pontada de ciúme que aflige o protagonista, numa cena sutil em que a nota dissonante da trilha sonora sublinha o olhar desconcertado de Bento.

Por outro lado, há, no conto "A cartomante", um significativo trecho que ilustra bem a questão acerca dos recursos cinematográficos da linguagem machadiana, que não foi aproveitado em nenhuma das duas adaptações: a exposição do interior das personagens, pensamentos, sentimentos ou emoções, por meio de imagens, de figurações visuais. Acompanhando Camilo no seu angustiado percurso de tílburi para a casa de Vilela, atormentado pela possibilidade de ouvir a cartomante, assim o narrador descreve sua confusa indecisão interior:

era a ideia de ouvir a cartomante, que lhe passava ao longe, muito longe, com vastas asas cinzentas; desapareceu, reapareceu, e tornou a esvair-se no cérebro; mas daí a pouco moveu outra vez as asas, mais perto, fazendo uns giros concêntricos (...) (Assis, 1959, v. II, p. 472)

Machado cria uma mensagem de cunho visual, jogando com o simbolismo das "asas cinzentas", remetendo para a expressão "aves de mau agoiro", ou seja, o prenúncio da má sorte, dos acontecimentos trágicos; liga-se à crendice popular brasileira, as asas escuras lembrando o urubu, símbolo de morte e má sorte, tanto que popularmente o agente funerário é chamado de "urubu", uma maré de azar é designada pela expressão: "um urubu pousou na minha sorte". Estas simbologias radicam no imaginário dos povos antigos, como lemos em Chevalier e Gheerbrant: "O vôo dos pássaros os predispõe, é claro, a servir de símbolos às relações entre o céu e a terra. Em grego, a própria palavra foi sinônimo de presságio e de mensagem do céu." E ainda: "No Corão, a palavra pássaro é muitas vezes tomada como sinônimo de destino: No pescoço de cada homem atamos seu pássaro" (Corão, 17, 13; 27, 47; 36, 18-19)" (Chevalier, Gheerbrant, 2005, p.687-688).

De qualquer forma, a sugestão do texto machadiano não foi aproveitada nos filmes analisados e vão ser justamente estes aspectos que discutiremos enfocando a produção *Memórias póstumas* (2001), de André Klotzel. Destarte, ao focalizar a adaptação do romance *Memórias póstumas de Brás Cubas*, trilharemos um caminho inverso ao comumente seguido nas análises sobre adaptação, que partem da obra segunda para a primeira, em busca dos liames que se queiram discutir: fidelidade, como era o mais comum nos primeiros trabalhos; sustentáculos; explicações; justificativas; acréscimos; supressões; ou, como é mais evidenciado nos últimos trabalhos críticos, as transformações de um código midiático em outro. Como dizíamos, pretendemos outra leitura, que, ainda analisando questões de adaptação, partirá da obra original, discutindo peculiaridades dela que antecipam, de certo modo, a linguagem cinematográfica.

Em primeiro lugar, consideremos a questão do narrador de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, já de si uma proposta inovadora de Machado, não por ser o protagonista contando a sua história, mas por resolver fazê-lo após a própria morte, como o título ambiguamente sugere. Esse enfoque narrativo dá ao texto um caráter de projeção de imagens, o autor projetando cenas, *flashes*, quadros, situações, que vão ilustrando a sua trajetória de vida. Este recurso é mantido pela narrativa fílmica de um modo extremamente criativo, sendo, a nosso ver, o aspecto mais original do filme.

Memórias póstumas é um filme narrado, composto da instância narrativa e da instância da narração, no que repete uma fórmula usual no cinema, mas que, muitas vezes, resulta na perda do efeito dramático. Entretanto, e aqui está a sua originalidade, o filme de Klotzel privilegia a instância narrativa, não apenas dá-lhe uma voz em off, como costuma acontecer na narrativa cinematográfica, uma voz que praticamente narra toda a história, parafraseando, na grande maioria das vezes o texto machadiano, mas ainda usa o protagonista/defunto, representado por Reginaldo Farias, numa feliz reconstituição do boa-vida e inconsequente Brás Cubas, para narrar boa parte da história. De um lado, a contraposição da personagem com ele mesmo em diferentes épocas da vida, principalmente entre o protagonista/defunto e o moço, personagem de Petrônio Gontijo, evoca, com a poderosa força da imagem, a noção de que, neste tipo de narração, existe mais de um ser numa mesma personagem, sendo ele uma pessoa como narrador, outra como objeto da narração. Essa separação fica ainda mais enfatizada pelo fato de o roteiro colocar Brás Cubas falando do futuro: "Morri há cem anos". De outro lado, a presença marcante da personagem de Reginaldo Farias enfatiza o distanciamento irônico, evidenciando o aspecto crítico e satírico do narrador das memórias, liberado da censura social pela condição privilegiada de defunto.

O filme utiliza a técnica da superposição de planos, deixando a ação acontecendo em segundo plano, enquanto, em primeiro plano, Brás Cubas/narrador conta a história, faz os comentários digressivos que se disseminam pela narrativa literária, conversa com o espectador à maneira do narrador do romance e, como este, prima pela preterição em seu estilo, ameaçando sempre não dizer ou suprimir o dito, enquanto vai dizendo e deixando o supri-

mido, ou advertindo ironicamente: "mas vamos seguir a história sem interrupções", o que ele absolutamente não faz, com seu estilo tortuoso. Portanto, age ele como a instância máxima da narrativa fílmica, como faz o narrador do romance na narrativa literária: assim, às vezes, impõe cortes às cenas ou interrupção das sequências, decidindo o que interessa ou não mostrar ao espectador; congela a cena em segundo plano para melhor fazer seus comentários, como já faz logo de início, ao mostrar e comentar a cena de seu enterro e, logo depois, na ordem inversa que caracteriza o romance, os momentos finais de sua vida:





Percebe-se, desse modo, a importância, para a filmagem de *Memórias póstumas*, da questão da perspectiva, ou seja "a arte de representar os objetos em uma superfície plana de modo a que essa representação seja semelhante à percepção visual que se pode ter desses mesmos objetos" (Aumont, 1995, p. 30), e da técnica da profundidade de campo, que possibilita a simultaneidade de várias ações, pois, ao contrário do teatro, onde os atores representam diante de um cenário.

a composição em profundidade de campo é construída em torno do eixo da filmagem, num espaço longitudinal em que as personagens evoluem livremente: o interesse particular desse tipo de direção advém sobretudo do fato de o primeiro plano combinar audaciosamente com o plano geral, acrescentando sua acuidade de análise e sua capacidade de impacto psicológico à presença do mundo e das coisas ao redor, através de enquadramen-

tos de uma rara intensidade estética e humana (...) ela corresponde à *vocação dinâmica e exploradora do olhar humano* (...) a câmera lança fachos de luz na profundidade do mundo e das coisas. (Martin, 2003, p.166)

Ainda segundo Martin, "a profundidade de campo reintroduziu no cinema, em reação à decupagem clássica, a representação do universo como totalidade" (Martin, 2003, p. 171). A nosso ver, a descrição deste recurso é a mais perfeita tradução da técnica narrativa de Machado de Assis, em cujos textos existe sempre uma consciência crítica em primeiro plano, a analisar em profundidade a natureza humana. Destarte, visualizamos uma sensível interação entre a narrativa literária e a narrativa fílmica.

Com esse tipo de filmagem, os movimentos de câmera definem as relações espaciais, enquadrando dois planos definidos no filme: o primeiro plano do narrador e o segundo plano do narrado. Evidentemente, como senhor da narrativa, muitas vezes o protagonista narrador invade a cena narrada, passeando entre os outros atores:





Outras vezes, interfere na ação, como na cena em que, escondido no desvão de uma parede, joga uma moeda aos pés do Brás Cubas moço:







Ou quando separa o jovem Brás Cubas de Lobo Neves, no momento em que, aquele, ainda que em imaginação, ataca o rival:





Caracteriza-se, desse modo, no filme, o narrador impositivo, que comanda e dirige a narração, seguindo o modelo literário do narrador machadiano que continuamente interfere na narração, dirigindo-se ao leitor: "Podendo acontecer que o meu leitor tenha pulado o capítulo anterior" (Assis, 1997, p.586), e fazendo considerações metalingüísticas sobre a linguagem e o estilo da própria narrativa: "Mas o livro é enfadonho, cheira a sepulcro, traz certa contração cadavérica" (Id., p. 583).

Assim, há uma sequência do narrador desaparecendo da cena, num movimento contrário ao *travelling*: a câmera permanece fixa e o personagem é arrastado para trás da parede. É como se o narrador impositivo, para deixar de se intrometer, fosse retirado da cena à força, numa tirada satírica muito de acordo com a visão machadiana:



Na ocasião do primeiro encontro dos amantes na casinha da Gamboa, a câmera congela a imagem das personagens no segundo plano, enquanto o protagonista/narrador salienta-se em primeiro plano, com uma atitude aparentemente vexada, tentando dizer algo e desistindo, numa insinuação de que a paixão e o desejo humanos são inefáveis:





Na verdade, a sugestão para este momento, que transforma o encontro amoroso numa situação satírica, está em Machado de Assis, no final do cap. LIV, "A Pêndula" e cap. LV, "O velho diálogo de Adão e Eva" (Ibid., p. 07-108). Com estas palavras termina o primeiro:

o meu pensamento, ardiloso e traquinas, saltou pela janela fora e bateu as asas na direção da casa de Virgília. Aí achou ao peitoril de uma janela o pensamento de Virgília, saudaram-se e ficaram de palestra. Nós a rolarmos na cama, talvez com frio, necessitados de repouso, e os dois vadios ali postos, a repetirem o velho diálogo de Adão e Eva.

E o segundo expressa esse diálogo por meio de reticências apenas, começando com:

Brás Cubas? Vírgilia

e, depois de muitas "falas', finalizando com:

Brás Cubas! Virgília

Essas negaças do narrador, tanto no romance como no filme, marcam o seu distanciamento irônico; o que fora inefável numa época da vida, torna-se agora motivo de constrangimento e sátira, como os recursos gráficos do narrador machadiano e os trejeitos do rosto do ator sugerem. Estas indicações para a atitude do narrador da produção fílmica aparecem ainda em outros momentos do romance, como o cap. LIII (Ibid., p. 569), que conta o primeiro beijo entre Brás Cubas e Virgília. De uma maneira inversa, mas com propósito idêntico, as reticências aparecem no título: "******,", dando a entender que lança mão de recursos gráficos, dada a incapacidade de encontrar um denominador comum para a confusa e contraditória experiência do amor, lembrando muito de perto o "desconcerto amoroso" de Camões: "Tanto de meu estado me acho incerto,/ que em vivo ardor tremendo estou de frio;/ sem causa, juntamente choro e rio,/ o mundo todo abarco e nada aperto." (Camões, 1982, p. 154). Assim diz o narrador:

Uniu-nos esse beijo único, – breve como a ocasião, ardente como o amor, prólogo de uma vida de delícias, de terrores, de remorsos, de prazeres que rematavam em dor, de aflições que desabrochavam em alegria, – uma hipocrisia paciente e sistemática, único freio de uma paixão sem freio, -- uma vida de agitações, de cóleras, de desesperos

e de ciúmes, que uma hora pagava à farta e de sobra; mas outra hora vinha e engolia aquela, como tudo mais, para deixar à tona as agitações e o resto, e o resto do resto, que é o fastio e a saciedade: tal foi o livro daquele prólogo. (Assis, 1997, p.569)

O jogo com recursos gráficos é mobilizado várias vezes no romance. Além dos casos citados, há o cap. CXXXIX, "De como não fui ministro d'Estado", todo composto por reticências, cujo motivo vai ser explicitado no início do capítulo seguinte, como o próprio título, "Que explica o anterior", esclarece: "Há coisas que melhor se dizem calando; tal é a matéria do capítulo anterior" (Id., p. 627). Já no capítulo XXVI (Ibid., p. 547-549), ao escrever num pedaço de papel, como ele mesmo diz, "desvairadamente", enquanto o pai o admoestava para descer ao Rio, o narrador termina por criar um poema concreto:

arma virumque cano

A
Arma virumque cano
arma virumque cano
arma virumque
arma virumque
arma virumque cano
virumque

A modernidade do texto machadiano revela-se até mesmo nos detalhes e talvez estas inserções de grafismos, de jogos com as palavras, tenham inspirado alguns momentos do filme, em que elementos alheios à técnica cinematográfica são usados intertextualmente. Há uma cena em que, sentado Brás Cubas à escrivaninha, sobre ele projetam-se figuras como num teatro de sombras:



Ou ainda, o uso de quadros de cenas de época, para fixar paisagens naturais e cenários urbanos:



E mais, na visão da trajetória triunfante do Emplasto Brás Cubas, em que se sucedem rótulos e quadros de época, inventos como submarino, avião, além de, anacronicamente, figuras com trajes de banho modernos e reprodução de um quadro de Tarsila do Amaral. Por outro lado, essas inserções de elementos de épocas vindouras justificam-se, pois o protagonista narra de uma perspectiva do futuro, ao dizer, logo de início, "Morri há cem anos":



Pensemos agora na estrutura do romance: composto por cento e sessenta capítulos, caracteriza-se pelos capítulos curtos, às vezes "curtíssimos", como diria José Dias; de uma única frase, como o CXXXVI, com o significativo e autorreferencial título de "Inutilidade": "Mas, ou muito me engano, ou acabo de escrever um capítulo inútil" (Ibid., p.626), cuja observação, ambiguamente, serve tanto para ele como para o anterior; ou o cap. CXXV, "Epitáfio" (Ibid., p. 621), constituído apenas pelo curto epitáfio de Nhã-loló. Muitas vezes, os capítulos são compostos parataticamente por frases curtas, como o CXXVI, "Desconsolação", que assim começa:

O epitáfio diz tudo. Vale mais do que se lhes narrasse a moléstia de Nhã-loló, a morte, o desespero da família, o enterro. Ficam sabendo que morreu; acrescentarei que foi por ocasião da primeira entrada da febre amarela. Não digo mais nada, a não ser que a acompanhei ao último jazigo, e me despedi triste, mas sem lágrimas. Concluí que talvez não a amasse deveras. (Ibid., p.623)

A estrutura do romance resulta numa narrativa entrecortada, que passa rapidamente de uma situação a outra, entremeadas por comentários e racionalizações, o mais das vezes classificadas de inúteis pelo narrador, com cortes temporais muitas vezes abruptos, como quando o narrador diz, no cap. XIII: "Unamos agora os pés e demos um salto por cima da escola, a enfadonha escola" e "Vamos de um salto a 1822" (Ibid., p.531-532), e, já no capítulo seguinte, aparece moço: "Tinha dezessete anos; pungia-me um buçozinho que eu forcejava por trazer a bigode" (p.532); ou quando resolve oito ou nove anos na Europa em dois capítulos. O próprio narrador faz, metalinguisticamente, uma "avaliação" estilística do seu narrar: "O despropósito fez-me perder outro capítulo. Que melhor não era dizer as cousas lisamente, sem todos estes solavancos! Já comparei o meu estilo ao andar dos ébrios" (p.584); e ainda:

Mas não, não alonguemos este capítulo. Às vezes, esqueço-me a escrever, e a pena vai comendo papel, com grave prejuízo meu, que sou autor. Capítulos compridos quadram melhor a leitores pesadões; e nós não somos um público *in-folio*, mas *in-12*, pouco texto, larga margem, tipo elegante, corte dourado e vinhetas... principalmente vinhetas... Não, não alonguemos este capítulo. (p. 544)

De certa forma, divisamos esta estrutura narrativa por detrás do roteiro do filme, em que predomina certa sintaxe paratática de planos curtos, de cortes abruptos, com digressões e reflexões paralelas por parte do narrador, de modo que podemos organizar o filme em sequências que se sucedem: agonia, delírio, morte, enterro, nascimento, etc., até completar-se o ciclo, fechando-se, de forma coincidente, com as palavras finais do romance. Contemplamos a trajetória de Brás Cubas por uma sucessão de cenas que se alternam, ilustrando diferentes fases da vida e diferentes faces do caráter da personagem.

Os cortes abruptos consistem, pois, em sugestões do romance, como no episódio da morte de Nhã-loló, em que o narrador, no seu estilo de preterição, no cap. CXXIV, "Vá de intermédio", diz:

Que há entre a vida e a morte? Uma curta ponte. Não obstante, se eu não compusesse este capítulo, padeceria o leitor um forte abalo, assaz danoso ao efeito do livro. Saltar de um retrato a um epitáfio, pode ser real e comum; o leitor, entretanto, não se refugia no livro, senão para escapar à vida. (p. 620-621)

E logo em seguida traz um capítulo composto apenas pelo epitáfio de Nhã-loló; o filme realiza aquilo que o narrador do livro diz querer evitar: com um corte abrupto, passa-se da cena do beijo na praia para a do cemitério, com o enterro da moça, apenas com um instante de escurecimento da tela:







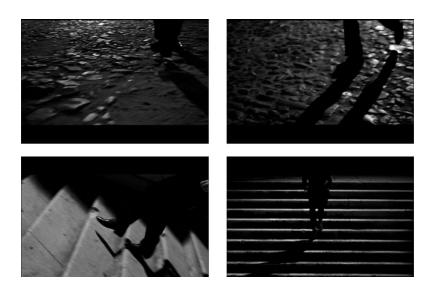
Esta alternância de cenas, focalizando muitas vezes os capítulos digressivos do romance, pode ser exemplificada com aquela que aproveita o capítulo LXVI, "As Pernas", todo ele um panegírico das pernas:

Ora, enquanto eu pensava naquela gente, iam-me as pernas levando, ruas abaixo, de modo que insensivelmente me achei às portas do hotel Pharoux. De costume jantava aí; mas, não tendo deliberadamente andado, nenhum merecimento da ação me cabe, e sim às pernas, que a fizeram. Abençoadas pernas! E há quem vos trate com desdém ou indiferença. Eu mesmo, até então, tinha-vos em má conta, zangava-me quando vos fatigáveis, quando não podíeis ir além de certo ponto, e me deixáveis com o desejo a avoaçar, à semelhança de galinha atada pelos pés.

Aquele caso, porém, foi um raio de luz. Sim, pernas amigas, vós deixastes à minha cabeça

o trabalho de pensar em Virgília, e dissestes uma à outra: – Ele precisa comer, são horas de jantar, vamos levá-lo ao Pharoux; dividamos a consciência dele, uma parte fique lá com a dama, tomemos nós a outra, para que ele vá direito, não abalroe as gentes e a carroças, tire o chapéu aos conhecidos, e finalmente chegue são e salvo ao hotel. E cumpristes à risca o vosso propósito, amáveis pernas, o que me obriga a imortalizar-vos nesta página. (p.580)

O capítulo é reproduzido numa longa sequência em que a focalização da câmera enquadra em detalhe apenas as pernas de Brás Cubas, enquanto a voz em *off* do defunto/narrador parafraseia boa parte do capítulo apontado. Dessa forma, além do discurso oral, o filme projeta em imagens o discurso laudatório da narrativa literária, com o travelling da câmera que acompanha o caminhar da personagem:



Há mesmo momentos da narrativa machadiana que se constroem a modo de um roteiro, como muito bem notou o cineasta português Lauro Antonio, em sua já referida fala sobre Machado de Assis:

surgem na prosa de Machado se Assis algumas novidades estilísticas que devem muito a uma escrita realista, concreta, de descrição sucinta, que quase se pode associar à chamada "sequência literária", "planificação", "guião" (ou roteiro, na terminologia brasileira) de um filme. Abraça-se o capítulo 45, de *Memórias Póstumas de Braz Cubas*, que tem por título "Notas" e leia-se:

"Soluços, lágrimas, casa armada, veludo preto nos portais, um homem que veio vestir o cadáver, outro que tomou a medida do caixão, essa, tocheiros, convites, convidados que entravam, lentamente, a passo surdo, e apertavam a mão à família, alguns tristes, todos sérios e calados, padre e sacristão, rezas, aspersões d'água benta, o fechar do caixão a prego e martelo, seis pessoas que o tomam da essa, e o levantam, e o descem a custo pela escada, não obstante os gritos, soluços, e novas lágrimas da família, e vão até o coche fúnebre, e o colocam em cima e traspassam e apertam as correias, o rodar do coche, o rodar dos carros, um a um... Isto que parece um simples inventário, eram notas que eu havia tomado para um capítulo triste e vulgar que não escrevo."

O escritor tem a noção de que não escreveu "um capítulo", mas que tomou notas, "um simples inventário". "Notas para um capítulo'. Que outra coisa é um guião cinematográfico senão notas para um filme? Mas um "inventário" que é uma sucessão de imagens de tal forma forte que todo o velório e sucessivo enterro nos é dado numa sequência que é ela própria uma montagem cinematográfica.

(http://textoslongosecompanhia.blogspot. com/2008)

Na realidade, o filme aproveita-se do capítulo para a composição da cena do velório do pai de Brás Cubas, como se percebe pelas imagens:





Por outro lado, como as "notas" de roteiro foram projetadas em imagens, o diretor aproveita-se da cena para colocar o Brás Cubas/narrador superposto, começando marotamente com itens das "notas": "Poderia falar de soluços, veludo preto, caixão, velas, padre, rezas e lágrimas, mas não, prefiro falar do nariz..." e passa a dizer partes do capítulo XLIX, "A ponta do nariz" (Assis, 1997, p.565), cuja conclusão é: "há duas forças capitais: o amor, que multiplica a espécie, e o nariz, que a subordina ao indivíduo. Procriação, equilíbrio." Além disso, o narrador traz também para o primeiro plano a figura de um faquir levitando, para ilustrar seus argumentos, dado sugerido pelo texto machadiano:

Sabe o leitor que o faquir gasta longas horas a olhar para a ponta do nariz, com o fim único de ver a luz celeste. Quando ele finca os olhos na ponta do nariz, perde o sentimento das cousas externas, embeleza-se no invisível, apreende o impalpável, desvincula-se da Terra, dissolve-se, eteriza-se.

Assim são superpostas as situações do livro no filme:





A percepção arguta do cineasta vale-se de muitas circunstâncias da narrativa machadiana, em que o narrador desenha uma cena: "Vejo-a assomar à porta da alcova, pálida, comovida, trajada de preto, e ali ficar durante um minuto, sem ânimo de entrar ou detida pela presença de um homem que estava comigo" (p. 518), com precisão de detalhes quanto à marcação de espaço e tempo, ao figurino, à aparência e à expressão de sentimentos da personagem, indicações seguidas pela adaptação, como vemos na sequência:







Em sua última aparição, no penúltimo capítulo do romance, a personagem Quincas Borba retorna louco de Minas Gerais, tendo queimado seus manuscritos sobre o Humanitismo e recomeçado a reescrevê-los; segundo o narrador: "Recitava-me longos capítulos do livro, e antífonas e litanias espirituais; chegou até a reproduzir uma dança sacra que inventara para as cerimônias do Humanitismo. A graça lúgubre com que ele levantava e sacudia as pernas era singularmente fantástica" (p. 638). Esta bizarra personagem será retomada no romance *Quincas Borba*, num jogo intertextual com o romance anterior, como elo com a personagem Rubião, deixando-lhe a fortuna e o cachorro com seu nome, Quincas Borba. E, evidentemente, percebendo a importância da temática relativa à personagem, a narrativa fílmica dá relevo à figura de Quincas Bor-

ba, aproveitando, nesta última aparição, a sugestão visual do trecho citado para uma inspirada caracterização da personagem e da sua dança fantástica:



Percebemos, então, como essa narrativa literária é pródiga em descrições detalhadas de cenários, figurinos, características físicas, espirituais e comportamentais das personagens, semelhantes a indicações de um roteiro cinematográfico, como muito bem notou o cineasta português e também o diretor Klotzel, que seguiu de perto o texto machadiano.

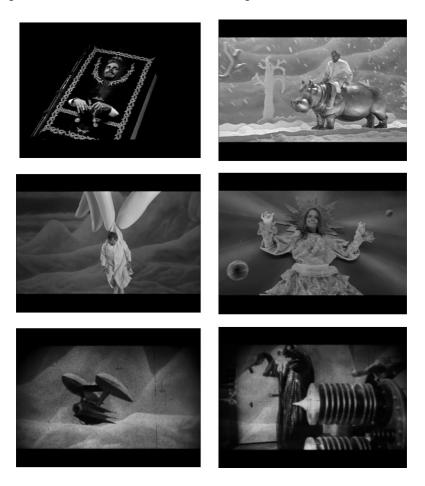
Outra constante na obra machadiana são as referências recorrentes aos grandes autores do passado, surgindo com destaque os teatrólogos, evidenciando a importância do teatro como atividade cultural da sociedade da época, como vimos ao comentar algumas crônicas. Assim, o cap. VI traz no título uma citação da peça "Cid", de Corneille: "*Chimène, qui l'êut dit? Rodrigue, qui l'êut cru?* (Assis, 1997, p.518). As referências a Shakespeare perpassam pelo texto; já no cap. I, ao falar da própria morte, cita o dramaturgo: "E foi assim que cheguei à cláusula dos meus dias; foi assim que me encaminhei para o *undiscovered country* de Hamlet, sem as ânsias nem as dúvidas do moço príncipe, mas pausado e trôpego como quem se retira tarde do espetáculo" (p. 514). No capítulo LXXXIII, compara sua ansiedade entre acompanhar ou não Lobo Neves à província à dúvida hamletiana: "Era o caso de Hamlet: ou dobrar-me à fortuna, ou lutar com ela e subjugá-la. Por outros ter-

mos, embarcar ou não embarcar" (p. 592). A modo de ilustração, vem no início do capítulo CVIII: "Eis aí o drama, eis aí a ponta da orelha trágica de Shakespeare" (p. 609) e evoca, no cap. CXXIX, personagens shakespearianas para comentar sua posição diante do sentimento do remorso; de um lado Aquiles, da peça Troilus and Cressida, de outro, lady MacBeth, da peça MacBeth:

Não tinha remorsos. Se possuísse os aparelhos próprios, incluía neste livro uma página de química, porque havia de decompor o remorso até os mais simples elementos, com o fim de saber de um modo positivo e concludente por que razão Aquiles passeia à roda de Tróia o cadáver do adversário, e *lady* MacBeth passeia à volta da sala a sua mancha de sangue (...). Contudo, se hei de acabar este capítulo, direi que não quisera ser Aquiles nem *lady* MacBeth; e que, a ser alguma cousa, antes ser Aquiles, antes passear ovante o cadáver do que a mancha; ouvem-se no fim as súplicas de Príamo, e ganha-se uma bonita reputação militar e literária. (p.623)

À ênfase dada à obra teatral e suas personagens, a este gosto pelo visual e pelo drama, corresponde uma particularidade da narrativa machadiana, a exposição figurativa do mundo interior, tanto de pensamentos como de emoções. No trecho citado, o narrador procede a uma autoanálise projetando dramaticamente seus sentimentos e pontos de vista em personagens shakespearianas antagônicas, a atuarem como num palco, até mesmo numa antevisão de práticas psicanalíticas. O narrador do romance comenta, metalinguisticamente, este feitio do seu estilo quando diz: "meu cérebro foi um tablado em que se deram peças de todo gênero, o drama sacro, o austero, o piegas, a comédia louçã, a desgrenhada farsa, os autos, as bufonerias, um *pandemonium*, alma sensível, uma barafunda de cousas e pessoas, em que podias ver tudo" (p. 555). De todo modo, é uma escrita de grande força imagética, que enseja o aproveitamento por uma mídia áudio-visual.

O capítulo VII, "O delírio", consiste num longo texto repleto de imagens visuais, fornecendo ao diretor material para extensa sequência de efeito surrealista, como se o autor tivesse previsto essa possibilidade nos "séculos futuros", a que se refere:



Ainda nesse sentido, recordamos o capítulo XCVIII, ironicamente denominado "Suprimido", pois evidentemente não o foi, em que o narrador brinca com sua autonomia sobre o texto, dizendo: "estou com vontade de suprimir este capítulo. O declive é perigoso. Mas enfim eu escrevo as minhas memórias e não as tuas, leitor pacato", terminando-o: "Não; decididamente suprimo este capítulo". A sua "hesitação" deve-se, certamente, à ousadia de

suas reflexões, provocadas pela visão do vestido de Nhã-loló, uma sugestão que será aproveitada no filme de Klotzel, numa longa sequência de grande efeito satírico. Assim discorre o narrador do romance:

Parecia-me agora mais bonita que no dia do jantar. Achei-lhe certa suavidade etérea casada ao polido das formas terrenas: - expressão vaga, e condigna de um capítulo em que tudo há de ser vago. Realmente, não sei como lhes diga que não me senti mal, ao pé da moça, trajando garridamente um vestido fino, um vestido que me dava cócegas de Tartufo. Ao contemplá-lo, cobrindo casta e redondamente o joelho, foi que eu fiz uma descoberta sutil, a saber, que a natureza previu a vestidura humana, condição necessária ao desenvolvimento da nossa espécie. A nudez habitual, dada a multiplicação das obras e dos cuidados do indivíduo, tenderia a embotar os sentidos e a retardar os sexos. ao passo que o vestuário, negaceando a natureza, aguça e atrai as vontades, ativa-as, reprodu-las, e conseguintemente faz andar a civilização. Abençoado uso que nos deu Otelo e os paquetes transatlânticos! (Assis, 1997, p.603)

A referência ao Tartufo, de Molière (mais uma vez o teatro), enfatiza a aura satírica do trecho, a mordacidade da crítica à hipocrisia das convenções sociais, travestida de aparente elogio, ainda mais se pensarmos em Nhã-loló, que via o casamento como uma oportunidade de ascensão social. E o narrador tinha razão ao "vacilar" entre deixar ou não o capítulo, porque é uma análise do comportamento humano ousada para a época, principalmente para os ouvidos da "cara leitora" de Machado. O roteiro de *Memórias póstumas* aproveita-se do trecho, fazendo uma leitura de acordo com

a liberdade de expressão da época atual, em que a nudez no teatro e no cinema deixou de ser motivo de escândalo. E, justamente por isto, para aumentar o impacto da sequência, a nudez não é total, mas contrasta com peças de roupa de época:



Percebemos como a cena torna-se satírica pela seminudez dos atores, sugerindo o contraste entre a sociedade contemporânea, em que a nudez do corpo humano deixou de ter um significado maior, e a época machadiana, em que a roupa cobria com discrição o corpo humano. E o principal, a nudez é proposta por Machado!

O capítulo LXXXV, "O cimo da montanha", contém uma sugestão visual, com sentido metafórico, ao comentar Brás Cubas a intensidade de seu amor por Virgília, depois que esteve a pique de perdê-la:

E assim reatamos o fio da aventura, como a sultana Scheherazade o dos seus contos. Esse foi, cuido eu, o ponto máximo do nosso amor, o cimo da montanha, donde por algum tempo divisamos os vales de leste e de oeste, e por cima de nós o céu tranqüilo e azul. Re-

pousado esse tempo, começamos a descer a encosta, com as mãos presas ou soltas, mas a descer, a descer... (Assis, 1997, p.594-595)

A simbologia da narrativa literária vai ser mobilizada na produção fílmica como parte da realidade, numa grande tomada externa, que mostra um piquenique realizado pelo casal no cume de uma montanha, segundo a descrição do texto; e durante a descida, a velocidade vai aumentando e eles praticamente "despencam" morro abaixo, numa poderosa imagem visual da decaída da intensidade de seu amor. Vejam-se as cenas:



Finalmente, pensamos que, na escrita machadiana, a antecipação do futuro contrapondo-se à mobilização do passado é o constante jogo de contrastes, consciente intertextualidade esta, intuições geniais aquela. Machado instaura o comentário crítico do passado histórico e da história pessoal, iluminando e adotando suas contradições, num relativismo próprio do seu distanciamento irônico, aproximando o viés paródico e satírico de grande parte de seus textos aos conceitos pós-modernistas, no reconhecimento do

"potencial subversivo da ironia, da paródia e do humor na contestação das pretensões universalizantes da arte 'séria'" (Hutcheon, 1991, p.38). Esta postura casa perfeitamente com a atitude do narrador do romance, espelhada na recriação fílmica do Brás Cubas/narrador. O universo criado pelo romance machadiano antecipa a visão pós-modernista, cujos textos, ainda segundo Hutcheon, "realmente perturbam as certezas do humanismo com relação à natureza do eu e da função da consciência e da razão cartesiana (ou ciência positivista), mas o fazem inserindo essa subjetividade e só então contestando-a" (p. 38). Ocorre-nos imediatamente o Humanitismo de Quincas Borba, que satiriza as filosofias e religiões que procuram explicar e dar um sentido à vida humana, postulando, ao mesmo tempo, numa cômica racionalização, uma junção de opostos, que parte do princípio de que Humanitas é "o princípio das coisas", portanto:

Sendo cada homem uma redução de Humanitas, é claro que nenhum homem é fundamentalmente oposto a outro homem, quaisquer que sejam as aparências contrárias. Assim, por exemplo, o algoz que executa o condenado pode excitar o vão clamor dos poetas; mas substancialmente é Humanitas que corrige em Humanitas uma infração da lei de Humanitas. O mesmo direi do indivíduo que estripa o outro; é uma manifestação da força de Humanitas. Nada obsta (e há exemplos) que ele seja igualmente estripado. Se entendeste bem, facilmente compreenderás que a inveja não é senão uma admiração que luta, e sendo a luta a grande função do gênero humano, todos os sentimentos belicosos são os mais adequados à sua felicidade. Daí que a inveja é uma virtude. (Assis, 1997, p. 615)

Destarte, Machado de Assis satiriza, por meio de Quincas Borba e seu Humanitismo, com seus princípios desenvolvidos, segundo Brás Cubas, "com um formidável rigor de lógica", a pretensão de rigor e certeza da filosofia positivista que caracterizou sua época, mas, como os pós-modernistas, ao mesmo tempo adotando-a e contestando-a.

Para concluir estas considerações de uma forma machadiana, "atando as pontas", unimos o grande satirista do nosso realismo com os princípios pós-modernistas que marcam nossa época, o que explicaria a receptividade de seus textos na época contemporânea e o grande número de adaptações de seus contos e romances pelo cinema da atualidade, sendo as mais bem sucedidas aquelas que, de um modo ou de outro, resultam numa leitura, ao mesmo tempo sensível e inteligente, de algum aspecto do universo machadiano.

Referências

ANTONIO, L. *Machado de Assis no Cinema*. (Encontro Internacional sobre Machado de Assis) Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. Disponível em:

http://textoslongosecompanhia.blogspot.com/2008/09/machado-de-assis-encontro-internacional-na gulbenkian/

Assis, M. de. Obra completa. Rio de Janeiro: Aguilar, 1959. (vs. II e III).

_____. Obra completa. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997. (v. I)

AUMONT, J. et al. A estética do filme. Trad. Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1995.

BAKTHIN, M. *Problemas da poética de Dostoievski*. Rio de Janeiro: Forense, 1981.

BENJAMIN, W. et al. Textos escolhidos. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

BLUESTONE, G. *Novels into Film*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1957.

CAMÕES, L. *Lírica*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Universidade de São Paulo, 1982.

CHEVALIER J.; GHEERBRANT A. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

ECO, U. Apocalípticos e integrados. São Paulo: Perspectiva, 1970.

| · | Viagem na irrealidade cotidiana. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, |
|----------------------|---|
| 1984. | |
| 1 | A estrutura ausente. São Paulo: Perspectiva, 2005. |
| GENETT | TE, G. <i>Palimpsestes.</i> Paris: Seuil, 1982. |
| HUTCH | EON, L. <i>Uma teoria da paródia.</i> Lisboa: Edições 70, 1989. |
| Imago, 19 | Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção. Rio de Janeiro: 991. |
| 1 | A Theory of Adaptation. New York: Routledge, 2006. |
| MARTIN Brasiliens | I, M. <i>A linguagem cinematográfica</i> . Trad. Paulo Neves. São Paulo: e, 2003. |

MONCAIO, A. Humberto Mauro e a construção estética da imagem nos filmes do período do INCE. Disponível em: http://www.mnemocine.com.br/aruanda/hmauromoncaio.htm

ORIECHO, Luiz Zanin. Em Bressane, o texto, com perdão do trocadilho, é mero pretexto. *O Estado de S. Paulo*, 21/10/2008. Caderno 2.

SANT'ANNA, A. R. de. Paródia, paráfrase & Cia. São Paulo: Ática, 1985.

SHAKESPEARE, W. *The Complete Works of William Shakespeare*. New York: Gramercy Books, 1990.

Sites

http://academiabrasileiradecinema.com.br/

http://www.imagemtempo.com.br

http://www.academiadecinema.com.br

http://textoslongosecompanhia.blogspot.com/

http://www.mnemocine,com.br/aruanda/hmauroamoncaio.htm

http://www.wikipedia.org./wiki/cinema-do-Brasil

http//WWW.tecnologia-e-cinema.com/ultimas/nova-longa-e-inspirado-em-machado-de-assis/

http://www.revistamovida.com/2008/06/09/ode-cinematografica-a-ma-chado-de-assis/

Ficha técnica do filme

Fonte – MEMÓRIAS PÓSTUMAS.

Direção e produção: André Klotzel.

Produtor delegado: Patrick Leblanc.

Produtora Executiva: Mônica Schmiedt. Direção de Produção: Tereza Gonzalez.

Elenco: Reginaldo Farias – Brás Cubas e seu fantasma.

Petrônio Gontijo – Brás Cubas jovem.

Alfredo Silva – Brás Cubas criança.

Viétia Rocha – Virgília.

Sõnia Braga – Marcela.

Milena Toscano – Eugênia.

Otávio Müller – Lobo Neves.

Marcos Caruso - Quincas Borba.

Stepan Nercessian – Bento Cubas.

Débora Duboc – Dona Eusébia.

Walmor Chagas – Doutor Villaça.

Nilda Spencer – Dona Plácida.

Anna Abott – Nhá Loló.

Joana Schmitman - mãe de Brás.

Roteiro: André Klotzel.

Diálogos: José Roberto Torero.

Direção de Arte: Adrian Cooper.

Direção de Fotografia: Pedro Farkas.

Montagem: André Klotzel.

Cenografia: Roberto Mainieri.

Figurino: Marjorie Gueller.

Trilha Sonora: Mário Manga.

Capítulo 2

De *Dom Casmurro* a *Dom*: as marcas da ambiguidade

Tânia Aparecida Tinonin da Silva

Aliteratura sempre manteve diálogos com as outras artes, principalmente com a música e a pintura. Este diálogo intensificou-se com o advento do cinema, pois, nas últimas décadas, tem-se privilegiado a intertextualidade entre narrativas literárias e filmes.

Partindo-se da ideia de que qualquer forma de arte é única, um roteiro adaptado que tentar ser idêntico ao romance original estará destinado ao fracasso: o romance é para ser lido; já o filme, para ser visto. Imaginemos uma cena em que o marido doente de ciúmes vê traição em todas as atitudes da esposa. No romance, o escritor, poeticamente, consegue levar o leitor a imaginar esses sentimentos, escrevendo como a personagem se sente, ou seja, cria imagens na mente do leitor. Contudo, num roteiro, a cena deve retratar os sentimentos da personagem visualmente, por meio de imagens, ações e cenas que, às vezes, não estão no romance. Tanto a mensagem em palavras como a mensagem visual serão igualmente decodificadas pelo leitor/espectador:

Um filme, quando passa na tela, e um livro, no instante em que está sendo lido, não são apenas esses objetos que aparecem diante dos olhos. É também e principalmente o que começa a se criar no imaginário a partir do estímulo que vem da imagem e da letra. (Avellar, 1994, p. 98)

O entendimento não foi sempre esse. O ensaísta André Bazin (1991), um dos maiores teóricos do cinema da década de 50, vê o sucesso da adaptação fílmica de acordo com a fidelidade ao texto literário. Essa visão impõe limites para o universo da adaptação, impossibilitando novas leituras, porque significa que a narrativa fílmica deveria sempre subordinar-se à obra literária, restringindose ao seu significado imanente e definitivo.

Atualmente, tem sido privilegiada a identidade da narrativa cinematográfica, apreciando-se o filme como nova forma de arte, uma vez que livros e filmes se caracterizam por linguagens distintas, além dos fatores culturais como o tempo, a perspectiva, a sensibilidade de cada profissional. Anuncia-se, assim, o cinema como arte autônoma e, no caso de uma adaptação literária, uma "arte que dialoga com outra" e que deve ser apreciada como uma reconfiguração estética. Ismail Xavier orienta:

A fidelidade ao original deixa de ser o critério maior de juízo crítico, valendo mais a apreciação do filme como nova experiência que deve ter sua forma, e os sentidos nela implicados, julgados em seu próprio direito. Afinal, livro e filme estão distanciados no tempo; escritor e cineasta não têm exatamente a mesma sensibilidade e perspectiva, sendo, portanto, de esperar que a adaptação dialogue não só com o texto de origem, mas com o seu próprio contexto, inclusive atualizando a pauta do livro, mesmo quando o objetivo é identificação com valores nele expressos. (Pellegrini, 2003, p. 62)

Para uma adaptação com sucesso de uma obra literária, o cineasta deve estar atento em seu roteiro a um conjunto de fatores, ligados principalmente ao aspecto visual, para recriar o real ou

criar fantasias, exprimindo emoções, unindo a sincronização de cores e sons com a composição de cenas e planos. Tudo isso deve proporcionar ao espectador uma identificação com os conflitos da personagem, levando-o à catarse. O cinema presencia a vida – amor, sexo, família, ciúmes, política e outros aspectos humanos e sociais – na tentativa de dar sentido a ela: "são os seres e as próprias coisas que aparecem e falam, dirigem-se aos sentidos e à imaginação: à primeira vista, parece que toda representação (significante) coincide de maneira exata e unívoca com a informação conceitual que vincula (significado)" (Martin, 2003, p. 18). Daí a impressão de realidade e veracidade passada pela narrativa cinematográfica. Para isso, o cinema tem uma linguagem particular:

Assim, quando falamos de formato audiovisual, não podemos deixar de pressupor todo o conjunto de linguagens e respectivos operadores que se lançam à tarefa de construir um artefato artístico a que chamamos de narrativa audiovisual. E, vinculada a este trabalho coletivo, está toda uma gama de leituras, experiências e olhares criativos que incrementam e alimentam o caráter do 'bem contar' uma história no formato audiovisual. (Moreira, 2005, p. 198)

E vai ser justamente um diálogo entre estas artes a temática de nosso estudo, que consiste na análise da produção fílmica *Dom* (2003), sob a direção de Moacyr Góes, com roteiro adaptado do romance *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, publicado em 1899. Criando uma sensível e moderna história, sem, no entanto, perder a essência da narrativa machadiana, a narrativa fílmica está centrada no drama do ciúme vivido e contado por Bento, interpretado por Marcos Palmeira.

O leitor da obra original surpreende-se com o diálogo sutil e delicado da adaptação, um estudo do ciúme e não apenas da traição, como a leitura tradicional consagra. Vale lembrar que o ciúme é um sentimento universal e atemporal, portanto plausível de discussão em qualquer época. Esses são motivos fortes para se

supor que esse drama romântico combina as estratégias narrativas das produções dos grandes clássicos desse gênero.

Geralmente, o drama romântico, no romance ou na narrativa fílmica requer a apresentação dos jovens amantes logo no início e uma preparação especial para o grande encontro. O par romântico deve despertar a empatia do público. Só assim o espectador "viverá" todas as emoções dos amantes e a trama terá sucesso.

O drama romântico solicita a cumplicidade do público, logo nos primeiros momentos, como se o espectador fosse um cupido atento aos novos lances do jogo amoroso. Por isso mesmo, a sequência da declaração é sempre posterior. Não pode ser uma surpresa para o público, mas sim tornar-se um dos momentos mais aguardados. (Capuzzo, 1999, p. 106)

Dom é um desses filmes. Contudo, assistimos, logo de início, ao trágico destino da personagem, ainda sem entender que aquilo tudo é consequência de um grande amor mal-vivido. Toda a tragicidade vivenciada pela personagem na primeira cena coloca o espectador em uma ambientação desconexa do programa narrativo, ou seja, só na cena seguinte, quando a personagem Bento começa a contar a sua história é que se nota a inversão narrativa e só mais adiante veremos o reencontro do par amoroso.

Para a análise das interfaces entre filme e romance, optamos por fazer uma breve sinopse somente do filme, uma vez que o romance perpassa gerações.

Dom é o apelido de Bento (Marcos Palmeira), um rapaz sério, retraído. Os pais lhe deram esse nome por causa da personagem Bento, do romance machadiano, fato que também motivou o apelido. Ao reencontrar um velho amigo, Miguel (Bruno Garcia), e a secretária dele, Daniela (Luciana Braga), Bento revê Ana (Maria Fernanda Cândido), amor de infância. Ana, ao contrário de Bento, é decidida, muito alegre e trabalha no meio artístico. O rapaz

revive, em *flashback*¹, a infância deles e destaca o poder dos olhos de Ana sobre ele, chamando-a de "Capitu", também uma referência explícita ao romance. Rapidamente, envolvem-se emocionalmente e vão morar juntos, vivendo uma grande paixão. Não perdem contato com Miguel. Contudo, dá-se início à "complicação" quando Bento começa a desconfiar da intimidade do amigo e da esposa, dúvida que aumenta pelo fato de Miguel ajudar a moça a retomar a carreira artística. Consequentemente, o ciúme de Bento aumenta, levando-o a situações extremas provocadas pelo ciúme, e a vida do casal se transforma em uma relação de constante discórdia e enfrentamento, mesmo com a chegada de um filho. O fato de Bento resolver fazer o exame de DNA para comprovar a sua paternidade faz o casamento chegar ao fim e Ana vai embora, levando a criança e deixando-lhe um bilhete e o resultado do exame. Bento supera o ciúme, mas é tarde demais, uma vez que Ana morre em um acidente automobilístico (a cena mostrada no início). Como desfecho da tragédia, Bento resolve queimar o resultado do teste de paternidade e cuidar do menino com todo o amor de pai, para, em suas palavras, "não perder Ana mais uma vez".

Assim, investigamos detalhes das cenas do filme de Góes, com a intenção de promover uma leitura dialógica das duas produções, trilhando níveis de sentido subjacentes nos dois textos, na tentativa de apreciar o processo da nova roupagem proposta pelo diretor Moacyr Góes ao texto machadiano.

O que percebemos é que não se perdem de vista elementos temáticos e metafóricos básicos de *Dom Casmurro*, como as lembranças da infância, os olhos, o mar e, *last but not least*, a temática dominante, o sentimento que oprime e sufoca o protagonista e desencadeia a tragédia final, o ciúme.

Desde que foi escrito, no final do século XIX, o romance *Dom Casmurro* foi muito lido e discutido. Até os meados do século XX, a análise crítica focava um homem aturdido pelos encantos da esposa e pela dúvida da fidelidade desta – "o resto é saber se a Capitu da Praia da Glória já estava dentro da de Mata-cavalos, ou se esta

¹ *Flashback* é um recurso próprio da linguagem cinematográfica. Permite que a narrativa seja interrompida para que se insira uma nova informação, por meio de um retrospecto – "volta ao passado".

foi mudada naquela por efeito de algum incidente" (Assis, 1995, p. 15-16). Com as sucessivas leituras, percebeu-se que se trata de uma obra muito mais instigante, que nos convida a desvendar os seus enigmas, que não são poucos. Cada vez que o retomamos, deparamo-nos com situações inusitadas e percebemos novas artimanhas narrativas, com índices quase imperceptíveis e sugestões veladas.

A ambiguidade é a marca registrada do romance, como podemos perceber sem grande esforço: uma personagem dividido no tempo (entre presente e passado, velhice e juventude); no espaço (entre a casa de Matacavalos e a do Engenho Novo); emocionalmente dividido entre o amor e atração pela esposa e a dúvida da traição (encantamento e desconfiança).

Nesse sentido, é interessante o estudo de Monteiro (1997, p. 60), segundo o qual os motivos dados pelo narrador, no capítulo II, para escrever sua história, no nível da enunciação, denunciam um sujeito sob o signo da cisão, a começar pelo nome — Dom Casmurro e Bento; cisão entre Deus, o seminário, e a carreira escolhida, a advocacia, ou seja, a lei de Deus e a lei dos homens; e por fim, o que chama mais a atenção, cisão entre duas mulheres, a mãe, que é descrita como uma santa, e a esposa, a suposta "Desdêmona Traidora".

Essa ambiguidade engendra o emaranhado de *Dom Casmurro*, em que tudo é nebuloso e cujo mistério perdura até hoje. Moacyr Góes, na sensibilidade da adaptação, manteve a estrutura ambígua, considerando a importância deste elemento-chave. Sobre o assunto, assim teoriza Martin:

(...) A realidade que aparece na tela não é jamais totalmente neutra, mas sempre o signo de algo mais (...) Essa ambiguidade da relação entre o real objetivo e sua imagem fílmica é uma das características fundamentais da expressão cinematográfica e determina em grande parte a relação do espectador com o filme, relação que vai da crença ingênua na realidade do real representado à percepção intuitiva ou intelectual dos signos implícitos como elementos de uma linguagem. (Martin, 2003, p. 18)

Em *Dom*, a ambiguidade é retomada sutilmente, sugerida, entre outros recursos, pelo uso das cores. Elas marcam as personalidades antagônicas de Bento e Ana: ele, circundado por cores frias, perceptíveis em seu apartamento, em seu escritório, e na própria cidade em que vive, São Paulo, bem como na própria pessoa, pela maneira formal e clássica de se vestir; ela, marcada pelas cores fortes, pelo sol, pelo colorido e leveza das roupas, circundada pela paisagem solar do Rio de Janeiro, a caracterizarem seu espírito artístico e vibrante.



Figura 1. Cena do filme Dom.

Um bom exemplo do apelo às cores é visível na cena do reencontro do casal, em que Ana saboreia um cacho de uvas. Não por acaso optou-se por essa espécie de fruta. É dela que se extrai o vinho; bebida que além de ter várias referências nas Sagradas Escrituras, na cultura grega apresenta um significado sensual sendo representada por Baco, deus do vinho e da luxúria. Sua cor seria a "púrpura verdadeira", obtida pela mistura do vermelho e branco: "é o casamento do ar e da terra, da alma e do espírito, da sabedoria e da paixão" (Chevalier; Gheerbrant, 2005, p. 956). Além disso, a cor vermelha, no fundo da imagem, símbolo das grandes paixões, é bem visível. Ela se intensifica quando o rapaz se aproxima da moça.

Inicialmente, esses elementos são sugeridos. Mas, no decorrer da narrativa, juntando-se a outros, tomam contornos significativos, associados principalmente à mudança de comportamento de Bento em relação à esposa. Cria-se um complexo de imagens e recursos fílmicos significantes, assim analisados em Pellegrini:

Percebe-se pela vestimenta, caracterização e comportamento das personagens, pelo lugar onde estão, por seus gestos e expressões faciais, se trata de trama ou comédia, em que época se desenvolve o enredo, enfim, de que modo o espectador está sendo convidado a fruir aquele conjunto de significados visuais componentes de uma trama. Cada cena comporta um peso visual e auditivo, este dado pela trilha sonora, que se comunica imediatamente, sem necessidade de palavras. A imagem tem, portanto, seus próprios códigos de interação com o espectador, diversos daqueles que a palavra escrita estabelece com o seu leitor. (Pellegrini, 2003, p. 15-16 - grifos nossos)

No romance há a análise dos pensamentos e conflitos das personagens. Mesmo assim, percebemos o núcleo dramático que dirige a narração em todas as suas artimanhas literárias, o ciúme. O narrador, ao mesmo tempo em que acumula provas contra Capitu, deixa transparecer traços de seu ser e de seu parecer. O ser é a realidade e o parecer, a imaginação de Dom Casmurro. No filme, o parecer é sugerido pelo seu olhar, pois muitas vezes a câmera confunde-se com os olhos do protagonista: a chamada câmera subjetiva. Isso se deve ao fato de acompanharmos a história que nos é apresentada por uma câmera viciada pela perspectiva da personagem Bento, como sugere a narração em off, numa aproximação com a narração em 1ª pessoa do romance.

Há um momento da narrativa cinematográfica em que acontece um corte seco: novo ambiente, novas personagens. A cena seguinte inicia-se com um plano médio e uma panorâmica nos leva à gravação de um *clip* cujo título é "Os Velhos Olhos Vermelhos", do grupo Capital Inicial. Aparentemente, a música, nesta cena, pode ser vista apenas como uma estratégia de apresentar novas personagens, pois no estúdio musical conhecemos o trabalho de Daniele, interpretada por Luciana Braga, e Miguel, personagem de Bruno Garcia. Contudo, estamos diante de um engenhoso processo de criação de significado metafórico, de grande sensibilida-

de, já que a letra da música fala exatamente sobre o drama que a personagem viverá, mas que será percebido futuramente, quando o casal entrar em crise:

Os velhos olhos vermelhos voltaram Dessa vez Com o mundo nas costas E a cidade nos pés Pra que sofrer se nada é pra sempre? Pra que correr, se nunca me vejo de frente

Parei de pensar e comecei a sentir Nada como um dia após dia Uma noite, um mês Os velhos olhos vermelhos voltaram de vez

Os velhos olhos vermelhos enganam
Sem querer
Parecem claros, frios, distantes
Não têm nada a perder
Por que se preocupar por tão pouco?
Por que chorar, se amanhã tudo muda de novo?
(Capital Inicial, 2003)

Quem sofre do mal do ciúme perde totalmente a autoestima. "Pra que correr, se nunca me vejo de frente". Não vê futuro, não tem esperanças, pois o ciúme é um sentimento avassalador, que aniquila o sujeito, fragiliza a alma. Os olhos vermelhos, "frios, distantes" tornam-se companheiros inseparáveis. Além de um índice do sofrimento do ser ciumento, na imagem "olhos vermelhos", "olhos" é uma imagem-fetiche tanto do romance como do filme. Por isso mesmo, a escolha da atriz Maria Fernanda Cândido para o papel de Ana não foi por acaso. É só nos lembrarmos de seus olhos.

Os olhos

O primeiro elemento ambíguo a ser investigado neste percurso não poderia ser outro, senão os enigmáticos olhos de Capitu. A dona de tão famosos olhos é considerada o primeiro perfil feminino intrigante e tratado em profundidade de nossa literatura, além do mais conhecido, tornando-se, em verdade, um mito da literatura brasileira:

Todo eu era olhos e coração, um coração que desta vez ia sair, com certeza, pela boca fora. Não podia tirar os olhos daquela criatura de quatorze anos, alta, forte e cheia, apertada em um vestido de chita, meio desbotado. Os cabelos grossos, feitos em duas tranças, com as pontas atadas uma à outra, à moda do tempo, desciam-lhe pelas costas. Morena, olhos claros e grandes, nariz reto e comprido, tinha a boca fina e o queixo largo. As mãos, a despeito de alguns ofícios rudes, eram curadas com amor: não cheiravam a sabões finos nem águas de tocador, mas com água de poço e sabão comum traziam-nas sem mácula. Calçava sapatos de duraque, rasos e velhos, a que ela mesma dera alguns pontos. (Assis, 1995, p. 29)

Essa descrição é uma das poucas impressões físicas que o narrador do romance nos oferece. Isso porque ele se preocupa em apresentar ao leitor o perfil moral de Capitu, exprimindo-a com um comportamento denso, insinuante e surpreendente.

Para isso, elegeu "os olhos" como um dos enigmas do romance. Lembremos das significações atribuídas ao olhar: "O olhar é carregado de todas as paixões da alma e dotado de um poder mágico, que lhe confere uma terrível eficácia. O olhar é o instrumento das ordens interiores: ele mata, fascina, fulmina, seduz, assim como exprime" (Chevalier; Gheerbrant, 2005, p. 653).

Assim, o narrador enfatiza não só os famosos olhos de Capitu, como também o seu próprio olhar e os de outras personagens. Eis alguns exemplos (ASSIS, 1995, p. 21-115).

Ao descrever tio Cosme: "(...) e os olhos dorminhocos"; sobre seu pai e sua mãe: "(...) o retrato mostra uns olhos redondos, que me acompanhavam para todos os lados, efeito da pintura que me assombrava em pequeno (...). O de minha mãe mostra que era linda"; ao referir-se ao seu próprio olhar despedindo-se do amigo Escobar: "Conservei-me à porta, a ver se, ao longe, ainda olharia para trás, mas não olhou"; ao seu olhar de ódio lançado a tia Justina: "Não a matei por não ter à mão ferro nem corda, pistola nem punhal; mas os olhos que lhe deitei, se pudessem matar, teriam suprido tudo". E ao descrever seus amores com Capitu:

"Todo eu era olhos e coração, um coração que desta vez ia sair, com certeza, pela boca fora. Não podia tirar os olhos daquela criatura (...). Voltei-me para ela; Capitu tinha os olhos no chão. Ergue-os logo, devagar, e ficamos a olhar um para o outro.... (...) Os olhos continuaram a dizer coisas infinitas, as palavras de boca é que nem tentavam sair, tornavam ao coração caladas como vinham...;"

É o olhar que incita no narrador o ciúme: "Tinha-me lembrado a definição que José Dias dera deles, 'olhos de cigana oblíqua e dissimulada"; "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 (...)".

E nós leitores também trabalhamos o olhar: o olhar atento, o olhar crítico, o olhar textual, muitos olhares, na tentativa de "solucionar" as questões obscuras do romance.

Voltemos ao olhar de Capitu. Afinal, seus enigmáticos olhos são os responsáveis pela teia infinita do discurso do narrador, na inútil busca de desvendar seu segredo. Afinal, são eles "o espelho da alma", mas para Dom Casmurro um espelho opaco: "Os olhos com que me disse isto eram embuçados, como espreitando um gesto de recusa ou de espera". Mesmo assim, Bento não esconde a

fascinação que sente pelos olhos da esposa. Quando Capitu pergunta a ele se havia reparado nos olhos de Ezequiel, levando-o a achar que eram parecidos com o do amigo morto, afirma: "(...) na beleza, os olhos de Ezequiel saíram aos da mãe (...)". E, ao rememorar sua história, reconhece a derrota: "Agora, porque é que nenhuma dessas caprichosas me fez esquecer a primeira amada do meu coração? Talvez porque nenhuma tinha os olhos de ressaca, nem os de cigana oblíqua e dissimulada" (Assis, 1995, p. 167-183).

"Olhos de cigana oblíqua e dissimulada". Um olhar retrospectivo do próprio narrador nos informa:

Tinha-me lembrado a definição que José Dias dera deles, 'olhos de cigana oblíqua e dissimulada'. Eu não sabia o que era oblíqua, mas dissimulada sabia, e queria ver se podiam chamar assim. Capitu deixou-se fitar e examinar. Só me perguntava o que era, se nunca os vira: eu nada achei extraordinário; a cor e a doçura eram minhas conhecidas. (...) Não me acode imagem capaz de dizer, sem quebra de dignidade do estilo, o que eles foram e me fizeram. Olhos de ressaca? Vá? Vá, de ressaca. É o que me dá ideia daquela feição nova. Traziam não sei que fluido misterioso e enérgico, uma força que arrastava para dentro, como a vaga que se retira da praia nos dias de ressaca. (Assis, 2003, p. 55)

Os olhos de Capitu. Olhos que ainda encantam pelo mistério que sobrevive a gerações. Bentinho confere um poder infinito aos olhos da amada, pois, segundo ele, são misteriosos, arrasadores – olhos enfeitiçados. É como se Capitu o controlasse pelo olhar, soubesse de suas fraquezas e desejos e, por isso, ele sente-se fraco diante deles, não conseguindo resistir. Os olhos de Capitu são fontes de sedução e atração desde o início do namoro, sendo, por isso, comparados à força de atração da ressaca do mar.

Alfredo Bosi (1999) traduz a metáfora do olhar como "onda", pelo poder que tem de atrair e ao mesmo tempo destruir. A ressaca do mar deixa na praia "restos" (mortais, talvez!). Esses "restos" po-

deriam ser um prenúncio da morte interior de Bentinho, ao final da história; mais um exemplo da ambiguidade marcante da narrativa, traduzida por uma das inúmeras metáforas que o escritor cria em sua narrativa. Assim diz Monteiro:

Certamente, Machado soube tirar das metáforas o melhor partido. Nesta narrativa, é permanente a preocupação em caracterizar o olhar como a expressão perceptível de qualidades e de sentimentos, suprindo, inúmeras vezes, o perfil psicológico, que seria descrito por abundantes palavras, acaso menos significativas. A primeira impressão do que os olhos transmitem preenche o que os lábios não dizem. (1997, p. 22)



Figura 2. Cenas do filme Dom

Os famosos olhos, motivo de tantos estudos e suposições, não poderiam faltar em *Dom*. Góes os traz para a narrativa fílmica já no primeiro encontro de Bento e Ana, quando adultos. Ao rever a moça, depois de muito tempo, o que chama a atenção do rapaz são os olhos dela.

Imediatamente introduz-se o primeiro *flashback* e, enquanto revive a infância, estimulado pela visão dos lindos olhos verdes de Ana, a voz de Bento, em *off*, parafraseia um trecho do texto original (capítulo XXXII – Olhos de Ressaca). Ao final da retrospectiva, a câmera volta ao estúdio de Miguel e vemos Bento dizer a Ana que ela tem "olhos de ressaca", num explícito jogo intertextual com a narrativa literária.

Como dissemos, ressaca lembra mar, formando-se um emaranhado entre olhar e mar. O melhor é recorrermos ao *Dicionário dos símbolos* e observarmos uma comparação entre os dois: "O olhar é como o mar, mutante e brilhante, reflexo ao mesmo tempo das profundezas submarinas e do céu" (Chevalier; Gheerbrant, 2005, p. 653).

Partindo dessa sugestão, lembramos da cena do mar, cenário em que se sugere o início da fissura na felicidade conjugal, a sugestão do triângulo amoroso. Essa infelicidade anunciada é discretamente evocada pela câmera que privilegia o olhar de Bento sobre a esposa Ana e o amigo Miguel. É a partir do enfoque da câmera no rosto de Bento, principalmente pelo *close-up* dos olhos, que percebemos um ar de dúvida turvar a expressão do protagonista. Essa técnica de filmagem continua a ser usada com o recrudescer das crises de ciúme:

Quando se trata de um plano de rosto, pode evidentemente ser o 'objeto' do olhar de um outra personagem, mas em geral o ponto de vista é o do espectador por intermédio da câmera. O primeiro plano sugere, portanto, uma forte tensão mental da personagem. (Martin, 2003, p. 40)

Acompanhamos as transformações do olhar do protagonista desde o início da narrativa fílmica: mesmo persistindo o mesmo olhar triste, acrescenta-se um tom doentio, revelando o pântano de incertezas em que a mente do protagonista começa a mergulhar.

Na cena em que Ana convida Miguel para ser padrinho do filho, sem consultar o marido, os "olhos vermelhos" aparecem pela primeira vez em Bento. Na sequência, assistimos ao seu pedido frustrado para Miguel não arrumar trabalho para Ana. À noite, Ana o procura, mas ele a recusa, com "olhos frios". Para piorar, quando Ana desabafa com Miguel dizendo da necessidade de fazer alguma coisa antes de o tempo passar, este a incentiva a voltar a dançar e Bento ouve a conversa escondido, acompanhando tudo com "olhos desconfiados".

Ana faz uma surpresa a Bento na saída do trabalho dele, desfazendo a primeira crise. Contudo, a paz dura alguns minutos, pois, em um bar, ela conta a Bento que foi chamada por Miguel para estrelar um filme. Bento a acusa verbalmente de ter preparado toda aquela cena. Olhos nos olhos. Os olhos dele a acusam de dissimulação, depois tenta acalmá-la, mas é tarde. A acusação rende as primeiras das muitas lágrimas dos lindos olhos de Ana.

Para o desespero de Bento, ela vai trabalhar no Rio de Janeiro, representando justamente uma prostituta no filme de Miguel. Ao retornar para casa, nova crise. A câmera focaliza os olhos dos dois: o olhar dele para ela é "fulminante", acusando-a de deixar o filho para encontrar-se com Miguel.

Depois da última cena de sexo entre eles, os dois estão no sofá e, novamente, a câmera usa a focalização em primeiro plano, destacando os olhos deles. É só Ana quem fala, tentando mudar a situação. Seus olhos são tristes, marcados pelas olheiras. Bento não responde, apenas lança-lhe um "olhar frio e distante".

Bento vai procurá-la no local da gravação do filme, não vê nada à sua volta, nem se importa com Miguel; é um momento fatal para ele.



Figura 3. Cena do filme Dom.

A câmera privilegia o ângulo da visão de Bento, de tal forma que, como ele, temos a impressão de queAna e Miguel estão se beijando. Isso é possível pela utilização do *travelling* para a frente. Segundo Martin (2003, p. 50), "o *travelling* para a frente exprime,

objetiva e materializa a tensão mental (impressão, sentimento, desejos e ideias violentos e súbitos) de uma personagem."

Para alcançar o sentido desejado, em uma cena como essa, há recursos eficientes quando se combina *shot / reaction-shot* (plano/contra-plano) e a denominada câmera subjetiva, quando a câmera assume o ponto de vista de uma das personagens, acompanhando os acontecimentos pela perspectiva dela, como se fossem "seus olhos". Assim lemos em Ismail Xavier:

O shot / reaction-shot corresponde à situação em que o novo plano explicita o efeito (em geral psicológico) dos acontecimentos mostrados anteriormente no comportamento de alguma personagem: algo de significativo acontece na evolução dos acontecimentos e segue-se um primeiro plano do herói explicitando dramaticamente a sua ação. E também corresponde ao esquema invertido, que concretiza uma combinação de grande eficiência: num plano, o herói observa atentamente e, no plano seguinte, a câmera assume o seu ponto de vista, mostrando aquilo que ele vê, do modo como ele vê. Nesse último caso, temos a típica combinação das duas técnicas - shot / reaction-shot e câmera subjetiva. (Xavier, 2005, p. 35)

Ao representar uma prostituta no filme dirigido por Miguel, Ana usa um vestuário que colabora totalmente para a visão do marido traído, inclusive a pintura dos olhos, que os deixam mais sensuais e misteriosos. Ela se recusa a voltar para casa antes de terminar a última cena e Bento coloca óculos escuros para esconder "os olhos vermelhos". Ana chora. "A primeira impressão do que os olhos transmitem preenche o que os lábios não dizem" (Monteiro, 1997, p. 22). Bento fala pelos olhos. Não vê sequer o filho, não brinca com ele, não acompanha seu crescimento. Seus olhos culpam Ana de um suposto adultério. Enquanto isso, Ana lança-lhe olhares tristes, tentando defender-se, inocentar-se. Tudo em vão.

Não precisamos descrever as cenas seguintes. As discussões que se sucedem, as acusações de Bento contra Ana: a batalha é marcada pelos olhares, sob a cumplicidade da câmera.

Finalmente, Bento consegue superar o ciúme que destruía lentamente ele e seu casamento. E isso só é possível em um *flash-back* motivado pela visão de uma menina que chupa um sorvete e o fita com singelos olhos infantis: há uma verdadeira transposição para o passado e um mergulho nos olhos de Ana-menina. Num momento epifânico, Dom admite a inocência da esposa.

O olhar foi muito bem explorado dentro da narrativa fílmica de *Dom*, principalmente por se tratar de uma narrativa subjetiva, focalizando a batalha que se trava dentro da personagem entre sedução e desconfiança. Aqui também, como no romance, o olhar tece a teia da narrativa.

Mar: vida e morte

Dom Casmurro declara ser inebriado pelos olhos de Capitu, criando uma das mais belas e intrigantes metáforas da literatura brasileira: "olhos de ressaca". Poderia ter associado os olhos de Capitu a qualquer outro elemento. Entretanto, arrastou-os à atração sugerida pelas ondas do mar. O mesmo mar que a esposa fitava e do qual ele tinha ciúme. Surge, portanto, mais um índice essencial na teia narrativa.

Assim, a presença do mar como uma das imagens dominantes na narrativa fílmica de *Dom* é mais um elo a ligá-la aos *leit-motivs* do romance original, onde o mar também é uma metáfora recorrente

A simbologia do mar e da água vai muito além do que imaginamos. O mar, que provoca a ressaca, sempre foi povoado de lendas, mitos e simbolismos.

Na *Bíblia Sagrada*, no livro de Gênesis (capítulo 1, versículo 10), o mar aparece como uma das grandes criações de Deus. Representa a vida, lugar dos nascimentos, transformações e renascimentos, como a água purificadora do batismo, água transparente que revitaliza, purifica e salva. A água é símbolo de fecundidade e de vida. Como elemento vital, é o ponto de passagem para o estado anterior, de graça, no ventre materno.

Além disso, há quem acredite que as primeiras formas de vida teriam surgido no mar, pela beleza e variedade natural de espécies que lá sobrevivem.

Essa mesma água que dá vida pode, em sua inconstância e mobilidade, gerar a morte. Na Bíblia Sagrada, a mesma água que dá a vida, apresenta-se como instrumento da cobrança de Deus: águas tempestuosas que matam e engolem.² São águas negras, profundas.

Recorde-se, ainda, o movimento da água do mar, que simboliza o lado transitório da existência, causando a "incerteza, a dúvida, a indecisão e que pode levar ao bem ou ao mal" (Chevalier; Gheerbrant, 2005, p. 592). É nesse sentido, que o movimento das águas figura o dilema de grandes paixões: umas sobrevivem; outras naufragam.

Mar. Água. Oceano. A simbologia se confunde. E o diretor desenvolve tudo isso em *Dom*, seguindo as sendas elusivas da ambiguidade.



Figura 4. Cena do filme Dom.

A primeira cena em que o mar aparece ocorre após o reencontro de Bento e Ana no estúdio de gravação. É a cena do primeiro beijo. Os dois caminham próximo do mar. É possível visualizarmos as ondas ao fundo, aliás, um mar bem agitado e com muito vento, "possibilidades ainda informes", sugestão dos momentos difíceis que estariam por vir; ou talvez "a imagem da vida e a ima-

² Lembremos os episódios da "Arca de Noé" e "A Travessia do Mar Vermelho".

gem da morte". Da vida, por meio da felicidade do reencontro, da paixão. Da morte, o fim trágico de Ana.

Existe mais uma cena em que o mar é cenário em *Dom.* Aliás, trata-se de um marco divisório da narrativa fílmica. Até esta cena, acompanhamos o reencontro e o auge da paixão. A partir dela, temos o início da dúvida, da desconfiança, da ação destruidora do amor pelo ciúme.

A flexibilidade do foco da câmera sobre Ana, Bento e Miguel torna-se um "olho" capaz de enquadrá-los em um triângulo, apresentando-nos o drama fílmico.



Figura 5. Cena do filme Dom.

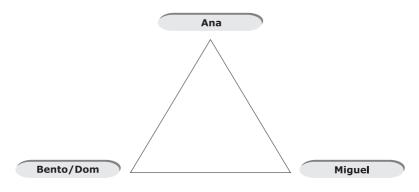


Fig. 06 - Representação do triângulo amoroso: Ana, Bento/Dom, Miguel.

Bento olha para o amigo que olha para Ana, criando-se a "circularidade do triângulo amoroso. Quanto à Ana, não sabemos ao certo para quem olha, talvez para os dois; afinal, ela é o "pomo da

discórdia", ou seja, a tentação, a maçã do paraíso, a Eva que induz ao erro.

Antes dessa cena, os fatos ainda não têm forma definida na cabeça de Bento, muitas sugestões do possível triângulo são comunicadas somente a nós, espectadores. Mas, a partir desse momento, o balanço das ondas do mar figura a inconstância das coisas, sugere a possibilidade da desconfiança sobre a personalidade de Ana, tudo sob a ótica de Bento: são claros os resíduos do romance original presentes no inconsciente de um leitor apaixonado por *Dom Casmurro*. E por que não sinalizar, nessas ondas inconstantes, a personalidade do próprio Bento?

A única certeza que temos é de que o mar não aparece apenas como cenário. Ele é uma personagem pela força sugestiva que tem, não só sobre Bento, mas também nos meandros da narrativa. Nas recordações da infância ele está presente, como monstro devorador que arrasta Ana para debaixo da cama ou como cenário para juras de casamento. Aliás, não só o mar, mas também a água tem papel importante em *Dom.*

O triângulo amoroso já fora sugerido na cena em que Ana nos é apresentada, na qual ensaia uma peça teatral dentro de uma banheira, com o barulho da água claramente ouvido.



Figura 7. Cenas do filme Dom.

Ao se levantar, é cercada por dois homens, e um deles diz: "Não há limite marcado, nem fim. Se você quiser provar de tudo um pouco (...) colher tudo o que se apresenta, não tenha medo. Una-se a mim. Esqueça a timidez" (Dom, 2003). Diante da sensu-

alidade da cena e do discurso proferido, a água parece representar a fecundidade, como muitas culturas acreditavam.

Vale lembrar que se trata de uma cena muito sensual e a moça está entre dois homens, como se repetirá depois na cena da praia, e pode ser vista como uma antecipação da trama narrativa: o ciúme, a presumida divisão entre dois homens.

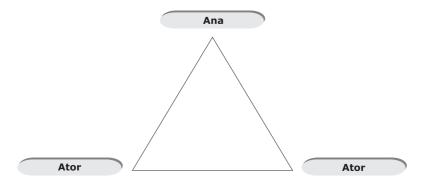


Figura 8. Representação do triângulo amoroso: Ana, ator, ator.

Lembramos, ainda, a cena em que Bento, ao tomar banho, é surpreendido pela namorada Heloísa, que chega sem avisá-lo. A cena, em que se vislumbra a nudez do ator Marcos Palmeira, ressuma sensualidade, dando um tom que marcará muitas outras do filme. E tudo cercado pela água. Por se tratar da cena em que Bento rompe o namoro com Eloísa, após ter viajado ao Rio de Janeiro para ver Ana, concordamos que "a água é o símbolo das energias inconscientes, das virtudes informes da alma, das motivações secretas e desconhecidas" (Chevalier; Gheerbrant, 2005, p.21-22). Bento está apaixonado, retorna de um encontro e, com certeza, está pensando em Ana, sob o beneplácito da água a cair.

No texto de Machado "o narrador afirma ter ciúmes até do mar." Enquanto ensinava astronomia a Capitu, "uma noite perdeu-se [ela] em fitar o mar, com tal força e concentração, que me deu ciúmes" (Assis, 1995, p. 141). O mesmo mar revoltoso, que emprestara o adjetivo "ressaca" a Bento, sugere a atração exercida pelos olhos de Capitu como uma força inescapável.

E o amigo morre no mar, o que vai evocar a sua outra face, o lugar da morte. O mesmo mar que para Bentinho representava a força de atração de Capitu arrasta o grande amigo:

Em caminho, fui adivinhando a verdade. Escobar meteu-se a nadar, como usava fazer, arriscou-se um pouco mais fora que de costume, apesar do mar bravio, foi enrolado e morreu. As canoas que acudiram mal puderam trazerlhe o cadáver. (Assis, 1995, p. 159)

Poderíamos ver, aqui, uma sugestão machadiana de significados aderentes à morte de Escobar: Escobar morre no mar, o mar e Capitu se identificam, Capitu é a causa da morte de Escobar. Essas aproximações se justificam, pois a narração é de Bentinho e sabemos que sua mente criara toda uma realidade paralela. Ou não.

De qualquer forma, estas interpretações ressaltam o emaranhado da narrativa machadiana, cuja leitura nunca deve ficar na superfície; ao contrário, é preciso, e gratificante, mergulhar em suas águas profundas e turvas.

Não devemos esquecer, contudo, que o autor do livro, Machado, tem tudo planejado. Todo esse trabalho em moldar uma personalidade tão forte da literatura, além de fazer parte da "teia" que dá continuidade à narrativa, deixa pistas da personalidade do narrador que nos conta a história.

É um narrador fraco, que tenta convencer o leitor da falsidade da esposa, mas que não assume totalmente o seu problema: o ciúme. Isso porque o justifica pelas ações da esposa, ou seja, tenta culpá-la, mas não oferece provas convincentes, apresentando-nos dúvidas que não têm solução. Dúvidas baseadas em sua memória, muitas vezes falha, o que ele mesmo reconhece, na velhice e na solidão. Por que não usou de meios para resolvê-las quando eram jovens? Por que esperou que todos os familiares morressem para buscar uma solução para sua vida sem amores, sem sentido? Mais um indício de que se trata de uma personagem fraco, que foge dos problemas. O motor de tudo é um ciúme doentio.

Por isso, reafirmamos que o ciúme é o núcleo dramático do romance. Toda a ambiguidade supostamente perceptível nas "co-

res" (mesmo que sutilmente), nos "olhos", no "mar", na "personalidade", inevitavelmente, está na "teia" do ciúme.

Ciúme e imaginação

Para aprofundar o estudo da crise interior de Dom, recorremos aos estudos de especialistas que identificam e tratam do sentimento do ciúme, procurando definir a personalidade do ciumento: ³

Ciúme seria um conjunto de emoções desencadeadas por sentimentos de alguma ameaça à estabilidade ou qualidade de um relacionamento íntimo valorizado. As definições de ciúme são muitas, tendo em comum três elementos: ser uma reação frente a uma ameaça percebida; haver um rival real ou imaginário, e a reação visa eliminar os riscos da perda do *objeto* amado. (Ballone, 2004)

O indivíduo tomado pelo ciúme compulsivo tende a não saber diferenciar o sonho, a imaginação da realidade, levando sua vida por caminhos dúbios, muitas vezes sem volta.

Também delineamos a mente fértil do narrador de *Dom Casmurro* que não tem nenhum problema em "inventar". Às vezes, chega ao extremo do *nonsense*. Ele mesmo nos relata que certa vez se pôs a interrogar "os próprios vermes dos livros":

Catei os próprios vermes dos livros, para que me dissessem o que havia nos textos roídos por eles.

- Meu, senhor, respondeu-me um longo verme gordo, nós não sabemos absolutamente

³ É difícil enumerar todas as obras que se referem ao romance em questão: literárias, psicanalíticas, sociais e outras. Faremos referência a alguns estudos, mas não nos aprofundaremos totalmente nas definições científicas sobre o "mal" do ciúme, uma vez que o nosso objetivo, neste trabalho, não é a psicanálise.

nada dos textos que roemos, nem escolhemos o que roemos, nem amamos ou detestamos o que roemos: nós roemos. (Assis, 1995, p. 35)

Mas isso não é por acaso. Por trás de tudo isso, há uma outra intenção que é a recepção do leitor. Nesse sentido, "o ato de roer é análogo ao de ler" (Monteiro, 2007, p. 115). Os vermes são os leitores que não têm a capacidade de entender completamente as palavras, perdendo os sentidos mais profundos que elas possam ocultar. Os leitores que não atentam para esse fato nos textos machadianos poderiam ser comparados aos vermes gordos: roem sem saber o que roem.

Voltemos à nossa intenção. "Há ainda preocupações excessivas sobre relacionamentos anteriores, as quais podem ocorrer como pensamentos repetitivos, imagens intrusivas e ruminações sem fim sobre fatos passados e seus detalhes" (Ballone, 2004). Nesse sentido, o imaginário da personagem Bentinho é abastecido por uma série de acontecimentos e cenas da infância, que, por sua vez, resultam em um emaranhado de dúvidas. Assim lemos em Silva:

O imaginário é um reservatório/motor. Reservatório agrega imagens, sentimentos, lembranças, experiências, visões do real que realizam o imaginário, leitura de vida e, através de um mecanismo individual/grupal, sedimenta um modo de ver, de ser, de agir, de sentir e de aspirar ao estar no mundo. (Silva, 2003, p. 13)

E são justamente esses os sintomas do narrador machadiano. Ele próprio conta-nos sobre os seus delírios imaginativos bem como "as ruminações" do passado na tentativa de "atar as pontas da vida".

Desde a infância, há elementos da narrativa que despertam a desconfiança de Bentinho sobre Capitu; acumulam-se episódios que contribuem para sedimentar o comportamento doentio da personagem adulto.

José Dias foi não só o primeiro a contribuir para o imaginário doentio e preconceituoso de Bentinho, como também aquele que mais influenciou no rumo que tomou a trama amorosa.

O agregado da família é o responsável por fazê-lo descobrir, aos quinze anos, que está apaixonado pela vizinha, pois até então Bentinho não se dera conta de seus sentimentos. Bentinho ouve a conversa, por acaso, quando o agregado aconselha D. Glória, sua mãe, a colocá-lo no seminário para pagamento da promessa feita, antes que fosse tarde demais. Mas é também o primeiro a despertar dúvidas sobre o comportamento de Capitu. A suas perguntas sobre Capitu, José Dias responde: "Tem andado alegre, como sempre: é uma tontinha. Aquilo enquanto não pegar algum peralta da vizinhança, que se case com ela..." Dessas palavras surge: "Outra ideia, não, - um sentimento cruel e desconhecido, o puro ciúme, leitor de minhas entranhas. Tal foi o que me mordeu, ao repetir comigo as palavras de José Dias: 'Algum peralta da vizinhança'" (Assis, 1995, p. 93-95). Lembrou-se de alguns que olhavam para Capitu, mas pensava que podiam ser olhares de admiração ou até de inveja, por ele estar com Capitu. Por conta disso, chegou a imaginar, entre outras coisas, até o número de beijos que Capitu dera no peralta, sugerindo um triângulo amoroso:

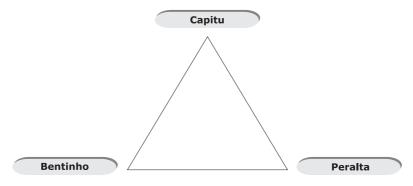


Figura 9. Representação do triângulo amoroso: Capitu, Bentinho, Peralta.

A atitude do agregado explica-se, já que Capitu era um empecilho para seus planos de viajar para a Europa com Bentinho, daí o seu interesse em livrar o protagonista do seminário. Insinua-se, portanto, no discurso do narrador, que as suspeitas iniciais sobre Capitu originaram-se nas segundas intenções de José Dias.

Desse modo, percebe-se como a narrativa é ambígua, suas imputações contra Capitu baseiam-se em alicerces vagos e discutíveis; e mais, até certo ponto, o narrador tem consciência disso.

Não devemos nos esquecer que trabalhamos com um romance de Machado de Assis, um escritor profundamente irônico, que intencionalmente deixa brechas ou contrapontos — os "vazios do texto", segundo a Estética da Recepção — que exigem uma investigação mais profunda, cabendo ao leitor juntar e montar as peças, para extrair um sentido que, com certeza, em *Dom Casmurro*, se estabelece na contramão das percepções do próprio narrador. Por isso, um leitor ingênuo "perde-se" nas narrativas machadianas.

Em consequência, investigamos elementos importantes que contextualizam a descrição do narrador: não foram somente os fatos relatados a ele que abasteceram seu imaginário, mas aquilo que não se percebe literalmente nas palavras do agregado, ou seja, o imaginário construído pela sociedade daquela época. Nossa leitura supõe elementos subjacentes que precisam ser recuperados e que eram importantes no século XIX.

O primeiro apontamento que se faz necessário é em relação ao papel do agregado na família do século XIX. Na época, a palavra do adulto era lei para os jovens, da mesma forma que a figura do agregado revestia-se de certa importância no núcleo familiar da época, principalmente no caso focalizado, em que falta a figura do "pai de família".

Depois do peralta vem o *dandy* (Assis, 1995, p. 107-108). Ele mesmo declara: "Tal foi o segundo dente de ciúme que me mordeu". Conta-nos que era comum a passagem desses jovens a cavalo, com a intenção de namorar. Além disso, nada de mais admirar as "belas figuras". Mas como aceitar alguma explicação para alguém que está apaixonado? "Vá lá raciocinar com um coração de brasa, como era o meu!" Só conseguiu ver que esse cavaleiro olhou para Capitu e ela lhe correspondeu. Nesta passagem é sugerido o segundo triângulo amoroso: o *dandy* estaria no lugar de Escobar. Assim, no esquema:

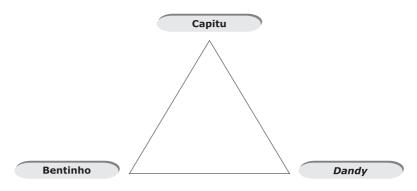


Figura 10. Representação do triângulo amoroso: Capitu, Bentinho, Dandy.

Em vez de questionar Capitu sobre seu comportamento, Bentinho foge para casa e, na sala de visitas, encontra tio Cosme e José Dias. A presença do último não é nada boa ante os acontecimentos. Em sua memória soam as palavras dele sobre Capitu: "Aquilo enquanto não pegar algum peralta da vizinhança que case com ela...", o que o faz acreditar que ele deveria referir-se justamente à cena que seus olhos viram. Entretanto, ele próprio tem dúvidas quanto ao que viu, pois pensa se aquilo não fora gerado em sua imaginação pelas palavras de José Dias sobre Capitu, arquivadas na memória. Preso nesse emaranhado de dúvidas, tem vontade de agredir José Dias para que fale a verdade, mas foge, com o pretexto de arrumar a presilha desabotoada:

Escapei ao agregado, escapei a minha mãe não indo ao quarto dela, mas não escapei a mim mesmo. Corri ao meu quarto, e entrei atrás de mim. Eu falava-me, eu perseguia-me, eu atirava-me à cama, e rolava comigo, e chorava, e abafava os soluços com a ponta do lençol. (...) Via-me já ordenado, diante dela, que choraria de arrependimento e me pediria perdão, mas eu, frio e sereno, não teria mais que desprezo, muito desprezo; voltava-lhe as costas. Chamava-lhe perversa. Duas vezes dei por mim mordendo os dentes, como se a tivesse entre eles. (...) A vontade que me

dava era cravar-lhe as unhas no pescoço, enterrá-las bem, até ver-lhe sair a vida com o sangue... (Assis, 1995, p. 109)

Percebemos a personalidade fraca de Bento: "mas não escapei a mim mesmo". Ele mostra-se perdido em seus sentimentos: foge, sofre e violenta-se em seus delírios. O que temos aqui é uma personagem que não consegue resolver seus problemas, interiormente conturbada, misturando paixão e intriga. Tudo isso sublinhado pela já natural confusão sentimental própria da adolescência.

Mas isso é apenas o começo. Em um outro episódio, Prima Justina encarrega-se de alimentar ainda mais a imaginação de Bentinho. Por conta do atraso de Capitu ao voltar da casa da amiga Sancha, diz: "Talvez ficassem namorando". Sua fúria desaba sobre a prima Justina:

Não a matei por não ter à mão ferro nem corda, pistola nem punhal; mas os olhos que lhe deitei, se pudessem matar, teriam suprido tudo. Um dos erros da Providência foi deixar ao homem unicamente os braços e os dentes, como armas de ataque, e as pernas como armas de fuga ou de defesa. Os olhos bastavam ao primeiro efeito. Um mover deles faria parar ou cair um inimigo ou rival, exerceriam vingança pronta, com este acréscimo que, para desnortear a justiça, os mesmos olhos matadores seriam olhos piedosos, e correriam a chorar a vítima. (Assis, 1995, p. 115)

Mais uma vez percebemos que a agressividade é a marca da imaginação de Bento, um contraponto à incapacidade para a ação efetiva. Todo esse ódio permanece em seu olhar. Entretanto, ao traçar o perfil de prima Justina, afirma saber que se trata de uma pessoa infeliz, que fingia ter tido um marido bom. De qualquer modo, não fazia jus ao nome batismal que significa justa, pois não gostava de Capitu e a tratava preconceituosamente, assim como José Dias, mas por outros motivos: tinha ciúme da sua juventude e

poder de atração. Afirma que, ao perceber o amor dele pela adolescente, os olhos da prima buscaram nele as antigas sensações de seus próprios amores quando adolescente. Há aqui mais uma sugestão da duplicidade dos motivos das insinuações maldosas contra Capitu; nem o agregado, nem a prima Justina são fontes confiáveis de opinião e informação. Assim o protagonista é analisado por Lopes: "Na fase ainda normal do ciúme de *Dom Casmurro*, são 'dúvidas sobre dúvidas' que trazem sua afetividade numa gangorra, nos altos da efusão amorosa e nos baixos da incipiente melancolia e desejos de vingança" (Lopes, 1974, p. 95).

Essas crises adormecem e só voltam a atormentar Bento após o casamento, como relatado no capítulo intitulado "Os braços". Conta que Capitu foi ao baile com os braços nus, que eram lindíssimos. Ele não parava de admirá-los todo orgulhoso. Mas, no segundo baile, o orgulho virou ciúme e ele achou que os homens não paravam de olhar para os braços de Capitu. Por isso, não foram ao terceiro baile. Nos outros foram, mas ele tratou de cobri-los, mesmo que com tecido fino e transparente. As expressões "ao terceiro não fui" e "a outros foi, mas levou-os meio vestidos" (Assis, 1995, p. 140) revelam um marido autoritário e sufocante, que já começa a agir sob o efeito emocional do ciúme.

Se juntarmos o caso do *dandy* ao caso dos braços, encontraremos mais um traço da personalidade de Bentinho, o egocêntrismo: "Corri ao meu quarto, e entrei atrás de mim. Eu falava-me, eu perseguia-me, eu atirava-me à cama, e rolava comigo, e chorava, e abafava os soluços com a ponta do lençol" (Assis, 1995, p. 109).

Nesta irrupção histérica do ciúme, a estrutura reflexiva: 'falava-me', 'perseguia-me', 'atira-va-me', semantiza a fase do espelho: esta dualidade em torno de uma mesma imagem, refletindo por parte do Outro, dilacerando este corpo narcísico que, esfacelando, tenta juntar os pedaços, em uma reação de agressividade

necessária para manter-se uno.4 (Monteiro, 1997, p. 99)

Tanto no primeiro como no segundo acontecimento, o narrador afirma saber que Capitu era admirada e isso lhe causava satisfação. Tinha orgulho por estar com ela. No fundo, transferira para ele os olhares que imaginava serem para ela:

O ciúme não é um sentimento voltado para o outro, mas sim voltado para si mesmo, para quem o sente, pois é, na verdade, o medo que alguém sente de perder o outro ou sua exclusividade sobre ele. É um sentimento egocentrado, que pode muito bem ser associado à terrível sensação de ser excluído de uma relação. O normal, mais comum, é a pessoa sentir-se enciumada em situações eventuais nas quais, de alguma forma, se veja excluído ou ameaçado de exclusão na relação com o outro. (Ballone, 2004)

Além dos fatos apresentados pelo próprio narrador como motivadores do ciúme, existem outros, que, segundo ele, ao ocorrerem, não despertaram nenhuma desconfiança, mas que foram alinhando-se, pouco a pouco, na mente dele, principalmente após a morte de Escobar, e junto aos outros, na velhice e na solidão, tornam-se motivos da escritura — a dúvida ocasionada pelo ciúme exagerado. Nesse capítulo o narrador confessa: "Cheguei a ter ciúmes de tudo e de todos. Um vizinho, um par de valsa, qualquer homem, moço ou maduro, me enchia de terror ou desconfiança". Eis alguns exemplos.

O caso da economia de Capitu, que tem Escobar como corretor na compra das dez libras esterlinas; no capítulo "Embargos de Terceiro", Capitu não acompanha o esposo ao teatro, pois se dizia indisposta; mas, ao voltar antes do término da peça, Bentinho en-

⁴ Destacamos que a autora, ao referir-se "a fase do espelho", pauta-se nos estudos de Lacan.

contra Escobar no corredor de sua casa: o nome do capítulo alude à presença de Escobar num possível triângulo amoroso, já que não fora anunciada a sua visita. Outros ainda: o esquecimento de Capitu de uma cantiga de rua que ouviram quando eram namorados; a reclamação ao amigo de não terem filhos; o fato de julgar que Dona Glória muda seu temperamento em relação a Capitu e ao neto; a comparação dos olhos de Ezequiel e de Escobar.

Afinal, tudo piora quando Escobar morre. Diante da tristeza e da confusão da despedida:

Capitu olhou alguns instantes para o cadáver tão fixa, tão apaixonadamente fixa, que não admira lhe saltassem algumas lágrimas poucas e caladas. (...) 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 quisessem tragar também o nadador da manhã. (Assis, 1995, p. 160)

Esse fato merece atenção especial. Lopes (1974, p. 78) afirma que, pelo olhar devorador de Capitu, Bentinho vê a prova que faltava para a infidelidade da esposa. No entanto, para nós, tudo não passa de suposição, pois supor que olhar alguns instantes para um cadáver é a prova de ser amante dele não passa de um estado delirante do marido; um olhar fixo, um olhar de olhos grandes e abertos não significa apaixonadamente fixo e devorador. Há aí um grande exagero. Se dissesse que teve a "sensação" de que Capitu olhava para o morto seria normal; mas, a partir do momento em que afirma, convicto, que a esposa "desejava" o defunto, trata-se de uma patologia. Ele mesmo afirma que, na hora da partida, a confusão era geral e a comoção tomou conta de todos. Ele mesmo chorou. Por que não Capitu? Além de ser amiga do casal, ela estava presente, justamente consolando a viúva e amiga de adolescência.

Analisando o protagonista, diz Arreguy:

Bento Santiago procura uma realização amorosa irrefutável, isolada de qualquer media-

ção externa, isto é, absolutamente dual, em que a incursão de um outro é sinal de perigo, do "mal". Com efeito, o olhar de Capitu se desvia inúmeras vezes, rompendo a dualidade especular. É o olhar, a expressão e lágrima de Capitu pelo amigo morto que realçam o ciúme de Bento. Com efeito, a série de figuras às quais se fixa o ciúme (...) nada mais representam que a simples ameaça de desvio do olhar; algo inevitável em qualquer relacionamento, na medida em que revela a marca da presença do outro, terceiro, expondo a falta e a diferença. Bento Santiago percebe o desvio do olhar e logo o interpreta como desvio de conduta, como traição, deixando-se dominar pelo ciúme intenso. O ápice desse movimento se dá quando retoma a descrição dos "olhos de ressaca" de Capitu, justamente no momento em que ela deita seu olhar sobre o amigo morto. (Arreguy, 2004, p. 112-130)

O narrador pecou pelo excesso, uma vez que atribuiu um apelo muito grande a essa cena, colocando-a como ponto fortíssimo de seu ciúme.

Seguindo as palavras de Lopes (1964, p. 69), o que se sucede à morte do amigo é a sede de vingança, o impulso de jogar o caixão, o defunto e tudo na rua, rasgar o discurso que proferira no enterro. Esses impulsos violentos originam-se no delírio da personagem que, cheia de dúvidas, acredita na realidade que vê e, por isso mesmo, apela para a vingança. E, na sequência, o filho tornase a prova decisiva que faltava.

Mesmo com a ajuda da esposa, continuava a "andar calado e aborrecido". A comparação dos olhos de Ezequiel aos de Escobar, feita por Capitu, não é mais motivo de alegria. Para ele, "nem só os olhos, mas as restantes feições, a cara, o corpo, a pessoa inteira, iam-se apurando com o tempo". Para piorar a situação, ele afirma que "Escobar vinha assim surgindo da sepultura, do seminário e do Flamengo para se sentar comigo à mesa, receber-me na escada,

beijar-me no gabinete de manhã, ou pedir-me à noite a bênção de costume". O resultado é a repulsa ao filho, a tentativa de afastá-lo no colégio interno; mesmo assim, ao retornar, nos finais de semana, o filho parecia-lhe semelhante ao amigo, até mesmo na voz.

A sua imaginação delirante e desesperada leva-o a pensar em se matar, colocando veneno no café, e procura coragem tentando imitar uma personagem que se mata, em algum livro da história. Ou matar o filho:

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

- Papai! Papai! Exclamou Ezequiel.
- Não, não eu não sou teu pai! (Assis, 1995, p. 173, grifo nosso)

Bentinho recua, não tem coragem de tirar a sua vida nem a do filho, mas injeta veneno na alma do menino: a tripla negação substitui o veneno da xícara. Reconhecer Ezequiel como seu filho implicaria em reconhecê-lo como parte dele mesmo e assim não haveria a traição. Além disso:

Na dramaticidade desta cena culminaram o ciúme doentio, a indecisão, o desejo de morte, o afeto e a denegação. Apesar da gravidade do fato, este não foi um momento de autoreflexão, por parte do narrador-autor. Ele não nos explica, a exemplo de outros fatos, tal como a reconstrução da casa, os motivos pelos quais teve esta ideia funesta. Fica aí um interrogante: pretendia Bentinho pôr um fim à sua vida? Provavelmente, diante de uma cena destas cabe-nos usar da fraseologia do

agregado, que, provavelmente, assim se exprimiria: Belíssima performance! (Monteiro, 1997, p. 104)

Diante de tantas e demoradas análises sobre a obra, não dá para esquivar-se de comentários quanto à cruel visão machadiana. Lopes (1974, p. 117-118), em seu arguto trabalho, conclui sobre a personagem:

O homem que no fim da vida quer retomar as sua pontas, que procura cercar-se de todos os elementos para reencontrar o tempo perdido, que busca no Engenho Novo reproduzir o lado Matacavalos de sua adolescência, não é um Otelo que lava em sangue o amor e o ciúme. É um homem calado e metido consigo mesmo que procura com finura ultrapassar a aridez de sua vida, onde tudo 'era estranho e adverso' para encontrar, não o amor que se consumiu nas chamas do ciúme e da loucura. mas simplesmente a si mesmo e ao seu mundo. (...) Com ele aprendemos os amargores e as delícias do amor jovem, os desvios dos sentimentos mal implantados e o terrível vazio da personalidade que, incapaz de amar, não consegue trazer do passado mais que os cadáveres dos seus amores.

Dúvida, dissimulação, fraqueza ...

Em *Dom* não temos o peralta, nem o *dandy*, nem José Dias, nem prima Justina, nem Dona Glória... Mas temos a "teia" do ciúme, apresentada por outro ângulo, por outra arte, por outros caminhos. Mesmo assim, afirmamos de antemão que se trata também de um ciúme delirante, que, se não chega aos impulsos assassinos da personagem machadiano, cai no mundo dos fantasmas, da melancolia e, no limite, termina por provocar a morte da amada.

Acompanhamos a trajetória das personagens já adultos: a família de Bento só é citada; Ana é órfã de pai e mãe. São jovens

independentes que se mantêm sozinhos. Ela, atriz; ele arquiteto... cidades diferentes, pensamentos diferentes...

A infância e a adolescência dos dois surgem por meio de *flash-backs*, em vários momentos da narrativa fílmica. Inicialmente essas lembranças revigoram o amor de Dom por Ana. Todavia, quando o protagonista entra em crise, tornam-se motivos de dor para a personagem, presentificando a felicidade passada.

Toda essa fixação em um amor infantil e adolescente sugere a sua imaturidade e insegurança. O conflito reforça-se e ganha uma conotação de fatalidade pelo fato de Dom ter o nome do protagonista machadiano, ser apaixonado pelo livro de Machado de Assis, tendo todas as edições de *Dom Casmurro*. Em consequência, procura no romance elementos para compor a sua própria história trágica de amor.

Assim, como se fosse destino, seu drama centra-se no ciúme. O mar, que no romance provoca ciúme em Bentinho porque a esposa o admira e que, mais tarde, leva o amigo Escobar, é o cenário da primeira eclosão explícita de ciúme da narrativa fílmica *Dom*, com a veracidade da imagem cinematográfica:

O cinema parece se caracterizar pela constituição de uma 'impressão da realidade' e pela perturbadora capacidade de apresentar qualquer coisa (até a mais fantástica e inverossímil) com aparência de realidade, de maneira retórica e impositiva, enfeitiçante, fetichizante, assumida e descaradamente mentirosa. (...) No caso do cinema, a pretensão de verdade e universalidade se dá por meio de um impacto emocional. (...) Suas imagens entram pelas entranhas e daí vão ao cérebro, e precisamente por isso têm maior probabilidade de ir direto ao ponto principal, mais do que um sóbrio texto filosófico ou sociológico. (...) Ao trabalhar com emoções tanto quanto com elementos lógicos, o cinema se volta, evidentemente a particulares (já que são os particulares que sentem emoções, e

são situações particulares as que as suscitam; dificilmente um universal nos faria chorar). (...) Assim, não é que a emoção da imagem nos mostre imediatamente uma verdade. A imagem nos apresenta, impositivamente, um sentido, uma possibilidade. (Cabrera, 2006, p. 38-41)

Como acompanhamos a história pela visão de Bento, ou seja, a câmera subjetiva privilegia o ponto de vista dele, há algumas cenas que, realmente, nos induzem à suspeita da possível veracidade dos fatos, pois

Nosso olhar, 'em princípio identificado com o da câmera', confunde-se com o da personagem; a partilha do olhar pode saltar para a partilha de um estado psicológico, e esta tem caminho aberto para catalizar uma identidade mais profunda diante da totalidade da situação. (Xavier, 2005, p. 35)

O poder do ponto de vista da narrativa fílmica em *Dom* fica muito evidente e, por isso mesmo, as observações sobre este recurso permitem-nos investigar algumas atitudes de Miguel que, no contexto da narrativa fílmica, contribuem para a paranóia do protagonista.

Alguns desses elementos aconteceram antes do primeiro sinal visível de ciúme de Bento, "a cena do mar". Mesmo assim, põemnos em dúvida quanto às intenções de Miguel em relação à Ana. Por isso, tornam-se importantes no decorrer da narrativa fílmica, exatamente nas cenas em que Bento mostra-se transtornado pelo ciúme.

De modo análogo, se a imagem de um rebanho de ovelhas não demonstra em si mesmo nada mais do que mostra, adquire, em compensação, um sentido bem mais preciso quando é seguida pela imagem de uma multidão saindo do metrô (Tempos modernos/ Modern times Chaplin). (...) Naturalmente, tal significação da imagem ou da montagem pode escapar ao espectador: é preciso aprender a ler um filme, a decifrar o sentido das imagens como se decifra o das palavras e o dos conceitos, a compreender as sutilezas da linguagem cinematográfica. Quanto ao mais, o sentido das imagens pode ser controvertido, assim como o das palavras, e poderíamos dizer que há tantas interpretações de cada filme quantos forem os espectadores. (Martin, 2003, p. 27)

Na primeira cena em que Miguel aparece, cabe-lhe bem o título de namorador, pois faz isso em local de trabalho. Ele e uma garota são destacados, ao optar-se pela pouca luminosidade na cena. Trabalha no meio artístico em que a sensualidade entre homens e mulheres é comum.

Além das cenas, os diálogos dele, especialmente sobre Ana, corroboram para o título de namorador. Observemos o diálogo com Bento/Dom sobre Ana:

- Você viu aquela mulher de preto?
- Vi.
- Que olhos, hein! Putz.
- É, ela é muito bonita.
- É... Agora tem uma coisa.
- Uma mulher dessas é capaz de destruir a vida de um homem.
- Que isso, Miguel? Bate na madeira.
- Quê?
- Meu amigo. Imagina o trabalho que isso não dá.
- Hā! Você entra com uma mulher dessas num lugar e todo mundo olha e quer comer.
- Isso é encrenca na certa!
- É...

- Agora, se fosse para dar uma namoradinha rápida, eu me arriscava. (Dom, 2003, grifo nosso).

Essa cena nos revela muito de Miguel. Em plano americano, acompanhamos os dois amigos que conversam sobre uma das atrizes: Ana. Ao serem enquadrados de frente, ainda em plano americano, percebemos a expressão de desejo de Miguel, tanto pela imagem, quanto pelas pausas do discurso, ao falar dos olhos de Ana. A cena toda é pautada por um fundo musical de suspense. Ele não deseja compromisso, nem com uma linda mulher, pois prefere os amores fortuitos. Com essa fala, além de trilharmos um pouco a personalidade de Miguel, que aparenta ser extrovertido, comunicativo e sincero, além de debochado, também percebemos um índice do que irá acontecer: "Uma mulher dessas é capaz de destruir a vida de um homem." A esse respeito, lembramos as palavras de Cabrera:

Na percepção do filme, o aspecto emocional interage permanentemente com o aspecto lógico ou 'proposicional'. Parte da emoção que sentimos também é determinada pelo que sabemos a respeito das personagens e situações do filme. (Cabrera, 2006, p. 41)

Quando Ana vai assinar o contrato de trabalho, a conversa de Miguel também parece comprometedora, uma vez que mal a conhecia e brinca com ela, dizendo: "Gosto muito de você! De graça!" Ana parece também sentir-se à vontade com Miguel. No final da cena, há um enquadramento interessante: entre os dois personagens, visualizamos o cartaz do filme francês *Jules et Jim* (1962), no Brasil: *Uma mulher para dois*. O cartaz funciona como uma sugestão subliminar da tragédia que atingirá as personagens.

Para a reincidência dessa sugestão, destacamos a importância dos enquadramentos:

Eles constituem o primeiro aspecto da participação criadora da câmera no registro que faz da realidade exterior para transformá-la em matéria artística. Trata-se aqui da composição do conteúdo da imagem, isto é, da maneira como o diretor decupa e eventualmente organiza o fragmento de realidade apresentado à objetiva, que assim irá aparecer na tela. A escolha da matéria filmada é o estágio elementar do trabalho criador em cinema: o segundo ponto, a organização do conteúdo do enquadramento (...). (Martin, 2003, p. 35)

A montagem do cinema conduz a atenção do espectador sob o contrato sigiloso da discrição do detalhe. O detalhe está lá para que se "veja algo" e não, simplesmente, para ser visto. Assim, nessa cena do filme, o enquadramento da imagem possibilita observarmos "um detalhe significativo ou simbólico", que nos remete à lembrança de traição. Em plano médio, localizamos Miguel de um dos lados da tela; só os cabelos de Ana são visíveis, mas entre eles, ao fundo, o cartaz do filme, cujo tema é a triângulo amoroso.



Figura 11. Cenas do filme Dom.

Entre tantas cenas que colaboram para a dúvida de Bento/ Dom, retomamos a cena do nascimento de Joaquim, uma das mais expressivas, no sentido de que a própria imagem é muito persuasiva: mesmo sem diálogo comprometedor, o ângulo da filmagem enquadra um Miguel alegre demais, sugerindo ao espectador ser ele o pai da criança.



Figura 12. Cenas do filme Dom.

Ao explicar o papel do dispositivo cinematográfico sobre o sujeito-espectador, Martin afirma:

Não há dúvida de que o sujeito espectador tal como é tomado pelo dispositivo cinematográfico reencontra algumas característica e condições nas quais foi vivida, no imaginário, a cena primitiva: o mesmo sentimento de exclusão diante dessa cena recortada pela tela do cinema, como pelo contorno da fechadura; o mesmo sentimento de identificação com as personagens que se agitam nessa cena de onde ele é excluído; a mesma pulsão de *voyeur*; a mesma impotência motora; mesma predominância da visão e da audição. (2003, p. 243).

Em outra cena, já referida, Bento pede para Miguel não arrumar trabalho para Ana, mas este não aceita participar desse conluio. O que estaria por trás das intenções de Miguel? Percorremos imagens e discursos ambíguos e, de repente, temos um Miguel honesto. Por isso, fica visível a necessidade de um leitor/espectador como desejava Machado atento, arguto, astuto, que precisa decifrar o sentido do texto, e não o "verme gordo" que fala com Dom Casmurro em um dos delírios: "Meu, senhor, respondeu-me um longo verme gordo, nós não sabemos absolutamente nada dos

textos que roemos, nem escolhemos o que roemos, nem amamos ou detestamos o que roemos: nós roemos" (Assis, 1995, p. 35).

Contudo, Bento/Dom não consegue raciocinar e a dúvida corrói sua alma, principalmente quando Ana vai trabalhar no filme de Miguel. Torna-se um ciumento delirante:

As pessoas que tendem a esse mal tornam-se obsessivas até o ponto de buscar evidências e confissões que confirmem suas suspeitas, mas ainda que confirmada pelo companheiro, essa inquisição permanente traz mais dúvidas ainda em vez de paz. Depois da capitulação, a confissão do companheiro nunca é suficientemente detalhada ou fidedigna e tudo volta à torturante inquisição anterior. (Ballone, 2004)

Uma personalidade ajustada, equilibrada, desconhece as compensações e as alternâncias do estado mental e de humor. Quando isso ocorre, sem grandes oscilações, o indivíduo nem percebe, pois só são reveladas no inconsciente, pelo sonho (Lopes, 1974, p. 98). Seria o ciúme normal, momentâneo, mas que deseja, acima de tudo, preservar o amor. Porém, não é isso que percebemos em *Dom*. Trata-se de um ser corroído por um ciúme profundo, em que o zelo, o cuidado com a pessoa passa a ser sinônimo de desconfiança, da certeza de que está sendo traído ou será abandonado. Enquanto ouvimos a voz de Dom, em *off*, relatar seu desespero, a imagem parece confirmar suas afirmações:



Figura 13. Cena do filme Dom.

Em um leve *travelling* para trás, Ana, protagonizando uma prostituta, foge; ouvimos ruídos de sirenes; há um jogo de luz entre claro e escuro, em que se sobressai a imagem de Ana correndo. Mais adiante, ela é interpelada e agarrada por um policial. Em *off*, ouvimos Dom:

Eu sentia que estava perdendo Ana. Não havia um fato, não havia uma prova... Eu não sabia se era Miguel que a estava levando. Mas sentia que ela estava indo. E aquilo me aniquilava. Eu já há muito não pensava no trabalho. Joaquim havia se transformado em mais um motivo para eu pensar em Ana. O menino era a presença da ausência da mãe. Me doía que o meu amor por ela era tão grande que o menino quase não tinha como entrar em meu coração. (Dom, 2003)

Cenas como essas permitem supor que o ciúme na narrativa fílmica de *Dom* foi causado pelo fato de a mulher trabalhar fora, ser independente. As possibilidades narrativas identificadas como elementos da possível "traição" ou da "inocência" formam uma "teia" na construção fílmica de *Dom*. Por isso, a única certeza que temos é a de que essas imagens enriquecem o imaginário de Bento, não somente pelos diálogos "comprometedores" de Miguel e até de Ana, uma vez que a moça se identifica muito com a personalidade do amigo do marido, como também pelo preconceito em relação ao tipo de trabalho dos dois, ainda enraizado na sociedade contemporânea e, principalmente, no caso de um ser introspectivo como Dom: "meio artístico, meio prostituto".

Miguel, imaginado como o outro, nada mais seria do que uma vítima do ciúme de Bento. Talvez até desejasse Ana, mas, pelo rumo final da narrativa fílmica, temos uma esposa que remete mais à inocência do que à traição.

A narrativa fílmica, intencionalmente, propõe níveis de sentido que contrariam sistematicamente tudo o que está dito na superfície, cabendo ao espectador juntar e montar as peças, para extrair um sentido que, muitas vezes, se estabelece na contramão

das percepções, mesmo porque o protagonista sente-se perdido, só retomando a clareza dos acontecimentos no final do enredo amoroso.

Ciúme e tragédia

O ciúme pode ser descrito como uma sucessão de eventos psicológicos que se desencadeia a partir do momento em que começamos a duvidar de quem amamos. O problema é que essa é uma das emoções humanas mais conturbadas; leva ao sentimento da rejeição e, por isso, quando é muito intenso, causa uma verdadeira devastação emocional na vida do ciumento e de quem é o alvo do ciúme. Esse mal, que atinge a muitos, não é nenhuma "novidade" do século XXI.

Segundo Alice Granato (2000), os estudos relatam que já na mitologia grega os próprios deuses agiam movidos pelo ciúme, começando por Zeus, deus do Olimpo, que era cobrado constantemente pela esposa Hera, por causa de suas aventuras extraconjugais. A mitologia grega narra a história de Medéia que, acometida de grande furor pelo ciúme de Jasão, que a troca por uma mulher mais jovem, mata os próprios filhos para castigar o marido. Há mais de dois mil anos, Felipe II, pai de Alexandre, o Grande, foi morto por um amante desprezado, pois era bissexual; sua viúva, em ciúme delirante, queimou viva a mais jovem amante do marido.

Quando o ciúme toma proporções tão violentas é diagnosticado como um sentimento patológico. O ciúme insano, paranóico, avassalador para a alma de quem sente e perigoso para quem é alvo dele, foi muito bem representado na tragédia clássica *Otelo*, de William Shakespeare, escrita em 1694. O protagonista, conhecido como "o mouro de Veneza", consome-se no amor desmedido pela doce esposa Desdêmona e, influenciado pela inveja e intriga de Iago, acaba dando fim à vida da amada. Exatamente dessa tragédia clássica, em que predomina o sentimento intenso e violento do mouro, é que nasceu a expressão Síndrome de Otelo (Ballone, 2004).

Para diagnosticar exatamente os sintomas da personagem Dom Casmurro, é preciso lembrar que esse drama shakesperiano é utilizado por Machado de Assis em seu romance como um correlato objetivo do drama vivido pela personagem, de tal forma que, ao assistir a peça, Bentinho projeta-se a si mesmo e à esposa nos artistas da peça.

"A vida é uma ópera". Para o narrador é bem-vinda a metáfora que se refere à vida como uma peça de teatro. Bentinho aceita a teoria de um tenor italiano e a aplica bem, principalmente, à sua própria vida: "Eu, leitor amigo, aceito a teoria do meu velho Marcolini, não só pela verossimilhança, que é muita vez toda a verdade, mas porque a minha vida se casa bem à definição" (Assis, 1995, p. 25). O mundo estaria uma bagunça, porque o diabo criou uma música para um libreto escrito por Deus, mas este não quis saber nem dos ensaios. "O palco é este planeta. Foi dada aos mortais a tarefa de executá-la. (...) Dom Casmurro, de maneira intertextual, confabula com Deus e Satanás o seu próprio texto" (Monteiro, 1997, p. 30).

Ao aceitar essa teoria, Bentinho passa a referir-se à sua vida como uma paródia de uma encenação trágica: *Otelo*, uma peça que tem como tema o amor e a traição, com final trágico. Inspira-se nela e aumenta o seu ciúme. Para ele, José Dias, que levantou as primeiras aleivosias sobre a conduta de Capitu, representa o papel de Iago, aquele que disseminou o ciúme no coração de Otelo. E Capitu seria a própria Desdêmona, a suposta traidora. Já Maria Augusta Ribeiro (1981, p. 121-122) deduz:

Otelo é a representação teatral do foco dramático do adultério de Capitu. Assim Otelo é o próprio Bentinho que age em função do seu ciúme, de um sentimento que lhe anuvia a razão, Iago, a consciência de Otelo dos fatos, é no romance o Dom Casmurro. (sic). Ele é que transforma os lenços em tragédia (...). O ciúme de Dom Casmurro é o agente adulterador deste processo de re-vivências das lembranças, que gera a suposta culpabilidade de Capitu, a Desdêmona do romance.

Há um outro estudo que confirma esse pensamento, advertindo sobre o sobrenome Santiago. Helen Caldwell (2002, p. 25) lembra que esse nome é formado por Santo + Iago, sugerindo, até no próprio nome, a tão discutida ambiguidade que marca o romance, além da intertextualidade com o drama de Shakespeare. E acrescenta: "O título desse capítulo é 'Uma ponta de Iago'; desse ponto em diante, o Otelo-Santiago toma para si também o papel de Iago, manipulando seus próprios lenços para atiçar o furor de seu próprio ciúme".

Assim, vai ser um dia antes de tentar suicidar-se que Bento Santiago vai ao teatro para assistir justamente a peça em questão, da qual a sua vida é um reflexo. A pessoa que sofre de um ciúme anormal sempre procura provas da suposta traição e, mesmo que tudo seja esclarecido, logo outra dúvida tomará o lugar da primeira e assim sucessivamente, chegando, em alguns casos, a um ato assassino, do qual Bentinho esteve à beira e que Otelo chegou a realizar. Na cena do lenço, o último ato, influenciado pelo ciúme do mouro, Bentinho decide que Capitu é quem deveria morrer:

O último ato mostrou-me que não eu, mas Capitu devia morrer. Ouvi as súplicas de Desdêmona, as suas palavras amorosas e puras, e a fúria do mouro, e a morte que este lhe deu entre aplausos frenéticos do público.

– E era inocente, vinha eu dizendo rua abaixo; – que faria o público, se ela deveras fosse culpada, tão culpada como Capitu? E que morte lhe daria o mouro? Um travesseiro não bastaria; era preciso sangue e fogo, um fogo intenso e vasto, que a consumisse de todo, e a reduzisse a pó, e o pó seria lançado ao vento, como eterna extinção. (Assis, p. 408)

Caldwell, no segundo capítulo, intitulado "O lenço de Desdêmona", esclarece: "Na peça de Shakespeare, o amor de Otelo é atacado de fora pela inveja, o ódio e o dolo de Iago. Em *Dom*

Casmurro, a disputa tem lugar dentro do mesmo homem" (2002, p. 41).

Dom não chegou a tanto, mas esteve bem perto da "Síndrome de Otelo", mostrando traços agressivos de sua personalidade, como, por exemplo, na cena em que trata Ana como objeto sexual, mas a dramaticidade do teatro clássico é sugerida na cena trágica da morte dela. Além disso, há uma outra referência ao teatro: em sua primeira aparição, Ana está em um palco, ensaiando uma peça que sugere um triângulo amoroso.

Há aqui mais um dado da modernização da história, recriada por Moacyr Góes: atualmente, a ópera e o texto clássico não têm mais a presença que tinha na época de Machado de Assis; assim, o drama de Shakespeare é, de um lado, substituído pelo teatro moderno; de outro, é substituído pelo cinema, este sim um entretenimento popular em nossa época: Ana participa de um filme em que interpreta uma prostituta, o que contribui para a crise emocional do marido, pois, da mesma forma em que Bentinho vê Capitu em Desdêmona, Dom vê Ana na prostituta, e a confusão se faz.

A abordagem dramática, tanto do romance machadiano como da narrativa fílmica, reforça a verossimilhança própria da narração teatral, uma vez que, mesmo de maneira diferente, os dois textos trabalham a representação dentro da representação (metalinguagem).

O comportamento de Dom dá-se pela imaturidade psicológica, evidente na incapacidade de libertar-se da infância, consequentemente, do passado, como no livro. O mar pode ser um símbolo disso. A reiteração da metáfora mais famosa do livro machadiano, "olhos de ressaca", são as primeiras palavras de Bento/Dom ao reencontrar Ana: ao vê-la, imediatamente, relembra uma cena da infância dos dois, em que se destacam os olhos dela e, aproximando-se, volta à realidade e as primeiras palavras são: "Você tem olhos de ressaca." A ressaca, o movimento das ondas do mar, simboliza o movimento de eterno retorno: para Dom, a visão dos "olhos de ressaca" evoca a infância, provoca a recorrência do sentimento infantil. Ele "mergulha" nos olhos de Ana, mas, em outros momentos, como na sequência seguinte, não mergulha no mar; no mar outros mergulham; ou seja, não mergulha no mar da mesma forma que não penetra na maturidade emocional. Em momentos de excessiva angústia, as recordações da infância, quando Ana jura



Figura 14. Cenas do filme Dom.

Outro motivo para a personagem Bento/Dom ver na esposa a própria Capitu, pode relacionar-se com a sua cultura e posição social. Uma vez leitor apaixonado por *Dom Casmurro*, como ele mesmo afirma ao dizer para Ana que possui todas as edições do romance, com certeza leitor de outros romances machadianos, estaria familiarizado com as heroínas do realismo, que assinalam um novo comportamento feminino, não mais a pura e fiel mocinha romântica, mas a mulher sensual, envolta nas tramas do adultério. Datam dessa época romances em que as heroínas deixam de ser "donzelas" em busca do casamento, para serem amantes ardentes, contrariando os valores morais da época: Ema (*Madame Bovary*, de Gustave Flaubert); Carmem (*Carmem*, de Prosper Mérimée), Luísa (*Primo Basílio*, de Eça de Queirós), entre muitas outras.

Gilberto Pinheiro Passos (2003) chama atenção para outro detalhe: o fato de o apelido do nome de Capitolina, Capitu, ser, na época, muito comum entre as cortesãs, como acontece com Lucíola, apelido de Maria da Glória, personagem de José de Alencar, que era uma das mais belas prostitutas do Rio de Janeiro. No filme, quando se dá o reencontro dos protagonistas adultos, Dom

chama Ana de "Capitu", mais um índice da contribuição das leituras da personagem para o seu imaginário pessoal e de sua imaturidade psicológica.

Dom carrega no nome de batismo marcas do livro que, até meados do século passado, delegava a Capitu a suspeita de adúltera, como acontecia com outras personagens de romances da época. Como dissemos, parece que o nome que os pais lhe deram determina o destino de Bentinho, levando-o a vivenciar as angústias da personagem, como um herdeiro da sua sina. À semelhança do narrador machadiano, que nos deseja manipular, a câmera força nossa percepção na cena em que a personagem Daniela afirma ter lido o livro *Dom Casmurro* porque a professora mandou e se refere ao protagonista machadiano como o "corno da história", como se sugerisse aos espectadores o futuro de Dom. Daniela representa, ironicamente, o leitor desatento das obras machadianas, acentuando novamente as armadilhas da ambiguidade e ironia do autor. É mais um elemento que o diretor Moacyr Góes sutilmente recupera do universo machadiano.

O reencontro de Ana e Bento desperta, neste, sentimentos profundos, que ele expressa poeticamente, desvelando seu encantamento: "Eu não conseguia mais me livrar da grande emoção da minha juventude. Tal deveria ser na criação bíblica o efeito do primeiro sol. Ana me ensinou isso, o efeito do primeiro sol" (Dom, 2003).

No entanto, essas líricas palavras são parafraseadas do romance machadiano *Memórias póstumas de Brás Cubas* (2002), do capítulo XV, intitulado "Marcela". Esta personagem, uma prostituta, é alvo de uma das ironias marcantes de Machado, nas palavras do protagonista Brás Cubas: "Marcela amou-me durante 15 meses e 11 contos de réis". Entretanto, essa é a fala da personagem no início do relacionamento, ao descrever seu enlevo juvenil pela bela mulher:

Primeira comoção da minha juventude, que doce que me foste! Tal devia ser, na criação bíblica, o efeito do primeiro sol. Imagina tu esse efeito do primeiro sol, a bater de chapa na face de um mundo em flor. Pois foi a

mesma cousa, leitor amigo, e se alguma vez contaste dezoito anos, deves lembrar-te que foi assim mesmo. (Assis, 2002, p. 41)

Mais um índice da engenhosidade da narrativa de Góes: uma ambiguidade escondida nas "teias" do filme. As palavras repletas de amor e de vida escondem, nas entrelinhas, mais uma prenúncio da suposta traição.

As palavras de Dom são ouvidas em *off* na sequência do ensaio da peça teatral em que Ana trabalha, uma cena de muita sensualidade, pela proximidade dos corpos dos atores. É uma cena que poderia ser a metáfora do futuro que os espera: o fato de a mulher atirar-se literalmente sobre o corpo do homem seria como o reflexo da solidão de Ana, sem familiares e com um namoro insatisfatório, o que a leva a lançar-se inopinadamente no relacionamento com Dom, o que "lembra" as atitudes de Marcela. O fato de o ator a repelir, empurrando-a, sugere Bento destruindo todo o sonho de felicidade que se deseja num casamento, motivo pelo qual Ana sai de casa e morre em um acidente trágico. No caso da prostituta Marcela, o afastamento do amante que a bancava é um dos motivos que a levam à pobreza e humilhação, anos mais tarde.

O discurso da personagem toma outro rumo depois do casamento. Ana continua sendo "o efeito do primeiro sol", contudo Bento não sabia como controlar seus sentimentos, indícios de que sua mente já está conturbada, e confunde a sensualidade da esposa com a sensualidade da artista da peça teatral:

Ana fazia de mim o que bem entendia. Eu que já tinha experimentado a obsessão, a cegueira... agora era possuído por uma sensação de sentimentos, de abuso, de excesso de sentimentos, vontades. Eu tinha ciúme do que ela fazia comigo, imaginando o que ela também pudesse fazer com outro, se houvesse outro. E o pior: tudo ardia dentro de mim, sem brecha por onde sair. (Dom, 2003)

O ciúme impede a felicidade de Bento e Ana. Ele a acusa, mesmo que indiretamente, de dissimulação, e de prostituir-se para conseguir trabalho, a tal ponto que a própria Ana indaga: "Quem você pensa que eu sou? Alguém que precisa fazer um serviço pra ganhar depois? Já não basta você ser incapaz de ficar feliz quando algo bom me acontece?" (Dom, 2003).

A confusão mental de Dom atinge paroxismos de ciúme quando ele assiste às filmagens das cenas em que Ana interpreta uma prostituta. A crença obsessiva na traição de Ana e Miguel está tão enraizada na sua mente que o próprio Dom afirma a Ana: "Nós somos um triângulo." E acrescenta: "Pergunte para o Miguel. Talvez, ele se lembre de algum filme." Imediatamente, remetemo-nos ao cartaz do filme *Jules et Jim* (1962), entrevisto no escritório de Miguel:

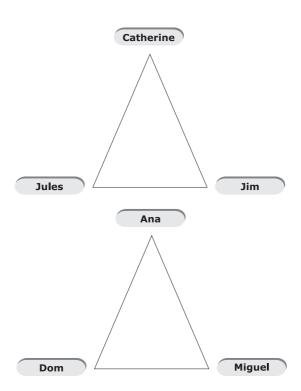


Figura 15. Representação do triângulo amoroso: Catherine, Jules, Jim; Ana, Bento/Dom, Miguel.

Além de todos esses índices de desconfiança, também a câmera assume o papel de Iago, uma vez que cria e sustenta, em certas cenas, a dúvida que aquele lançara sobre a heroína shakespeariana. Atente-se para a seguinte cena:



Figura 16. Cena do filme Dom.

O *close-up* nas mãos da prostituta, personagem que Ana interpreta, colabora para confundir ainda mais o protagonista e até os espectadores. Afinal, a sensualidade desprendida pela caracterização é intensa: os cabelos armados, a roupa provocante, os adereços chamativos, o exagero das longas unhas vermelhas de "dama da noite", cor da "sedução", confundem os sentidos, fazendo-nos esquecer da "ficção dentro da ficção".

A sequência da filmagem do filme de Miguel reitera o poder da imagem cinematográfica, poder de dar forma a uma alucinação, de tal maneira que Dom não consegue, e nós conseguimos com alguma dificuldade, desprender a esposa da personagem que esta interpreta. Dom nada precisa dizer, o silêncio é mais eloqüente:



Figura 17. Cenas do filme Dom.

Enfim, nunca é demais enfatizar que, em se tratando de Machado, deparamo-nos com um escritor que propõe intencionalmente vários sentidos para a narrativa, contrariando até mesmo, muitas vezes, o que o próprio narrador afirma. Assim sendo, em *Dom Casmurro*, a narrativa não se fecha: a dubiedade da conclusão abre para uma superposição de hipóteses.

E é no universo dessa narrativa inventiva e ambígua que Moacyr Góes inspirou-se para o filme *Dom.* Com todo o aparato tecnológico ofertado pelo cinema, propôs-se a representar nas telas a veia mestra de *Dom Casmurro*, que é a ambiguidade, originada precipuamente pela visão deturpada de um ciumento.

De todo modo, a personagem Dom, com seu angustiante ciúme, que o leva à beira da loucura e termina por provocar a tragédia final, nada mais faz do que espelhar a personagem do romance, que, no emaranhado de sua imaginação, desenhou para o leitor a imagem do maior mito feminino de nossa literatura, Capitu. E, sensível e sabiamente, o diretor não desfaz o seu enigma: o protagonista destrói o exame de DNA.

Referências

ALENCAR. José de. *Lucíola*. 24. ed. São Paulo: Ática, 1998.

ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. 29. ed. São Paulo: Ática, 1995.

______. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. 28. ed. São Paulo: Ática, 2002.

_____. *O alienista e outros contos*. São Paulo: Moderna, 1988.

AUMONT, J. et al. *A estética do filme*. Campinas. Papirus, 1994.

AVELLAR, J.C. *Cinema e literatura no Brasil.* São Paulo: Projeto Frankfurt, 1994.

ARREGUY. Marília E. Dois Romances, tempos distintos: uma reflexão sobre o amor e o ciúme na atualidade. *Revista Mal-estar e Subjetividade*, Universidade de Fortaleza, Fortaleza, ano/vol. IV, n. 01, mar. 2004.

BALLONE. Geraldo J. Ciúme patológico. In. *PsiqWeb Psiquiatria Geral*, 2004. Disponível em: http://sites.uol.com.br/gballone/voce/ciume.html. Acesso em: 15 de janeiro de 2008.

BAZIN. André. O cinema. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BERCHMANS, Tony. *A música do filme*. Tudo o que você gostaria de saber sobre a música de cinema. São Paulo: Escrituras, 2006.

BERNADET, Jean-Claude. *O que é cinema*. 15. ed. São Paulo: Brasiliense, 2006. v. 9. (Coleção Primeiros Passos).

BOSI, Alfredo. O ser e o tempo em poesia. São Paulo: Cultrix, 1993.

_____. Machado de Assis. O enigma do Olhar. São Paulo: Ática, 1999.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.

CALDWELL. Helen. *O Otelo brasileiro de Machado de Assis:* um estudo de *Dom Casmurro.* Trad. Fábio Fonseca de Melo. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

CAPITAL INICIAL. *Rosas e vinho tinto*. São Paulo: Sony Bmg/Ariola. 2003. 1CD Faixa 09 (3 min 20s).

CABRERA. Júlio. *O cinema pensa:* Uma Introdução à Filosofia através dos Filmes. Trad. Ryta Vinagre. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

CAPUZZO, Heitor. *Lágrimas de luz:* o drama romântico no cinema. Belo Horizonte: UFMG, 1999.

CARRIÈRE. J. Claude. *A linguagem secreta do cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos:* mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. 19. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

DOM. Direção e Roteiro de Moacyr Góes. São Paulo: Produção de Diler & Associados / Warner Bros, 2003. DVD-ROM (1h30min).

DOUTOR JIVAGO. Direção de David Lean. EUA: Vídeo Arte/Warner, 1965. 2 DVD's (200min).

DROGUETT, Juan. Sonhar de olhos abertos. São Paulo: Arte & Ciência, 2004.

FLAUBERT, Gustave. Madame Bovary. 2. ed. Porto Alegre: L&PM, 2004.

FIORIN, J. L. Elementos de análise do discurso. 7. ed. São Paulo: Contexto, 1999.

_____. Astúcias da enunciação. 2. ed. São Paulo: Ática, 1999.

GRANATO, Alice. Como Lidar com esse Veneno. In. Especweb, 2000. Disponível em: http://veja.abril.com.br/140600/p_120.html >. Acesso em: 03 maio 2008.

JULES ET JIM. Direção de François Truffaut. França: P&B, 1962. VHS. (105 min).

LOPES, José Leme. *A psiquiatria de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Agir; Brasília, INL, 1974.

MARTIN, M. A linguagem cinematográfica. São Paulo: Brasiliense, 2003.

MERIMÉE, Prosper. *Carmem*: um clássico de Prosper Merimee. Porto Alegre: L&PM, 1997.

MONTEIRO, Valéria J. *Dom Casmurro:* escritura e discurso. Ensaio em Literatura e Psicanálise. São Paulo: Hackers Editores – Cespuc, 1997.

MOREIRA. Lúcia C. M. de M. A construção do sentido na narrativa audiovisual: um caso de ficção na mídia. *Comunicação Veredas* – Revista do Programa de Pós- graduação em Comunicação. São Paulo: Unimar, v. 4, n. 4 p. 101-207, 2005.

OS GIRASSÓIS DA RÚSSIA. Direção de Vittorio De Sica: EUA: Vídeo Arte/Warner, 1970. 1 DVD (101min).

PELLEGRINI, Tânia et al. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Editora Senac; São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003.

QUEIROZ, Eça de. Primo Basílio. 22. ed. São Paulo: Ática, 2002.

RIBEIRO, Maria Augusta H.W. *O teatro oculto na ficção narrativa de Machado de Assis:* o caso da adulteração de um adultério. 1981. 214 f. Dissertação (Mestrado em Artes). São Paulo: Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, ECA/USP, São Paulo, 1981.

PASSOS, Gilberto Pinheiro. *Capitu e a mulher fatal.* São Paulo: Nankin Editorial, 2003.

SAMPAIO, Maria Lúcia Pinheiro. *A interdição do desejo:* leitura psicanalítica de *Dom Casmurro*. São Paulo: João Scortecci Editora, 1989.

SHAKESPEARE. William. *Otelo.* Trad. Beatriz Viégas-Faria. Porto Alegre: L&PM, 2006.

SILVA. Juremir Machado. *As tecnologias do imaginário*. Porto Alegre: Sulina, 2003.

VIEGAS, A. Cláudia. Da página à tela – ou vice-versa. *Revista de Comunica*ção, *Cultura e Política*. Rio de Janeiro: Puc. V. 4 – n.8, p. 39-50, 2004.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico:* a opacidade e a transparência. 3. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

Ficha técnica do filme analisado

Dom: 2003 Gênero: Drama

Tempo de Duração: 90 minutos Ano de Lançamento (Brasil): 2003

Estúdio: Diler & Associados / Warner Bros.

Distribuição: Warner Bros. Direção: Moacyr Góes Roteiro: Moacyr Góes

Produção: Telmo Maia e Diler Trindade

Música: Ary Sperling Fotografia: Toca Seabra

Direção de Arte: Paulo Flaksman Edição: João Paulo Carvalho

O Elenco: Marcos Palmeira (Bento); Maria Fernanda Cândido (Ana); Bruno Garcia (Miguel); Malu Galli (Heloísa); Thiago Farias; Luciana Braga; Leon Góes; Walter Rosa; Nilvan Santos; Gustavo Ottoni; Ivan Gradin;

Isa Shering; Cláudia Ventura e Ana Abott.

Capítulo 3

O crime do Padre Amaro: a construção de um roteiro

Tânia Regina Montanha Toledo Scoparo

Ao propormos a análise da adaptação filmica da obra literária O crime do Padre Amaro, de Eça de Queirós, publicado em 1875, nossa intenção é promover um diálogo entre as duas linguagens, literária e fílmica. Os estudos voltados para a transcodificação de linguagens procuram mostrar como as adaptações podem constituir-se em poderosa instância para ampliar e diversificar o conhecimento e a leitura, tanto dos textos literários como da própria linguagem cinematográfica. Adaptar para o cinema significa reler, transformar, recriar o texto de obra literária. Nesse sentido, as modificações sofridas pela recriação do filme revelam diferentes formas de composição de textos ficcionais, indicando como os gêneros literários acionam modos particulares de construir os argumentos e roteiros elaborados pelo adaptador.

Escolhemos Eça de Queirós por ser um dos maiores romancistas da língua portuguesa. Não foram poucos os intelectuais que correram a imitar-lhe o estilo, adotando seus padrões de linguagem. Como romancista com profunda consciência social, Eça de Queirós fez o que lhe parecia mais lícito: inquietou-se diante das injustiças e, na veemência de suas denúncias, na profunda individualização de seus personagens, o artista revelou as próprias ideias e sentimentos.

O crime do Padre Amaro, um dos grandes romances da língua portuguesa, relata a história de um padre, Amaro, que se envolve com uma jovem, Amélia, seduzindo-a e engravidando-a, o que termina por provocar a morte da moça. Publicada pela primeira vez em 1875, essa obra é a mais polêmica de todas as escritas por Eça de Queirós, pois constitui-se numa acerbada crítica não só do desprezível e corrupto comportamento dos padres e do clero em geral, como também da degradação dos valores éticos e morais da sociedade portuguesa da época.

Adaptado do romance de Eça, a fábula do filme *O crime do Padre Amaro (El crimen del Padre Amaro*, título original), de 2002, passa-se no México, em nossa época. O jovem padre Amaro acaba de ser ordenado e em breve irá para Roma continuar seus estudos, graças à boa relação que mantém com o bispo. Antes, contudo, deve trabalhar em uma paróquia. Ele é enviado para Los Reyes, em Aldama, México, para atuar sob as ordens do padre Benito, que secretamente vive uma existência corrupta e contraditória. Lá Amaro conhece a linda e devota Amélia, filha de Sanjuanera, amante do padre Benito e dona do restaurante mais popular da cidade. Diante do mundo real, Amaro é confrontado com a hipocrisia da Igreja, que condena as guerrilhas existentes na cidade, mas convive com chefes do tráfico de drogas. Como no romance de Eça, Amaro engravida Amélia, que morre em consequência de um aborto.

Além da descrição minuciosa e abundante que imprime forte visualidade ao romance, o livro de Eça contém alguns elementos que a ficção no cinema procura: narrativa repleta de acontecimentos, forte carga sentimental e dramática e um pano de fundo composto de episódios que levam à análise psicológica e crítica da sociedade, a partir do comportamento de determinadas personagens de pequenas cidades do interior, vistos com uma ironia mordaz e satírica, que se constitui como uma arma de combate. Esses elementos são encontrados em abundância no romance realista do final do século XIX, que têm fornecido matéria a certo número de adaptações para o cinema.

A transposição da linguagem literária para a linguagem audiovisual resulta em transformações inevitáveis diante da mudança de mídia, e, neste caso, também transposição de tempo e espaço, época e lugar diferentes. Essas transformações resultam em uma

nova obra e analisar esse processo implica tentar compreender as especificidades que fazem parte da dinâmica dos campos de cada linguagem e exigem alterações na transposição da palavra para a tela, de maneira que o modelo fílmico se transforma em uma obra independente.

Há uma grande liberdade quanto a recriar histórias para o cinema, segundo lemos, por exemplo, em Ismail Xavier:

A interação entre as mídias tornou mais difícil recusar o direito do cineasta à interpretação livre do romance ou peça teatral, e admite-se até que ele pode inverter determinados efeitos, propor outra forma de entender certas passagens, alterar a hierarquia dos valores e redefinir o sentido da experiência das personagens. A fidelidade ao original deixa de ser o critério maior de juízo crítico, valendo mais a apreciação do filme como nova experiência que deve ter sua forma, e os sentidos nela implicados, julgados em seu próprio direito. (Pellegrini, 2003, p.61)

Adaptar um texto significa reinterpretar aspectos da narrativa a fim de adequá-la à linguagem de outro veículo, no caso, o cinema. O que chamamos de adaptação pode ser, portanto, uma versão, uma inspiração, um aproveitamento temático, uma recriação. Afinal, livro e filme podem estar distanciados no tempo; escritor e cineasta podem não ter a mesma sensibilidade artística. Sendo assim, espera-se que a adaptação dialogue não só com o texto de origem, mas também com o seu próprio contexto.

Isso se confirma no filme *O crime do Padre Amaro*. O diretor Carlos Carrera buscou no romance oitocentista o argumento para estruturar a versão moderna. Na realidade, o diretor e o roteirista, Vicente Leñero, fizeram uma recriação do original, uma adaptação de modo livre, para trazer a intriga para o México atual.

O trabalho de adaptação pode ser discutido apreciando-se várias facetas da questão. Segundo Comparato:

(...) a adaptação é uma transcriação de linguagem que altera o suporte lingüístico utilizado para contar a história. Isto equivale a transubstanciar, ou seja, transformar a substância, já que uma obra é a expressão de uma linguagem. Portanto, já que uma obra é uma unidade de conteúdo e forma, no momento em que fazemos nosso conteúdo e o exprimimos noutra linguagem, forçosamente estamos dentro de um processo de recriação, de transubstanciação. (Comparato, 1995, p.330)

Nesta análise faremos uma leitura comparativa entre o romance e o filme, verificando alguns elementos básicos de uma obra de ficção — narrador, personagens e conflito —, para evidenciar como se realizou o jogo intertextual entre obra literária e fílmica, marcando até que ponto são dependentes ou independentes. Tentaremos desvendar a interpretação feita pelo roteirista em sua transposição do livro, observando em que grau se aproxima ou se afasta do texto de origem. Enfim, uma análise para se chegar à caracterização da interface entre as mídias, visualizando os recursos interativos mobilizadores usados pelo adaptador até a realização do espetáculo final.

Assim, destacaremos os elementos narrativos básicos: narrador, personagem, conflito.

Narrador

Sabemos que toda narrativa ficcional, seja um romance, um roteiro ou qualquer outra obra, repousa na construção de um espaço, onde alguma coisa acontece, e de uma ação, organizada num enredo, que se desenrola colocando em conflito as personagens ao longo de um determinado tempo. A sucessão das ações se faz por meio do discurso, pela voz perceptiva de um narrador, formando uma sucessão de enunciados postos em sequência.

No romance de Eça, pela voz de um narrador, o discurso flui em sucessivas sequências que relatam o comportamento humano diante de uma sociedade decadente, com uma análise minuciosa e aprofundada e uma busca da verdade por trás das aparências. O estilo preciso e irônico, próprio de Eça, expressa uma visão de mundo altamente crítica. Da maneira como tece o enredo, sua obra não tem simplesmente a intenção de contar a história de Amaro e Amélia, essa não é a questão central do texto, mas sim de evidenciar os dados que permitem uma visão crítica do segmento social focalizado. Assim, o objetivo primeiro do livro é a crítica social de uma determinada época e lugar, evidenciando a ideologia do autor.

Aguiar e Silva (2002, p.85) faz uma distinção sobre o conceito de autor e narrador que aproveitaremos na nossa leitura comparativa, uma vez que temos, nas obras analisadas, romance e filme, vozes que se mesclam entre os autores dos textos e as entidades portadoras de discurso, que permanecem sempre no primeiro plano da leitura, da consciência e da audição-visão, como é o caso das imagens, e por isso a distinção entre autor e narrador afigura-se de grande importância.

Segundo Aguiar e Silva (2002), quando alguém escreve algo (uma carta, um texto, uma reportagem, um depoimento, uma experiência) verificam-se atos de enunciação em que o eu do sujeito da enunciação, num momento e num lugar determinados, produz enunciados, identificando-se com um sujeito empírico e historicamente existente (possui identidade). Portanto, quem escreve um texto literário é um indivíduo empírico, que existe. Já o sujeito da enunciação literária, o eu que se manifesta no texto, que fala no texto, pode ou não se identificar com o indivíduo que escreve.

Há bastante tempo existe a consciência de que o eu do texto literário não é identificável com o eu empírico. No entanto, faz pouco tempo que a metalinguagem do sistema literário estabelece, de modo fundamentado, a distinção entre autor empírico, autor textual e narrador.

O emissor oculto ou presente no texto literário é uma entidade ficcional, imaginária, que mantém com o autor empírico relações que podem ir do tipo marcadamente isomórfico (semelhantes) ao tipo marcadamente heteromórfico (diferentes). Em qualquer caso, nunca essa relação se poderá definir como uma relação de identidade, nem como uma relação de exclusão mútua. Deve definir-se como uma relação de implicação. A designação mais adequada atribuída ao emissor do texto ficcional, responsável pela enunciação literária, é de autor textual:

(...) entidade que, aceitando, modificando, rejeitando convenções e normas do sistema literário, programa e organiza a globalidade do texto (...) tem de ser considerado a instância da qual dependem as vozes que concretamente falam nos textos literários: o narrador nos textos narrativos, o sujeito lírico ou o falante lírico nos textos líricos. (AGUIAR e SILVA, 2002, p.86)

Feita essa distinção, podemos observar que os autores empíricos, Eça de Queirós e Vicente Leñero, do romance e do filme, respectivamente, manifestaram-se, no momento da construção de suas obras, como autores marcadamente isomórficos e com relação de implicação e, assim, construíram narradores fictícios que representarão o discurso narrativo. Tanto na escrita quanto nas imagens, vemos as vozes irônicas e denunciadoras dos autores empíricos por trás dos autores textuais e, sucessivamente, dos narradores dos dois textos. Tomemos um exemplo no romance, quando Dr. Gouveia fala de religião a João Eduardo, pretendente de Amélia:

- Meu rapaz, tu podes ter socialmente todas as virtudes; mas, segundo a religião de nossos pais, todas as virtudes que não são católicas são inúteis e perniciosas. (...) Se tu fores um modelo de bondade mas não fores à missa, não jejuares, não te confessares, não te desbarretares para o senhor cura – és simplesmente um maroto. Outras personagens maiores que tu, cuja alma foi perfeita e cuja regra de vida foi impecável, têm sido julgados verdadeiros canalhas, porque não foram batizados antes de terem sido perfeitos. (...) o meu vizinho Peixoto, que matou a mulher com pancadas e que vai dando cabo pelo mesmo processo de uma filha de dez anos, é entre o clero um homem excelente, porque cumpre os seus deveres de devoto e toca figle nas missas cantadas. (Queirós, 2004, p. 183)

Como vimos, Eça se faz presente neste excerto, se coloca sob a bandeira da Revolução e denuncia, em coerência com as ideias da época, uma das instituições vigentes: a Igreja. Pela figura do narrador, ele se põe claramente para nós. A personagem Gouveia representa em todo o seu pensar o sistema de ideias em nome do qual é feita a crítica ao clero, da vida sacerdotal e da prática religiosa.

No filme, também percebemos a voz do autor empírico, Vicente Leñero. Mas, aqui, far-se-á necessária uma explanação sobre o papel do narrador em texto fílmico. O narrador é uma figura que sempre se coloca entre nós e os acontecimentos como mediador de uma entidade maior, cuja voz nos resume o ocorrido. Na narrativa fílmica, isso fica claro por meio da posição da câmera na montagem de uma determinada cena e ao inserir-se textos no fluxo das imagens. Ela não mostra simplesmente essa cena, "há toda uma literatura voltada para o seu papel como narrador no cinema, que nos permite dizer que a câmera narra, e não apenas mostra" (Pellegrini, 2003, p.74). Isso porque ela se parece com um narrador, ao escolher determinados ângulos de algo que está filmando para mostrar ao espectador: ela define esse ângulo, "a distância e as modalidades do olhar que, em seguida, estarão sujeitas a uma outra escolha vinda da montagem que definirá a ordem final das tomadas de cena e, portanto, a natureza da trama construída por um filme" (Idem, p.74).

Assim, quando, no final do filme, a câmera se posicionou em um *travelling* para trás para demonstrar o repúdio ao crime praticado pelo padre, ela mediou, à visão critica do autor empírico e consequentemente à do diretor, a expressão do aniquilamento moral da sociedade e produziu intratextualmente a interpretação do universo do mundo narrado. Vejamos a sequência do filme em que isso ocorre:







Figura 1. Últimas cenas do filme: a câmera se afasta.

O movimento retroativo de *travelling* intensifica a tragicidade da história por meio das cenas finais, criando uma densidade dramática e atingindo um ponto máximo: a crítica contra a ação do padre Amaro e, por extensão, da degradação do clero. Esse movimento expressa um estilo distintivo que traz a manifestação de um olhar ético, de dignificação perante os acontecimentos. A câmera se afasta da cena, lentamente, repudiando as situações dramáticas da história do filme. Esse tipo de recurso da câmera, por sua duração insistente e pela tristeza do conteúdo da cena, passa aos espectadores a impressão de impotência e de solidão de algumas personagens presentes na cerimônia do funeral de Amélia.

Ao iniciar uma obra, o autor empírico precisa, antes de qualquer coisa, optar entre duas atitudes relativamente à instância enunciadora do discurso: manter-se ausente dos acontecimentos ou introduzir-se neles. Quando o narrador em obras literárias, como o romance, introduz-se na história, dizemos que ele é narrador de 1ª pessoa, ou seja, é uma personagem. Quando se mantém fora dos acontecimentos, é narrador de 3ª pessoa, não participa como agente da história narrada.

No romance de Eça, temos, portanto, um narrador de 3ª pessoa, que se reveste de um caráter interventivo, por meio de juízos. Os comportamentos das personagens e as suas motivações são objeto de uma narração onisciente: o narrador descreve e analisa tudo o que se passa no interior delas, "penetra no âmago das consciências como em todos os meandros e segredos da organização social" (Aguiar e Silva, 2002, p.299), possui uma visão panorâmica e completa.

O narrador do romance, que tudo conhece da trama, é próprio da visão determinista da existência humana que marcou o realismo. No romance analisado, antecipa-se na apresentação de uma série de aspectos que levam a supor os defeitos morais caracterizadores do padre Amaro. Desta maneira, traça um retrato dele, que se estrutura com base em sua origem, seu aspecto físico, sua psicologia, seu temperamento e sua indolência, o que lhe permite aceitar passivamente um destino que não escolhera:

A senhora marquesa resolvera desde logo fazer entrar Amaro na vida eclesiástica. A sua

figura amarelada e magrita pedia aquele destino recolhido: era já afeiçoado às coisas de capela, e o seu encanto era estar aninhado ao pé das mulheres, no calor das saias unidas, ouvindo falar de santas.

As criadas, (...), utilizavam-no nas suas intrigas umas com as outras: era Amaro o que fazia as queixas. Tornou-se enredador, muito mentiroso.

Era extremamente preguiçoso, e custava de manhã arrancá-lo a uma sonolência doentia em que ficava amolecido ...

Nunca ninguém consultara as suas tendências ou a sua vocação. Impunham-lhe uma sobrepeliz; a sua natureza passiva, facilmente dominável, aceitava-a, como aceitaria uma farda. (Queirós, 2004, p. 30-31)

Como se vê, o narrador comunica a moral do padre por meio de sua própria voz narrativa. Amaro é conduzido ao sacerdócio sem nenhuma vocação, por imposição da Marquesa de Alegros, que o adotara. Tanto Amaro como Amélia, desde a infância se mostram impulsionados por um ambiente de exaltações sentimentais. Amélia tem um processo educacional similar, sempre em volta da religião, como podemos perceber nos dois trechos seguintes:

Foi assim crescendo entre padres. Deus aparecia-lhe como um ser que só sabe dar o sofrimento e a morte, e que é necessário abrandar, rezando e jejuando, ouvindo nove-

A mamã era muito visitada por padres.

nas, animando os padres. (Id., p. 59-60) Então o sonho mudava: era um vasto céu negro, onde duas almas enlaçadas e amantes, com hábitos de convento e um ruído inefável de beijos insaciáveis, giravam, levadas por um vento místico. (Ibid., p. 63) Neste último exemplo, o sensualismo mostrado pelo narrador está ligado aos estudos de uma retaguarda ideológica, própria do movimento realista a que Eça pertencia – cientificismo, positivismo, republicanismo, teoria de Taine, de Claude Bernard (Moisés, 1991, p.191), entre outros. Eça, por meio da voz do narrador, introduz seus estudos nestas áreas para a caracterização das personagens.

Já no filme, há uma apresentação da personagem de um ponto de vista positivo: logo de início, Amaro revela-se por uma boa ação, ajudando o campesino que teve todo o seu dinheiro roubado por ladrões que invadem o ônibus em que ambos viajavam.

Há momentos, no romance, em que a subjetividade da narração onisciente se faz presente dentro do espírito realista, privilegiando elementos da narrativa que lhe permitem demonstrar teses sociais. O narrador faz crítica ao misticismo e à educação religiosa, baseando-se nos estudos da época, especialmente em Joseph-Ernest Renan (1823-1892), que era radical em seu anticlericalismo e nome de primeira grandeza na evolução do racionalismo do século XIX. No seminário, Amaro vê, em uma litografia da Virgem, uma mulher sensual; ironicamente, mais tarde, nos encontros sexuais com Amélia, ele chega a adorá-la como se fosse a Virgem. Leiamse os trechos:

(...) esquecia a santidade da Virgem, via apenas diante de si uma linda moça loura; amava-a; suspirava, despindo-se olhava-a de revés lubricamente. (Queirós, 2004, p.35)

Foi assim que uma manhã lhe fez ver uma capa de Nossa Senhora ...

- Oh filhinha, és mais linda que Nossa senhora! (Idem, p.247-248)

No filme, podemos dizer que temos o mesmo tipo de narrador – ele é intruso, expõe sua opinião, é onisciente: manifesta-se pela escolha que a câmera faz do ângulo para narrar as ações das personagens. A voz por trás da câmera está na visão que o diretor possui de determinada situação para, então, revelar seu ponto de vista (como posicionamento ético e ideológico) ao espectador. O narrador, no romance, utiliza o recurso da descrição para retratar as cenas e mostrar sua ideologia; também no filme, a descrição é usada como recurso cinematográfico: o narrador pode usar a panorâmica, o *travelling*, a iluminação, as mudanças de planos para situar a cena, para integrá-la no seu meio, além de poder interferir no fluxo da ação e revelar sua voz subjetiva e crítica perante a situação retratada. Assume a posição de narrador onisciente, que sabe tudo e que faz uso de comentários, intervém no fluxo da história e coloca em pauta certos conceitos e ideias. Podemos constatar isso na sequência abaixo:





Figura 2. Cena de amor de um filme passando na televisão.

A imagem acima vem de uma televisão colocada na sequência em que há uma discussão entre os padres sobre o celibato e a Teologia da Libertação. Eles comem, bebem e assistem a um filme. Com o foco da câmera na cena retratada na televisão, o narrador cria uma oposição entre o tema da discussão e a cena de amor do filme assistido: celibato e união carnal, insinuando, desta forma, que o dogma religioso nem sempre é seguido, já que Padre Benito, pároco da igreja, tem relações carnais com Sanjuanera, mãe de Amélia. E, na sequência narrativa, este também será o caso de Amaro com Amélia. Enfim, o narrador adota um posicionamento irônico, até mesmo satírico, evidenciado pela presença simultânea, na mesma cena, de padres bêbados, após uma farta refeição, entregando-se, portanto, a alguns prazeres da carne, discutindo sobre celibato e liberdade diante de um casal enamorado se beijando, na televisão. Essa sequência expressa o movimento subjetivo da câmera e a voz interior do narrador perante o conflito psicológico-moral vivido pelas personagens. Um cineasta criativo mostra como o cinema pode ser tão eficaz quanto a literatura nas mensagens sutis e subliminares, ao explorar os recursos de filmagem para ampliar o significado conotativo das cenas.

Muitas vezes somente a escolha do ângulo não esclarece o ponto de vista do narrador. Há outras implicações que merecem ser explanadas: o narrador, no filme, algumas vezes, não explicita a sua opinião, não faz sua voz audível de modo explícito, deixa que o espectador faça as suas inferências a partir do modo como apresenta os fatos. É o caso da cena em que o padre Amaro descobre as relações íntimas entre o cônego Dias e a mãe de Amélia, como podemos observar abaixo:





Figura 3. Sequência que revela a relação entre Sanjuanera e padre Benito.

Na primeira imagem, a câmera revela Sanjuanera saindo do quarto do padre Benito e vemos, na sequência, somente a expressão de surpresa do padre Amaro, deixando para o espectador a interpretação subjetiva do que significou essa descoberta para ele. Há um corte seco da sequência, não houve outros indícios de revelação do que se passava no interior de Amaro.

A descrição psicológica na linguagem cinematográfica necessita de recursos próprios, pois, ainda que possa haver a fala em off, há limitações para seu uso nos filmes em que o narrador é representado pela câmera. Com certeza, o roteirista estará sempre às voltas com esse tipo de problema, e terá de resolvê-lo por meio das ações e do diálogo. Há uma sequência em que o padre Amaro esbofeteia Amélia, logo após saber da sua gravidez e, em seguida, a abraça e beija: esta duplicidade de reações e emoções só mais tarde será explicada pelas ações do padre. Até o momento, ele ainda

não se revelara um mau caráter, apenas uma vítima da força da paixão. Entretanto, a partir dessa sequência, a câmera vai mostrando ao espectador, minuciosamente, cenas em que ficarão claras as verdadeiras intenções de Amaro: seu projeto de ascender na hierarquia da Igreja. As suas boas intenções do começo do filme, paulatinamente, vão se corrompendo e se vendendo aos interesses da carreira, por isso seu desespero ao saber da gravidez de Amélia. Descobriremos, assim, que essa atitude extrema do padre se deu pela sua ganância, acirrada pela convivência com os padres de Los Reyes, revelando-se, assim, uma pessoa sem escrúpulos.

A princípio, o cinema privilegiava a não interferência nas histórias. Quem buscou outras formas de narrar foi o cineasta russo Eisenstein. "Seus filmes sempre estiveram marcados por uma postura francamente discursiva, em que o narrador faz uso de comentários, intervém no fluxo da história, a interrompe mesmo para colocar em pauta certos conceitos e ideias" (Pellegrini, 2003, p. 70). Ele inovou os métodos de montagem modernos para que o cinema pudesse aproximar-se da literatura no trato da subjetividade, do drama interior das personagens, de seus pensamentos. Eisenstein provou, junto com outros cineastas modernos, que a adaptação pode ser tão prazerosa quanto a literatura, quando há exploração mais radical dos recursos da linguagem filmica. Com certeza, após a sua inovação, os filmes puderam passar muito mais informações, mais arte, mais vida e proporcionar muito mais prazer aos espectadores.

Personagem

Falar de personagens significa lembrar alguns caminhos já trilhados que definiram esse elemento da narrativa. Para os gregos a personagem era o reflexo da pessoa humana e uma construção que obedece às leis do texto. O conceito de verossimilhança interna também provém deles: o narrador não precisa narrar o que realmente acontece no mundo real, mas deve representar o que poderia acontecer, ou seja, o que é possível, verossímil de acontecer. A realidade supria modelos a serem imitados pela arte, imputando aos seres criados as regras da moralidade humana.

Essa concepção de personagem persistiu até meados do século XVIII, quando começou a mudar, sendo substituída por uma visão mais subjetiva, ou seja, a personagem passa a ser a representação do universo psicológico de seu criador. Essa mudança de perspectiva percorre todo o século XIX, pois é nessa época que o romance se modifica para angariar um novo público: o burguês. Surgem romances que retratam as paixões e sentimentos humanos, romances psicológicos, de análise das almas. Chega-se finalmente aos romances de crítica e análise da realidade social, verdadeiros estudos científicos tanto dos temperamentos humanos como dos meios sociais. Enfim, "renovam-se os temas, exploram-se novos domínios do individuo e da sociedade, modificam-se profundamente as técnicas de narrar, de construir a intriga, de apresentar as personagens" (Aguiar e Silva, 2002, p.249).

É nessa corrente que se insere a obra *O crime do Padre Amaro* de Eça de Queirós e, segundo esses princípios, o autor constrói o protagonista: como o próprio título indica, em ambas as narrativas, tanto a literária como a fílmica, nele está centralizado o fulcro do conflito.

Amaro representa o eixo em torno do qual gira a ação. Entretanto, para que haja o conflito, é necessária a presença de um antagonista: o "empecilho" na trajetória do protagonista. Em muitos romances, o antagonista é outra pessoa, ou um grupo social, estabelecendo-se um conflito externo, portanto, pois o protagonista e o antagonista são pessoas diferentes, em oposição.

Eça cria uma personagem até certo ponto complexa, pois, de certa forma, Amaro é o seu próprio antagonista, o conflito sendo travado dentro dele mesmo: o narrador o transformou em vítima das circunstâncias em que foi criado. Suas atitudes dúbias eram consequência de sua criação pela madrinha; Amaro debatia-se entre o celibato e os desejos carnais, pois a carreira sacerdotal lhe fora imposta e não fruto da vocação. Com o desenrolar da trama, surgem as oposições externas, das personagens secundárias do romance ou do próprio meio, do clero e da sociedade de Leiria.

O narrador, então, para compor seu personagem, faz um retrato extenso, rico e pormenorizado de Amaro, tanto físico como psicológico-moral, completando com a sua história genealógica para haver a íntima conexão com o meio sociológico: Amaro é

filho de uma criada da marquesa de Alegros. Com a morte da mãe, foi adotado pela marquesa. Ela cuidou de sua educação e decidiu que ele seria padre. O ambiente da casa da marquesa e o seminário moldaram o seu caráter indolente e passivo. Quando sacerdote em Leiria, aceita o servilismo beato da casa da São-Joaneira, mãe de Amélia, e o cinismo e hipocrisia do clero, tornando-se um deles também.

O retrato de Amaro situa-se no início do romance; quando é mencionado pelo narrador para anunciar sua chegada em Leiria:

(...) soube-se em Leiria que estava nomeado outro pároco. Dizia-se que era um homem muito novo, saído apenas do seminário. O seu nome era Amaro Vieira. Atribuía-se a sua escolha a influências políticas, e o jornal de Leiria, A Voz do Distrito, que estava na oposição, falou com amargura, citando o Gólgota, no favoritismo da corte e na reação clerical. (Queirós, 2004, p.18)

Como podemos observar, o retrato de Amaro, nessa passagem, já anuncia o discurso ideológico do narrador: numa troca de favores para conquista de benefícios, o clero e o governo agiam de forma a manter uma situação confortável para os dois lados. Depois o narrador vai retratando Amaro aos poucos: "um homem um pouco curvado, com um capote de padre (...) era uma boa figura de homem" (Idem, p.18). Em seguida, uma referência à sua infância:

Amaro era (...) um mosquinha morta. Nunca brincava, nunca pulava ao sol (...) As criadas de resto feminizavam-no; achavam-no bonito, aninhavam-no no meio delas, beijocavam-no, faziam-lhe cócegas, e ele rolava por entre as saias, em contato com os corpos (...) era Amaro o que fazia as queixas. Tornouse enredador, muito mentiroso (...) Era extremamente preguiçoso, e custava de manhã

arrancá-lo a uma sonolência doentia em que ficava amolecido (...) Sobretudo começara a reparar muito nas mulheres (...) foi entrando como uma ovelha indolente na regra do seminário (...) ardia como uma brasa silenciosa o desejo da mulher. (Idem, p.31-35)

Nessas caracterizações, o narrador construiu, por meio de pistas fornecidas pela narração e pelas descrições, o perfil de Amaro, que transita pela intriga e simboliza o mundo que ele quer retratar: cresceu em um ambiente feminino, cercado de mulheres, tornouse medroso e preguiçoso. Desde pequeno teve contato com a vida eclesiástica e, embora não tivesse vocação, torna-se padre, como poderia tornar-se qualquer outra coisa; sua natureza passiva o impedia de ir contra o que as pessoas lhe impunham. Fraco e sem vocação para o sacerdócio, Amaro é dominado por seus instintos naturais de homem e passa a pensar muito em mulheres. Essa preocupação da caracterização pormenorizada por parte do narrador tem como objetivo justificar o seu caráter e suas ações na trama do romance.

O nome escolhido pelo narrador também tem uma justificativa, pois é um elemento importante na figuração da personagem porque "(...) funciona frequentemente como um indício, como se a relação entre o significante (nome) e o significado (conteúdo psicológico, ideológico, etc.) da personagem fosse motivada intrinsecamente" (Aguiar e Silva, 2002, p.261). O nome Amaro revela que a personagem pertence a um determinado estrato social - proletariado - pois é comum, Amaro Vieira, sem pompa, sem luxo, que pode ser próprio de um filho de empregada. O nome Amaro vem do latim, amarus, e significa amargo. Temos muitos indícios, no desenrolar da história, de que Amaro se transformou em uma pessoa amarga, por ser padre sem vocação, por não aceitar o celibato, nem respeitar os ensinamentos da Igreja. Tornou-se indolente, não pensava nas consequências de seus atos, um cético, um cínico. Provavelmente, também, a escolha do seu nome pelo narrador é devido à semelhança com o nome Amélia, sua parceira no romance. O autor precisava achar um nome que se aproximasse do significado do nome Amélia: sofredora, cúmplice. Amaro, além

de combinar no nível fônico, ainda traz uma característica da personagem: amargo.

Há, também, duas habituais categorias usadas na teoria literária para designar as personagens na narrativa ficcional: personagens simples e ou permanentes personagens complexas que se modificam ao longo da narrativa. Dentro dessas concepções, podemos caracterizar Amaro como uma personagem simples, pela sua formação de natureza passiva e facilmente dominável. Esperamos dele ações de pouca integridade moral. Em todo desenrolar da história, vemos Amaro agindo de acordo com os seus desejos e nenhuma reação da sua parte surpreende o leitor. O seu tipo não evolui, não tem personalidade individualizada, é um ser moldado segundo o meio em que foi criado. Não há espanto nenhum quando o leitor descobre que ele vai tentar seduzir Amélia de qualquer maneira, e para isso vai usar vários recursos desonestos: Amaro usa os bilhetes de confissão de João Eduardo para convencer Amélia de que o seu namorado não era uma pessoa religiosa; conta-lhe que foi seu namorado quem escreveu a "calúnia" sobre os padres no jornal da cidade e a convence se desvencilhar do rapaz: "Case com ele, e perde para sempre a graça de Deus!" (Queirós, 2004, p.160). Seduz a menina e a leva para a cama; convence-a a alfabetizar a doente Totó, na casa do sineiro, como desculpa para seus encontros amorosos e consegue colocar-lhe o manto de Nossa Senhora, para satisfazer a própria fantasia. Toda essa evolução da personagem para conquistar Amélia não traz sustos ao leitor, pois não se espera dele outro comportamento que não atitudes imorais, que satisfacam seus desejos.

Enfim, o narrador criou Amaro como um ser desprezível, protótipo do anti-herói dos romances realistas, com sua configuração psicológica e moral decadente. Apresentou-o com uma figura repleta de defeitos e limitações, uma personagem atravessada por angústias e frustrações, desagregada do meio que lhe foi imposto. Podemos dizer que Amaro foi vítima da sociedade que o formou e fez de Amélia uma vítima maior de suas manipulações e desejos secretos. De qualquer forma, já dissemos, como o próprio título do romance sinaliza, que a personagem centraliza a trama narrativa.

Já a criação da personagem Amaro para a adaptação no filme foi um pouco diferente, o roteirista respeitou várias características

do protagonista do romance, porém transformou-o numa figura mais humana e menos vítima da realidade em que viveu.

Na maioria dos filmes a história gira em torno de uma personagem central, o protagonista do núcleo dramático principal, um ser com capacidade de expressão e de ação. Para facilitar a ação, essa personagem deve ser bem desenvolvida, sua composição deve seguir três fatores: físico, social, psicológico. Suas emoções têm de coincidir com seu intelecto, é isso que dá identidade à personagem (Comparato, 2000, p. 130). A identidade de Amaro, no filme, apresenta algumas características que diferem do Amaro do romance. Primeiramente, a personagem no romance tem um único perfil, de traço fixo. Já Amaro, no filme, é personagem complexa, por apresentar uma personalidade até certo ponto contraditória: sua conduta no início do filme é uma; na evolução da narrativa, devido a múltiplos contratempos sofridos no decorrer da trama, sua conduta vai modificando-se, oscilando entre o bem e o mal. O protagonista é também seu antagonista, uma batalha é travada dentro dele. Seus desejos e necessidades convergem em uma personagem mais complexa e os conflitos externos ajudam a tornar visível seu conflito interno. Isso lhe dá vida própria e o espectador consegue identificar seu caráter.

Ao criar Amaro, o roteirista se muniu de algumas características básicas para formar seu perfil: delicado, confuso, solitário, bom/mal, inteligente, covarde, obstinado, incrédulo, malicioso, cruel/benevolente, indeciso/impulsivo, impetuoso, egoísta, ambicioso, leal/desleal, complexo, mascarado, amargurado, mordaz, volúvel, oportunista, gentil/brutal, bonito, arrogante, viril, incerto, impotente, insinuante, voluptuoso, racista, bajulador, cético (Idem, p.131-132).

Assim, Amaro tomou forma, foi-lhe dada uma personalidade e ele comportar-se-á em função de sua vontade própria. No início do filme, a personagem não surge na sua totalidade; vimos apenas uma faceta de sua personalidade, sua parte boa: ele está indo de ônibus para a cidade a que foi designado e, no caminho, uma quadrilha se interpõe e assalta os passageiros. Amaro, então, ajuda um companheiro de viagem.

Segundo Field, para construir uma personagem é necessário primeiro criar um contexto, depois preenchê-lo de conteúdo; em

seguida, dentro desse contexto, definir a necessidade da personagem, seu ponto de vista, suas atitudes, sua personalidade, seu comportamento (Field, 2001, p.25-29). O contexto em que Amaro foi inserido, já o conhecemos.

Amaro é enviado para a cidade interiorana de Los Reyes, em Aldama, no México. Lá encontra padre Benito, que dirige a paróquia local. Logo no inicio, Amaro descobre a ligação ilícita entre o padre e a proprietária de um restaurante, senhora Sanjuanera, mãe de Amélia. Também descobre que o padre tem relação com o comandante do narcotráfico da região. Nesses arranjos, padre Benito não vê problemas morais, pois acha que tudo isso é um mal lamentável, mas necessário, já que as doações generosas do traficante financiam a construção de um moderno hospital. É dentro desse contexto que Amaro se envolve com a filha de Sanjuanera, Amélia, que, ao apaixonar-se, termina seu namoro com o jornalista Rubén. Em retaliação, este desenterra uma série de escândalos envolvendo os padres e o crime organizado. Esse escândalo provoca a ira do bispo, que escolhe o padre Natálio como bode expiatório; este ajuda os camponeses da região montanhosa, mas é acusado de entrar em contato com guerrilheiros e é excomungado. Nesse ínterim, Amélia fica grávida, Amaro tenta livrar-se da responsabilidade e a leva para uma clínica de aborto clandestina, onde ela morre devido a uma hemorragia. Ao final do filme, Amaro oficia a missa de corpo presente.

Como podemos perceber, alguns pontos divergem entre romance e filme. Neste, não é dada a conhecer a infância de Amaro, portanto ele não se apresenta como produto do meio em que foi criado. Não conhecemos o seu passado, sua conduta vai sendo mostrada aos poucos ele vai transformando-se devido ao que vê e ao conflito em que é inserido. Aos poucos, entramos em contato com seus sentimentos, por meio das suas ações na tela. A personagem no filme tem que se expor para que possamos definir seu perfil, através de diálogos, olhares, expressão corporal, gestos etc. Como consequência da linguagem cinematográfica, a personagem passa a impressão de veracidade.

No filme, Amaro aparentemente tem uma alma boa, que se justifica devido a várias passagens do enredo. Como já foi dito, ajuda um companheiro de viagem, é gentil com a mulher do prefeito, carinhoso com Amélia e sua mãe, fica consternado vendo Amélia esvaindo-se em sangue: entra em desespero e chora convulsivamente. Portanto é um jovem com boas intenções, com fé, que reza, faz a missa com devoção. No entanto, paulatinamente, vai corrompendo-se e vendendo-se aos interesses da igreja. Diante da promessa de uma melhor posição política dentro da instituição, a generosidade e a riqueza espiritual convertem-se em puro egoísmo e amargura. Ele abriga em si paixões contraditórias. Quer preservar sua relação com a jovem Amélia, sem que isso afete sua carreira. Corrompe-se, também, através das relações com os membros da sociedade de Los Reyes. Como vemos, o Amaro do filme é apresentado dentro de um contexto moderno, um homem dominado pelo conflito interior, angustiado, mas que sofre, como qualquer padre, a imposição secular do celibato.

Enfim, há muita coisa que aproxima os protagonistas do romance e do filme: ambos almejam uma melhor posição na igreja, possuem relação com o poder, têm ambição, são egoístas e obstinados em conseguir o que querem. Ambos conscientizam o leitor e o espectador, respectivamente, dos problemas sociais, de acordo com o instrumental ideológico de cada um, e também mostram os conflitos humanos que angustiam e desesperam pessoas de todas as camadas sociais, pois os dois fazem parte de obras marcadas por uma análise minuciosa e profunda da sociedade e pela busca da verdade por trás das aparências, cada uma em sua época distinta. Todavia, a mensagem fica: mudam-se os tempos e os grupos sociais, mas o olhar crítico é o mesmo, justificado por um ser humano e por problemas sociais sempre iguais.

Conflito

Explicitaremos o conceito de conflito retomando as palavras de Howard e Mabley:

O conflito é ingrediente essencial de qualquer trabalho dramático, seja no palco ou na tela. Sem conflito não teremos história capaz de prender o público. Uma história retrata uma luta na qual a vontade consciente de alguém

é empregada para atingir uma meta específica, uma meta difícil de ser alcançada e cuja consecução encontra resistência ativa. O conflito é o próprio motor que impele a história adiante; ele fornece movimento e energia à história. (Howard; Mabley, 1996, p.81)

Podemos acrescentar à voz dos autores que o conflito é essencial para qualquer obra ficcional ou trabalho dramático, no palco ou na tela. Assim podemos incluir aí nossos dois objetos de leitura: o romance e o filme.

Na narrativa analisada, tanto no romance como no filme, há um protagonista em torno do qual a ação se desenvolve; como o próprio título indica, é um romance/filme cujo conflito é centrado na personagem do padre Amaro, que trava lutas internas e externas para alcançar seu objetivo: seduzir Amélia sem perder sua posição na Igreja. Encontra-se em conflito consigo mesmo, pelo desejo proibido por Amélia, e com enfrentamentos externos, com as personagens secundárias que dificultam as relações com Amélia.

Para contar a história de Amaro, os autores dividiram a narrativa em três momentos distintos e tradicionais: exposição ou preparação, desenvolvimento ou complicação e desenlace. A terminologia e suas diferenças conceituais variam de autor para autor, mas qualquer que seja a terminologia, esta serve como ponto de partida para qualquer análise de narrativa.

Toda história evolui, à medida que vai desenrolando, modifica-se, está em constante movimento. A divisão em três momentos distintos é importante para situar o leitor/espectador e também para dar unidade à história. No primeiro momento, o autor apresenta a personagem e introduz o conflito em torno do qual será construída a narrativa. Neste momento, a personagem adquire um objetivo e os primeiros obstáculos começam a surgir. No segundo momento, os obstáculos se intensificam e pode haver mudança na personagem, que evolui, desenvolve-se. As tramas secundárias acontecem nesse momento. No terceiro, a mudança na personagem se manifesta com mais intensidade e pode ser definitiva, há também a resolução do conflito central

e dos secundários. Veremos, mais adiante, como essa divisão se deu nas histórias analisadas.

Vários são os que participaram em debates sobre a função da narrativa na sociedade primitiva e na sociedade moderna, entre eles estão o antropólogo Claude Lévi-Strauss, o folclorista Vladimir Propp, o especialista em semiótica Roland Barthes e o teórico britânico de estudos culturais Stuart Hall. O amplo interesse nesse campo está na universalidade da narrativa, pois todos os povos, em qualquer lugar ou tempo, contam histórias, porque elas dão sentido ao nosso mundo.

Segundo Turner (1997, p.74), foi graças às pesquisas de Vladimir Propp que se constatou que a estrutura e a função das narrativas são muito parecidas em qualquer cultura humana. Ele apresentou várias funções organizadas em grupos narrativos, indicando seu lugar na evolução da trama, que aproveitaremos, com modificações, para organizar o enredo da história enfocada. Como nossa leitura envolve duas obras distintas, faremos dois quadros comparativos, um para o enredo do romance e outro para o enredo do filme. Assim, será possível destacar o que se manteve e o que se modificou do texto original.

| QUADRO DO ENREDO DO <i>ROMANCE</i> DE EÇA DE QUEIRÓS | QUADRO DO ENREDO DO ROTEIRO DE VICENTE LEÑERO | | |
|--|--|--|--|
| 1º MOMENTO: PREPARAÇÃO DA HISTÓRIA (apresenta as personagens, introduz o conflito, o objetivo é estabelecido e os primeiros obstáculos vão aparecendo) | 1º MOMENTO: PREPARAÇÃO DA HISTÓRIA (apresenta as personagens, introduz o conflito, o objetivo é estabelecido e os primeiros obstáculos vão aparecendo) | | |
| 1. Alguém chega ou sai: Morte do padre José Miguéis, em Leiria, Portugal. Amaro é nomeado para seu lugar e vai para a cidade e com a indicação do cônego Dias, hospeda-se na casa da senhora Joaneira, onde conhece Amélia e sente desejo por ela. Há um flashback retratando a vida de Amaro desde a infância e outro de Amélia. | 1. Alguém chega ou sai: Padre Amaro, recomendado pelo bispo, chega à cidade de Los Réyes, México, para atuar na paróquia local. Na igreja conhece padre Benito que o hospeda em um quarto na casa paroquial. As refeições são feitas na pensão da senhora Sanjuanera, mãe de Amélia, onde Amaro conhece a jovem. | | |
| 2. Impõe-se sobre o "herói" uma proibição ou norma: Em uma reunião na casa de Amélia, Amaro sente ciúmes do seu namorado, o escrevente João Eduardo. Amaro descobre as relações ilícitas entre o cônego Dias e a senhora Joaneira. | 2. Impõe-se sobre o "herói" uma proibição ou norma: Amaro descobre as relações ilícitas entre o padre Benito e a mãe de Amélia. Padre Amaro reza sua primeira missa e vê Amélia com seu namorado, o jornalista Rubén. Há um flerte entre Amaro e Amélia na hora da comunhão. | | |

2º MOMENTO: COMPLICAÇÃO DA HISTÓRIA (Os obstáculos se intensificam, há mudança na personagem central, surgem as tramas secundárias)

2º MOMENTO: COMPLICAÇÃO DA HISTÓRIA (Os obstáculos se intensificam, há mudança

(Os obstàculos se intensificam, ha mudança na personagem central, surgem as tramas secundárias)

3. A proibição é violada:

Amaro, aproveitando-se da descoberta da união ilícita, modifica seu comportamento em relação à Amélia. Assim, há o amadurecimento do "amor" entre eles, acontece o primeiro beijo. Amaro muda de casa temendo um escândalo, depois retorna e recomeçam as trocas de olhares entre eles.

3. A proibição é violada:

Com a descoberta da relação entre padre Benito e a senhora Sanjuanera, Amaro se sente livre para flertar com Amélia. Amadurece a relação. Amélia se revela muito sensual no confessionário. Amaro descobre, também, as relações entre a Igreja e o chefe do tráfico de drogas, Chato Aquilar.

4. O antagonista tenta obter informações e passa a saber algo sobre sua vítima:

João Eduardo, enciumado, publica no jornal "Voz do Distrito", um comunicado assinado sob o pseudônimo de "Um Liberal". Nesse artigo, denuncia os envolvimentos políticos e amorosos dos padres. Além disso, insinua a relação entre Amaro e Amélia.

4. O antagonista tenta obter informações e passa a saber algo sobre sua vítima:

o jornalista Rubén desconfia de um envolvimento entre Amélia e Amaro, enciumado, escreve um artigo denunciando a relação dos padres com o tráfico de drogas.

5. O antagonista tenta enganar a vitima para controlá-la, ou tomar posse de seus pertences:

Amaro afasta-se da casa e João Eduardo reata o namoro com Amélia.

5. O antagonista tenta tomar posse do que acha que é seu:

Amélia, enfurecida pelo conteúdo do artigo, termina o namoro. Rubén tenta uma reaproximação, mas não conseque.

6. O "herói" descobre a armação do "vilão" e planeja uma ação contra ele, para isso recebe uma ajuda:

Amaro descobre, por intermédio do padre Natário, quem era o autor do comunicado e os dois padres desmascaram João Eduardo. Amaro está cada vez mais obstinado para conseguir Amélia.

6. O "herói" planeja uma ação contra o "vilão", para isso recebe uma ajuda:

Amaro escreve um desmentido do artigo e publica no jornal. Através de uma imposição do bispo, pede o afastamento do jornalista da redação do jornal

7. O "herói" e o "vilão" se enfrentam num combate direto:

João Eduardo, bêbado, ataca Amaro, que não reage.

7. O "herói" triunfa e o "vilão" é derrotado:

Rubén perde o emprego e sai da cidade. Na missa, Amaro fala da "calúnia" contra a igreja e a desmente. Os fiéis acreditam, saem da missa e vão jogar pedra na casa do jornalista e glorificam a Igreja. Intensifica-se a paixão entre Amaro e Amélia

8. O "herói" triunfa e o "vilão" é derrotado:

Os padres armam uma mentira contra João Eduardo, ele perde tudo, Amélia, o emprego e sai da cidade. Amaro é glorificado pelas beatas frequentadoras da casa de Amélia. Acontecem, então, os encontros sexuais entre Amélia e Amaro na casa do sineiro.

8. O "herói" e o "vilão" se enfrentam num combate direto:

Rubén, bêbado, ataca Amaro, que não reage.

9. O "herói" é perseguido:

Amélia engravida. Amaro e o cônego Dias procuram por João Eduardo, pois pretendem casá-lo com Amélia. Amélia, para esconder a gravidez, sai da cidade sob o pretexto de ajudar sua madrinha. Ela se afasta de Amaro, sente culpa e sofre alucinações, terrores supersticiosos. A mãe de Amélia e o cônego Dias passam esse tempo na praia, mas a mãe não sabe de nada. Amélia passa a receber as visitas do abade Ferrão e do Dr. Gouveia.

9. O "herói" é perseguido:

A consciência de Amaro o persegue, se autoflagela, mas o desejo por Amélia é maior e os encontros sexuais acontecem na casa do sacristão. Padre Benito descobre os encontros, recrimina Amaro. Discutem. Benito sofre um derrame. Amélia conta sobre a gravidez. Amaro propõe que ela procure seu ex-namorado. Amélia o procura, mas ele não a quer mais.

10. Uma difícil tarefa é estipulada para o "herói":

Amaro precisa se livrar da criança que irá nascer. Através de Dionísia, sua empregada, faz os preparativos para entregar a criança para uma ama-de-leite.

Uma difícil tarefa é estipulada para o "herói":

Amaro não quer a vinda da criança, propondo, então, o aborto. Amélia, sem escolha, aceita. Com a ajuda de Dionísia, mulher do povo, supersticiosa, e que sabe da relação dos dois, encontra uma clínica clandestina.

11. A tarefa é realizada:

O parto de Amélia é muito complicado. No final, a criança nasce bem e Amaro a entrega a uma "tecedeira de anjos". Amélia, depois do parto, quer ver a criança, como ela não lhe é entregue, começa a ter convulsões e morre. Amaro, ao saber da morte de Amélia, tenta recuperar o filho, mas é tarde, a criança também havia falecido. Amélia é velada e o abade Ferrão reza por ela.

11. A tarefa é realizada:

Na clínica, Amélia tem complicações, o aborto não dá certo e ela tem hemorragia. Amaro, desesperado, leva-a para um hospital, não consegue chegar, Amélia morre no caminho.

3º MOMENTO: DESENLACE DA HISTÓRIA (a história principal e as secundárias são resolvidas, há o reconhecimento, o conflito acaba)

12. 0 "herói" é coroado: Amaro deixa a cidade de Leiria e parte para Lisboa. Amaro e cônego Dias se encontram em Lisboa e, sem qualquer remorso, conversam sobre

as últimas novidades de Leiria. Amaro se

faz confissões em mulheres casadas.

encontra muito bem na nova paróquia. Só

3º MOMENTO: DESENLACE DA HISTÓRIA

(a história principal e as secundárias são resolvidas, há o reconhecimento, o conflito acaba)

12. O "herói" é coroado: Amaro reza a missa no velório de Amélia. Ninguém desconfia do padre. A responsabilidade recai sobre o seu ex-namorado. Padre Benito, em cadeira de rodas, sequela do derrame, repudia o ato de Amaro e sai da igreja. Amaro permanece no local, rezando pela menina Amélia.

Quadro comparativo 1. Enredo do romance e do filme.

A estrutura das funções narrativas que Propp propôs era baseada na análise de contos de fada, por isso fez-se necessário uma adaptação para organizar o enredo do romance e do filme. Como sabemos, a história de Amaro não se enquadra em um conto de fadas ou fantástico, porém, em alguns aspectos a sua estrutura consegue se adequar à estrutura básica elaborada por Propp. Por isso a utilizamos para compor os enredos e podermos observar, paralelamente, as diferenças no contexto do conflito.

Com os enredos postos lado a lado, pudemos perceber que há diferenças; no entanto, o conflito central permaneceu bastante semelhante. É importante que a obra realizada a partir de outra tenha vida própria. O filme adaptado preservou sua autonomia como obra independente, porém verificamos que a relação intertextual com a obra literária é explícita.

Considerando as diferenças dos dois meios de comunicação, lembramos que o escritor de romance tem a sua disposição a linguagem verbal, as metáforas e as figuras de linguagem; e o cineasta possui uma gama de recursos técnicos para serem manipulados de diversas maneiras, como luz, cor, trilha sonora, diálogo, movimentos e enquadramentos da câmera e, lógico, a imagem. Além disso, lembremos com Umberto Eco que:

no fluxo diacrônico do fotograma, combinam-se, dentro de um fotograma, várias figuras cinésicas, e no decorrer do enquadramento, vários signos combinados em sintagmas – essa riqueza contextual faz do cinema indubitavelmente um tipo de combinação mais rico do que a fala, porque no cinema, como já no sema icônico, os diversos significados não se sucedem ao longo do eixo sintagmático, mas aparecem conjuntamente presentes e reagem alternadamente, fazendo brotar várias conotações. (Eco, 2005, p.149-150)

Essas diferenças são bastante significativas na hora da transposição do romance para o filme. Mas o importante dessa relação é que haja uma forma de dialogismo intertextual e isso podemos afirmar que houve na adaptação do romance, pois o roteirista aproveitou os recursos cinematográficos na criação do contexto mexicano atual, tanto na apresentação do espaço físico como no enfoque das questões candentes da sociedade mexicana atual, sem perder a conexão com a temática e os conflitos essências do romance, como o problema do celibato, a crítica à mundanidade do clero e à degradação política e social. Amaro é apresentado já na cidade com uma recomendação do bispo. O autor resgata do romance

as conversas entre os padres, a discutir o celibato e a função social da Igreja; as reuniões familiares na casa de Amélia, propiciando as trocas de olhares entre o jovem casal; a corrupção do meio político e jornalístico, com a injusta punição de Rubén. Tudo foi retratado, com os recursos próprios do cinema – efeitos sonoros, iluminação, câmera, planos, *travelling*, diálogos – ou seja, de tal forma que, ainda segundo Eco, "julgamos encontrar-nos diante de uma linguagem que nos restitui a realidade" (Id, p.150).

Leitura do roteiro

Na busca de desvendar alguns aspectos do processo criativo do roteiro do filme, empreendemos uma leitura sob a perspectiva de Howard e Mabley, em *Teoria e prática do roteiro*, ou seja, destacaremos os elementos básicos da roteirização e as ferramentas eficazes na criação de um roteiro. Conjuntamente com a montagem do roteiro, realizaremos uma leitura comparativa entre romance e filme.

a) Conflito, protagonista, objetivo e obstáculos: Como já vimos, o conflito central, nas duas histórias, gira em torno do dilema do padre Amaro: conquistar Amélia e continuar no sacerdócio. Deste conflito, vieram obstáculos em séries: para alcancar seu objetivo, Amaro travou, no romance, uma luta com o escrevente João Eduardo, depois com a culpa supersticiosa que Amélia sentia pela relação dos dois, em seguida com a gravidez e o filho que nasceu, e por último com a morte dos dois. No filme, Amaro trava, também, uma luta com o namorado de Amélia, depois com o padre Benito, que não aceitava a relação, em seguida com a sua consciência. Há, até mesmo, uma passagem em que ele usa o flagelo em si mesmo como forma de protesto contra seus pensamentos libidinosos, uma forma de autopunição. Por fim, a gravidez e, consequentemente, a morte de Amélia. Com relação à consciência, a personagem de Amaro difere nas duas obras. No romance ele se caracteriza por uma personalidade mais insensível, fruto da visão crítica e desencantada de Eça, que, por sua vez, reflete a mentalidade objetiva e científica da época. O Amaro do filme é uma figura contemporânea, uma personalidade complexa, criada dentro da

visão relativista da época atual, nem anjo, nem demônio. Afasta-se, assim, do quadro estático e determinista do romance realista e tem um significado que ultrapassa a dissecação da personagem realista, um significado como personagem que representa o homem de hoje, ou seja, o vazio do homem de hoje: sem passado, só pensa no presente, com alguma consciência, querendo de todo jeito garantir o futuro. Apesar da distância temporal entre os enredos, o elemento básico determinante da ação dramática entre o par amoroso é o mesmo, o celibato clerical, demonstrando a permanência do poder da Igreja e de seus dogmas. De qualquer forma, em ambas as obras, Amélia foi derrotada pela paixão e Amaro saiu incólume.

Na adaptação, para criar o contexto, houve a transposição dos temas para questões da atualidade; Leñero fez da ficção um comentário à realidade contemporânea mexicana. Focalizou a questão do tráfico de drogas, muito intenso nas cidades mexicanas, mesmo nas do interior, como Los Reyes; o poder que a Igreja ainda exerce nos meios de comunicação e na política, numa cultura de cunho extremamente religioso e dominada por crendices populares; a degradação do meio político e midiático, dominado por forças retrógradas. As conexões entre o romance e o roteiro do filme, no sentido de mobilização nacional e de promoção de uma identidade político-ideológica, foram muito parecidas. Os dois seguiram a perspectiva crítica para promover a identificação do leitor/espectador com o universo ficcional e a realidade atual. O drama dos dois resulta do embate entre a ordem moral retrógrada e hipócrita de uma sociedade tradicionalista e os valores do presente, que visam a uma nova ordem social, representados tanto no livro como no filme pelo namorado de Amélia, e no filme pelo padre Natálio. Aliás, há aqui um jogo com as personagens do romance, pois neste há um padre de nome muito semelhante, Natário, que certamente serviu de sugestão ao roteirista para a nomeação da personagem Natálio; entretanto, Leñero cria um jogo de contrastes, pois os nomes quase idênticos designam personalidades opostas, pois o padre Natálio do filme parece um desenvolvimento do espírito cristão do sincero abade Ferrão do romance e não do corrupto padre Natário.

b) Premissa e abertura: A premissa é a situação preexistente à introdução do protagonista e seu objetivo. No início do filme, o

ônibus que levava Amaro a caminho para Los Reyes é interceptado por uma quadrilha de guerrilheiros, que roubam os passageiros e vão embora. Há muita ação nessa cena de abertura do filme, já prenunciando a situação com que Amaro vai deparar-se na cidade para onde se dirige. A guerrilha esconde-se no interior do México e é protegida pelo padre Natálio, que age segundo sua consciência e convicções, mas devido a isso será excomungado. No romance, a premissa é a apresentação de algumas personagens, já vistas com suas falhas e pecados, como o padre Benito, a Sanjuanera, as beatas, que estarão em volta de Amaro o tempo todo e que caracterizam a mediocridade da sociedade em que o padre será inserido.

- c) Tensão principal, culminância e resolução: A tensão principal de um roteiro aponta em direção ao conflito geral da história; pode haver uma ou mais tensões. Dados os obstáculos, começamos a questionar o que vai acontecer: Amaro consegue seduzir Amélia? A tensão principal surge quando Amaro começa a flertar com Amélia e consegue levá-la para a cama. Depois há várias outras tensões que são consequências dessa primeira: Amélia vai fazer o aborto? Amaro não será descoberto? Será que Amélia morre? O que vai acontecer com o padre? No romance temos as mesmas tensões e a tensão principal confere semelhança às obras. Podemos acrescentar mais uma pergunta: o que vai acontecer com o filho do padre, uma vez que, no romance, a criança nasce viva? A culminância é o ponto alto do roteiro, na literatura podemos dizer que é o clímax da história. Tanto numa como noutra narrativa o ponto climático é o mesmo, a morte de Amélia; depois, tudo é o desenlace. Assim, a resolução seria o ponto em que o público ou o leitor poderiam relaxar. No filme, Amaro reza a missa no velório de Amélia e ninguém descobre que ele é o pai da criança. No romance, Amaro também não é descoberto e, depois da morte de Amélia, deixa a cidade de Leiria e vai para Lisboa levar uma vida anônima.
- d) Tema: O tema é o ponto de vista do escritor em relação à história que vai contar. Podemos perceber esse ponto de vista na resolução da história. É nesse ponto que o autor nos revela sua interpretação da obra. Ele cria uma culminância e uma resolução que pareçam satisfatórias diante daquilo que ele pensa em relação

ao assunto abordado. "O tema é aquela área do dilema humano que o autor escolheu explorar sob uma variedade de ângulos e de maneira complexa, realista e plausível" (Howard e Mabley, 1996, p. 97). O elo temático no filme e no romance fica claro no momento da morte de Amélia, porque se vê todo o repúdio pelos acontecimentos que levaram ao seu calvário e sua morte simboliza a falta de respeito, de solidariedade, de amor, de carinho entre os seres humanos, mesmo aqueles que se dizem religiosos. Como no livro, o roteiro evidencia a estreita vida de província, com a intriga local, as pessoas mesquinhas, os padres de conduta mundana, as beatas, os miseráveis. É uma célula ilustrativa da luta do ser humano entre o bem e o mal, entre ter prestígio ou ser caridoso, entre obedecer ou ser livre. Amaro viveu todos esses dilemas durante seu percurso na história do romance/filme; como consequência de suas escolhas, levou Amélia à morte.

- e) Unidade: A trajetória de Amaro nas duas obras, em busca de seu objetivo, cria uma unidade de ação e isso dá à história uma estrutura coesa. A unidade na história do romance/filme vem dos esforços de Amaro para seduzir Amélia, continuar com ela e permanecer no sacerdócio sem ser descoberto pela sociedade. Mesmo quando entra nos subenredos da vida sacerdotal ou das intrigas da política e da sociedade, a narrativa não se distancia de seu objetivo primeiro.
- f) Exposição: Alguns fatos relativos à vida da personagem principal são muito importantes para entendermos suas atitudes. No romance, a exposição em *flashback* da infância de Amaro deunos a visão da formação de seu caráter. Já no filme, essa exposição se dá de maneira mais sutil, por meio de diálogos, do seu comportamento social. Quando, no início do filme, ele ajuda um passageiro, já percebemos que seu caráter será melhor que o Amaro do romance. Aos poucos essa impressão se esmorece e, devido a várias circunstâncias, sua atitude mostra-se menos altruísta. São várias exposições do comportamento de Amaro que montam seu perfil humano e fazem antever o final da narrativa. De qualquer forma, ele é mais complexo que a personagem do romance e a sua postura

diante do conflito é mais ambígua, porque ele alterna ações altruístas e mesquinhas.

- g) Caracterização: A busca pelo objetivo determina o curso dos acontecimentos na história e constitui a chave para entendermos o comportamento das personagens, que ficam caracterizadas pelas suas atitudes. Amaro quer Amélia e a busca por este objetivo revela muita coisa a respeito do lado mesquinho, egoísta e perturbado de sua personagem e ajuda a criar os fatos que constroem a história. Quando Amaro, no romance, inventa histórias sobre o namorado de Amélia, para ela sentir repugnância e terminar o namoro, notamos sua falta de caráter, seu egoísmo. No filme, Amaro, ao despedir o sacristão de suas funções porque ele denunciou seu relacionamento com Amélia para padre Benito, revela desumanidade e prepotência. Essas caracterizações vão sendo fornecidas para o leitor/espectador aos poucos, no decorrer da história e ajudam-nos na caracterização da personalidade de Amaro.
- h) Desenvolvimento da história: Para que uma história se desenvolva é necessário que o protagonista busque alternativas ou tentativas de resolver seu problema. Ele precisa sempre avançar em direção à sua meta para que as cenas aconteçam, culminem na tensão principal e, finalmente, cheguem à resolução. Por exemplo, o problema de Amaro, no começo do romance, é a dificuldade em conseguir ficar sozinho com Amélia. Sua primeira tentativa é frustrada pela chegada de alguém na cozinha da casa de Amélia, mas ele não desiste, e por meio de algumas artimanhas, consegue o que quer. Amélia fica grávida e, com a decisão que ele toma, cria-se a tensão principal do último ato: a morte de Amélia. No filme, acontece quase a mesma coisa, Amaro fica obcecado por Amélia e vai tentar de tudo para consegui-la; quando se frustra, tenta novamente, seus atos vão construindo a história até a tensão principal: como no livro, a morte de Amélia. As complicações que surgem na trajetória das personagens, as momentâneas soluções, os índices dos acontecimentos futuros provocam o envolvimento do leitor/espectador na trama do romance/filme.
- i) Ironia dramática: Há momentos, na narrativa, em que o leitor ou o espectador ficam sabendo de algo antes da persona-

gem e isso cria a ironia dramática. Esse momento é chamado de revelação. Quando isso acontece, há necessidade de se criar uma oportunidade para que a personagem se dê conta daquilo que o leitor/espectador já sabe. Esses momentos aumentam a dramaticidade do enredo. No romance, Amaro desconhece o autor do comunicado que denuncia os padres, mas o narrador deixa claro para o leitor quem ele é. Até descobrir, Amaro pratica ações que não o prejudiquem ainda mais perante os olhos da sociedade beata de Leiria. O leitor não fica relegado à posição de testemunha, mas participa da antecipação dos acontecimentos futuros que se encontram no drama. No filme, não há a revelação porque o artigo é assinado e todos ficam sabendo ao mesmo tempo. Porém, em uma outra cena, quando padre Benito descobre a relação entre Amaro e Amélia, somente o espectador tem a revelação; na hora do reconhecimento por parte de Amaro, a ironia da situação dá força dramática à cena: Benito começa a se confessar para Amaro, sua confissão é dupla, dos seus pecados e dos de Amaro. Este fica surpreso, sem ação, até enfurecer-se e brigar com o outro, que cai ao chão, com um derrame. O espectador participa ativamente em cenas assim, pois está imbuído de um saber maior que o da personagem e isso lhe dá uma posição de superioridade.

j) Preparação e consequência: Quando uma personagem se prepara para uma próxima cena dramática, dá-se o nome de preparação. No romance, antes da cena do manto de Nossa Senhora, o narrador mostra Amélia em casa, que em conflito com sua consciência, ajoelha-se e reza para Nossa Senhora dar-lhe tranquilidade, mas esta não responde e ela não se livra do peso angustiante da condenação: "ficava toda murcha, torcendo as mãos, abandonada da graça" (Queirós, 2004, p.247). Em seguida, sai de casa ao encontro dele e, ao entrar na igreja, nem olha os santos com medo deles. Uma manhã padre Amaro lhe entrega um manto de Nossa Senhora para ela vestir e os dois se amam com paixão, Amélia, esquecida de sua consciência, se entrega com volúpia. A preparação antes dessa entrega aumentou o impacto desse momento dramático e acentuou a revolta emocional do leitor. No filme, essa mesma passagem dá-se de forma mais suave. O manto é entregue para Amaro pela mulher do prefeito, para vestir a imagem de Nossa

Senhora da igreja. No local do encontro do casal, na casa do sacristão, Amélia mostra figuras de santos para Getsemani, filha do sacristão, fala sobre as imagens e depois deixa o livro nas mãos da menina e entra no quarto. Amaro já a espera e os dois começam a se beijar, ele interrompe e pega o manto para vestir Amélia. O diretor não coloca música, cria uma atmosfera muito real e faz parecer um jogo de crianças. Com a preparação antes da cena, a falta de música, o espectador não sente grande revolta pela implicação simbólica que há por trás da significação do manto de Nossa Senhora. A atmosfera criada agiu como apelo direto à emoção do público e a consequência do ato do casal não foi de repúdio, funcionou como uma reviravolta emocional, dramática, mas sem grande choque.

l) Pista e recompensa: À medida que uma história se desenrola, uma pista pode ser plantada para ajudar a construir a trama da narrativa. Geralmente a recompensa vem perto da resolução da história. Essa pista assemelha-se a uma metáfora, que age no inconsciente e deve facilitar a percepção de uma ideia que o narrador quer exprimir.

Nas histórias analisadas, não temos pistas de suspense, próprias de narrativas policiais, mas sim pistas subjetivas das facetas da personagem Amaro. No desenvolvimento da intriga, no romance/ filme, o narrador vai apresentando um conjunto de índices para adensar o caráter de Amaro, quer pelo seu comportamento e atitudes, quer pelas relações sociais que mantém com a comunidade e com o clero. É por esse recurso que o narrador mantém a curiosidade do leitor/espectador para o que vai acontecer no percurso da narrativa. Ao longo da história do romance, o narrador cria algumas crises que envolvem rompimento com a família, perda dos pais, morte da tia protetora, abandono no seminário, desejo reprimido, ciúmes, egoísmo, mentiras, obsessão, traição e, por fim, assassinato. Esses dramas individuais e sua manifestação na fatura do texto nos dão as pistas do caráter de Amaro e nos fazem vislumbrar o desenlace da narrativa. Uma recompensa às avessas vem com a confirmação do caráter negativo, no final do romance, e as consequências deste para com a vítima da história.

No filme, as crises criadas para o padre também nos fornecem as pistas de sua personalidade: a caridade, o desejo por Amélia, a busca da satisfação desse desejo, a ambição, o fechar os olhos para a corrupção da Igreja, a admiração pelo padre Natálio (que representa a pureza de ideais, dando uma indicação do pendor ideológico do filme), a negação do filho, o egoísmo, o desespero pela perda da jovem. Por meio dessas pistas, vamos criando uma perspectiva hora positiva, hora negativa das atitudes do padre. Como já vimos, Amaro do filme difere um pouco do Amaro do romance em relação ao caráter. No filme vislumbramos algumas atitudes positivas que no romance não são apresentadas: a caridade e o desespero pela morte de Amélia. Mas a recompensa no filme suplanta as nossas expectativas, para tornar o desenlace mais emocionante e inesperado. O narrador demonstra sua aversão aos fatos apresentados, de forma espetacular, quando afasta a câmera da última cena apresentada. Uma demonstração do repúdio pelos atos do padre.

m) Elementos do futuro e anúncio: Um bom escritor ou roteirista quer sempre prender a atenção do leitor/espectador para o futuro dos acontecimentos da trama. O anúncio serve para indicar o que vem adiante e isso os incentiva a esperar, antecipar, a temer, a torcer, o que faz com que haja a sua efetiva participação na história. O título da história de Amaro já pode ser considerado elementos de futuro e anúncio dos fatos que ocorrerão no drama, pois "nos leva a antecipar alguma coisa, sem, contudo, sermos capazes de adivinhar qual será o resultado de fato" (Howard e Mabley, 1996, p.123). Muitas passagens na história podem servir, também, de exemplos. No romance, quando cônego Dias descobre os encontros entre Amaro e Amélia, antecipamos uma briga entre os dois padres, o que acaba acontecendo, porém Amaro se defende afirmando saber dos encontros entre o cônego e a São-Joaneira. Ficamos ansiosos em saber se tudo sairá da forma como Amaro espera ou não, mas não ficamos surpresos, devido às pistas que o narrador plantou do caráter do cônego Dias, quando ele, "murcho", volta atrás de sua primeira atitude, e acaba por rir e felicitá-lo. Diferentemente do que ocorre no filme, nesta mesma passagem, pelas atitudes mais reservadas de padre Benito, esperamos uma reação de total aversão, o que acontece. Ao saber dos encontros, padre Benito, enfurecido, ataca padre Amaro.

No romance, Amaro entrega o filho para uma "tecedeira de anjos", consciente do que lhe acontecerá e ficamos na expectativa de como ocorrerão as coisas. No filme não há essa criança, pois Amélia faz um aborto. Porém, quando Amaro propõe essa solução, já a associamos com o título do filme, pois, de qualquer forma, o filho morrerá. Na realidade, o futuro dos acontecimentos já está sugerido no título, bem como a implicação da responsabilidade do padre. Esses recursos dos índices que apontam para os acontecimentos futuros são excelentes recursos para manter o leitor/espectador envolvido na história.

n) Plausibilidade: Aquilo que pode ser admitido, razoável. Na ficção, o escritor se compromete com a plausibilidade das situações criadas durante a narrativa, por meio de argumentos e evidências. Podemos dizer que as situações expressas n'O crime do Padre Amaro são críveis, plausíveis. Os atos do protagonista do romance nascem de uma lógica daquilo que os antecedeu e as consequências são verossímeis; ele é resultado da educação que recebeu, denunciando a filosofia determinista da época. Mesmo no filme, onde não há um argumento antecedente de seus atos, as situações vividas por ele, a partir do momento em que ele chega à cidade, são justificativas plausíveis dos fatos que acontecem. Todos os temas abordados nas histórias foram mais que um mero registro do fluxo da realidade; através da criação de um universo ficcional, os autores deixaram clara sua visão de mundo: sobre religião, política, crime sem castigo, aborto, miséria.

Através das atitudes das personagens, o narrador apresentou um painel da conduta de alguns setores da sociedade. Por exemplo, os atos de Amaro e de outros padres chocam-se com os ensinamentos da Igreja. É uma conduta que persiste através dos tempos, pois sabemos, pelos meios de comunicação, de muitos casos ilícitos ligados a membros pertencentes à comunidade religiosa e que continuam pregando em missas ou cultos religiosos.

A aliança entre a Igreja e os políticos é outro exemplo da plausibilidade. Tanto no romance como no filme está claro o envolvimento do clero com os políticos. A igreja utiliza a sua influência

e o seu poder de persuasão para conseguir votos para os seus candidatos. No romance, padre Natário, utilizando-se de um falso milagre, conseguiu votos para o seu candidato:

O padre Natário na última eleição tinha arranjado oitenta votos!

- Cáspite! Disseram.
- Imaginem vocês como? Com um milagre! (...)

Tinha-se entendido com um missionário, e na véspera da eleição receberam-se na freguesia cartas vindas do Céu e assinadas pela Virgem Maria, pedindo, com promessas de salvação e ameaças do Inferno, votos para o candidato do governo. De chupeta, hem? (Queirós, 2004, p.87)

No filme, a união entre o clero e os políticos é mostrada através do prefeito da cidade que ajuda a igreja em troca, também, de votos. Há uma passagem bem clara dessa aliança quando a mulher do prefeito entrega dinheiro, no confessionário, para padre Amaro e diz que é para a construção do hospital. Em outra passagem, no entanto, o prefeito comenta com seus amigos do partido sobre essa "amizade" entre ele e os padres, que na verdade é para troca de favores. Nem é preciso dizer que isso acontece com frequência na nossa realidade, basta ir a uma pregação de fé em ano de eleições para escutarmos um pronunciamento eleitoreiro por parte da comunidade religiosa.

Amaro cometeu vários crimes, dentre eles o de assassinato, porém não é punido. Por que não houve punição? Basta assistirmos aos noticiários diários para presenciarmos crimes de todas as espécies sendo praticados sem que haja punição para eles. Tanto Eça quanto Leñero procuraram denunciar o comportamento dos padres e mostraram seu ceticismo em relação à vitória do bem contra mal, porque não é isso o que acontece na vida real. Evidenciar as falhas das personagens têm uma intenção moralizante, tentar fazer o leitor/espectador indignar-se, tentar mudar o comportamento da sociedade.

o) Ação e atividade: Quando lemos ou vemos uma atividade sendo realizada por uma personagem, possivelmente estaremos associando essa atividade a alguma ação significativa que vai levar a história adiante, pois toda ação precisa ter um propósito para ser justificada. Nas histórias analisadas, temos vários exemplos de uma atividade com ação dramática. Vamos ver uma: no romance, quando Amaro observa o manto de Nossa Senhora e contempla Âmélia, vemos nessa atividade as intenções maquinadas por ele e depois a ação dessas intenções se revela dramática para a possível visão religiosa do leitor/espectador. Mesmo por Amélia a ação do padre não foi totalmente aceita. No filme, essa passagem também foi dramática. Amaro recebe o manto e o leva ao encontro com Amélia. Essa atividade tinha uma intenção capaz de expressar a emoção e o desejo de Amaro. A cena foi montada sem diálogo, pois este foi desnecessário para a sua composição. A imagem é poderosa e fica marcada na memória, é mais eficaz que o diálogo. Em outro momento, podemos ver Amaro recitar o poema Cântico dos Cânticos, da Bíblia, adaptado para o filme. Amaro o faz para seduzir Amélia. A letra do poema assume um sentido de ação para conseguir seu objetivo. Esse mesmo poema é novamente recitado no final do filme: quando Amélia está no carro, toda ensangüentada devido ao aborto mal sucedido, ela se recorda do idílio que foi o momento da concepção do filho ao ouvir o poema da voz de Amaro, em *off.* Grande efeito dramático, uma situação paradoxal: trágica e lírica, a cena da sua morte e o lirismo erótico do poema.

No romance, da mesma forma, um poema fora usado para despertar a sexualidade de Amélia: *Cânticos a Jesus*, "uma obrazinha beata, escrita com um lirismo equivoco, quase torpe – que dá à oração a linguagem da luxúria" (Ibidem, p. 77). Amaro a lia em seu quarto, enquanto pensava em Amélia. Em seguida, faz com que Amélia leia também o poema, e os efeitos na jovem evidenciam bem a sua confusão entre fervor religioso e desejo sexual por Amaro.

p) Diálogo, falas, trilha sonora: O diálogo é um elemento de identificação das personagens e por meio dele podemos caracterizá-las e julgarmos suas atitudes: "O diálogo bom e eficaz surge da

personagem, da situação e do conflito; revela personagens, e leva a história adiante" (Howard e Mabley, 1996, p. 137).

No romance, em uma reunião dos padres, o diálogo entre eles faz-nos vislumbrar a crítica do narrador em relação ao caráter negativo das atitudes do clero. O narrador deixa entrever a boa vida levada pelos padres, comparando-a à dos mendigos, que viviam como animais. O diálogo usado pelos padres mostra a ironia do narrador, ao descrever os padres comendo fartamente, enquanto falam sobre a miséria do povo:

- Muita pobreza por aqui, muita pobreza!
 Dizia o bom abade. Ó Dias, mais este bocadinho da asa!
- Muita pobreza, mas muita preguiça, considerou duramente o padre Natário.
 Em muitas fazendas sabia ele que havia falta de jornaleiros, e viam-se marmanjos, rijos como pinheiros, a choramingar Padres-Nossos pelas portas.
 Súcia de mariolas, resumiu.
- Deixe lá, padre Natário, deixe lá! Disse o abade. Olhe que há pobreza deveras. Por aqui há famílias, homens, mulher e cinco filhos, que dormem no chão como porcos e não comem senão ervas.
- Então que diabos querias tu que eles comessem? Exclamou o cônego Dias lambendo os dedos depois de ter esburgado a asa do capão. Querias que comessem peru? Cada um como quem é! (Queirós, 2004, p. 85)

Nesse diálogo, a fala dos padres explicou e exprimiu nuanças do caráter deles de forma a poder identificá-los como pessoas mesquinhas e egoístas, contrapondo-se aos ensinamentos pregados pela igreja: caridade, bondade, ajuda material e espiritual aos mais necessitados.

No filme analisado, podemos observar essa dialética através dos diálogos entre os padres ao discutirem sobre o celibato e a Teologia da Libertação. Como no romance, o narrador deixa perceber a dualidade entre o que pregam e o que fazem. Ao falarem do celibato, sabemos que padre Benito o prega, mas não o pratica. Em um momento, padre Amaro diz: "Se o celibato fosse opcional, muitos problemas seriam evitados, não é, padre?" Ao que padre Benito responde: "Isso é uma bobagem. É mais fácil ver um Papa mexicano que o fim do celibato." Subentende-se uma crítica ao rigor dos dogmas religiosos da Igreja e sua recusa em modernizar-se.





Figura 4. Padre Natálio e padre Benito em um diálogo tenso.

Quando o assunto passa para a Teologia da Libertação, as imagens acima revelam exaltação nas expressões tanto de padre Benito como de padre Natálio, da mesma forma que suas palavras revelam o confronto de ideias.

Acompanhemos sua discussão. Quando padre Benito diz que tem um assunto importante para tratar, padre Natálio pergunta:

- Gostaria de saber quais são as acusações contra mim, padre.
- Os efeitos da sua maldita Teologia da Libertação.
- O que a Teologia da Libertação tem a ver?
- O bispo tem informações precisas, padre Natálio, de que você está protegendo ou ajudando guerrilheiros na sua região.
- Que guerrilheiros?
- Você dá armas para eles, ou esconde as armas deles.

- Mentira! Isso não é verdade. Não há guerrilheiros lá, só traficantes.
 Os traficantes dos irmãos Aguilar. Chato Aguilar.
- Estou falando de guerrilheiros.
- E eu, de traficantes que invadem terras de camponeses e os obrigam a plantar papoula.
 Eles os ameaçam e os matam caso se recusem a auxiliá-los. Pistoleiros e traficante. Estão na comunidade e matam a minha gente.
- O bispo sabe que você ajuda guerrilheiros.
- E não sabe que Chato Aguilar lava dinheiro com doações? Doações para o seu maldito centro hospitalar.
- Você não sabe de nada!
- Eu sei de tudo. Sei o que acontece na minha comunidade.
- Se não vai me ouvir, vai arcar com as consequências.

Sabemos quais são as consequências: a excomunhão do padre Natálio. Como vimos, o diálogo entre os padres é tenso, cheio de acusações, e revela um choque radical de ideologia e de comportamento, numa cisão profunda que não acontece no romance. Esse clima pesado é criado pelo fato de sabermos de antemão que padre Benito é comprometido com o tráfico, que dele podemos duvidar, negando a validade de suas afirmações, numa evidente adesão do roteirista e diretor. Imagem e diálogo, nas cenas analisadas, mantêm-se coerentes como o sentido que transmitem.

A trilha sonora faz-se notar na sequência do filme em que Amaro busca a ajuda de Dionísia para encontrar uma clínica clandestina que faça o aborto em Amélia e, ao entrar na casa da beata, somos surpreendidos pelo aspecto da sala, coberta de elementos de trabalhos de feitiçaria, tudo acompanhado por uma trilha sonora de música sacra. O contraste do ambiente com a música é um comentário crítico subliminar à atitude ímpia e criminosa do padre.

Em outro momento, temos outra dualidade contrastante: enquanto Amélia faz o aborto, lá fora Amaro depara-se com o homem a quem ajudou no início do filme; o diálogo ameno entre eles é o oposto do que ocorre dentro da clínica. Quando Amélia sai da clínica e Amaro desesperado a leva para outro hospital, no caminho, em meio a lágrimas de agonia, escutamos uma voz em *off* dizendo: "teus seios são crias de gazela", revivendo o momento da primeira relação sexual. Esse efeito descortina o desespero e o desamparo psicológico do casal: como toda a intriga começou, as consequências, o fim inexorável. Ao mesmo tempo, a voz inunda a cena de nostalgia e tristeza. Depois disso, só o silêncio e a dor de Amaro.

q) Elementos visuais: No romance, esse recurso toma forma pela descrição. O narrador mescla diálogos entre as personagens e descrições das personagens, da paisagem, do ambiente, do objeto, para compor sua história. Pela voz do narrador descobrimos como é Amaro, "uma boa figura de homem" (Queirós, op.cit., p. 24), ou Amélia, "uma bela rapariga, forte, alta, bem-feita" (Id., p.29), a cidade de Leiria, "Em roda da Ponte a paisagem é larga e tranqüila. Para o lado de onde o rio vem são colinas baixas, de formas arredondadas..." (Ibid., p.19), as outras personagens, o "bilioso" Natário, o "bestial" Brito, o cônego Dias, cuja descrição faz lembrar "velhas anedotas de frades lascivos e glutões", o "bom" abade Ferrão, as "velhas" D. Maria da Assunção, D. Josefa Dias e as irmãs Gansosos, a situação social de Portugal:

"e assim uma burguesia entorpecida esperava deter, com alguns polícias, uma evolução social: e uma mocidade, envernizada de literatura, decidida destruir num folhetim uma sociedade de dezoito séculos" (Ibid., p. 354).

Enfim, por meio das descrições, dos diálogos, o narrador vai montando um vasto dossiê sobre as mazelas da sociedade portuguesa do século XIX. As personagens e os ambientes são fruto de uma acurada observação da sociedade da época, com a minúcia descritiva própria da época realista.

Assim, nunca é demais lembrar que, enquanto um romancista tem à sua disposição toda a riqueza da linguagem verbal, um cineasta lida com diferentes materiais de expressão: imagens em movimento, iluminação, linguagem verbal oral (diálogos), sons e ruídos não-verbais (efeitos sonoros), música, os movimentos da

câmera, enquadramentos, planos, ângulos de filmagem, cor, entre outros. Todos esses materiais podem ser manipulados de diversas maneiras e de uma forma conjunta.

É importante que haja a descrição detalhada dos elementos visuais dentro de um roteiro, pois vão determinar a construção da cena e o estilo da história. O diretor, com certeza, cria detalhes, planos e outros recursos, mas primeiramente ele olha o que o roteiro indica, depois faz as adaptações ou mudanças necessárias.

Escolhemos algumas cenas para explicitar esses elementos e, também, vamos apresentar algumas considerações sobre como os aspectos técnicos de filmagem, a linguagem cinematográfica, definem significações na narrativa fílmica (em sua dimensão visual, verbal e sonora). A importância da leitura desses elementos podemos depreender das palavras de Turner:

A complexidade da produção cinematográfica torna essencial a interpretação, a leitura ativa de um filme. Inevitavelmente precisamos examinar minuciosamente o quadro, formar hipóteses sobre a evolução da narrativa, especular sobre seus possíveis significados, tentar obter algum domínio sobre o filme à medida que ele se desenvolve. O processo ativo da interpretação é essencial para a análise do cinema e para o prazer que ele proporciona. (Turner, 1997, p. 69)

Abaixo, cena do primeiro beijo do casal no filme e a imagem de Cristo como testemunha:





Figura 5. Imagem de Cristo testemunhando o primeiro beijo.

Enquanto no romance o primeiro beijo acontece no sítio da São-Joaneira, mãe de Amélia, no filme a cena acontece dentro da igreja; com certeza, a mudança física do local pelo roteirista proporcionou um impacto herético muito maior ao ato, já que tudo acontece sob a imagem de Cristo.

Também no romance o confronto é sugerido, pois em alguns momentos o narrador faz referência às imagens dos santos, ora como objeto de adoração e sensualidade: "sentia um amor físico pela igreja; desejaria abraçar, com pequeninos beijos demorados, o altar, o órgão, o missal, os santos, o Céu, porque não os distinguia bem de Amaro, e pareciam-lhe dependências da sua pessoa" (Queirós, 2004, p.95), ora como objeto de pavor: "Ao entrar na igreja não rezava, com medo dos santos", (Idem, p. 247) e, em outros momentos, como se os santos fossem observadores indignados dos acontecimentos: "E Amélia atravessou rapidamente a igreja, de cabeça baixa e olhos nas lajes, como se passasse entre as ameaças cruzadas dos santos indignados" (Ibidem, p. 249). Esta última cena descrita por Eça, o roteirista aproveitou bem em sua transposição: são vários os momentos em que ele coloca as imagens dos santos, e mesmo a imagem de Jesus, como testemunhas dos atos do jovem casal. Na cena, a câmera se move em um segundo plano e revela a imagem de Cristo, a face desolada de Cristo. Percebemos a importância desse movimento da câmera, causando um grande impacto ao opor o plano religioso e superior (a imagem de Cristo) e o plano profano e inferior (a união carnal), deste modo intensificando consideravelmente a ação da imagem sobre o espectador. Assim, a densidade dramática funde-se nos dois planos de imagem AmaroXAmélia/Cristo, numa expressão de duração indeterminada, mas intensa, transmitindo uma palpitação como se a imagem estivesse viva. Essa sensação constitui uma espécie de síntese do ponto de vista de uma câmera subjetiva (Martin, 2003, p. 205-206).

A cena do romance escolhida pelo roteirista, da imagem de Cristo observando a cena dos amantes, volta-se para o imaginário cristão, para a ideia de um ser divino constantemente a observar nossas ações. Ao mesmo tempo, proporciona ao diretor uma ampla escolha dos elementos visuais, o que ele fez com bastante critério, de modo que a cena, ao mesmo tempo, transmite sensualidade

e choca a maioria dos espectadores, pelo desrespeito ao símbolo maior da religiosidade cristã.

Podemos fazer um paralelo entre as imagens sempre presentes no romance e no filme e o coro grego no teatro da Antiguidade Clássica. Muitos dramaturgos da sociedade da antiga Grécia, que tiveram papel fundamental na história da cultura ocidental, compunham seus dramas para apresentações nos anfiteatros, sempre acompanhados de música. O coro, na Antiguidade, dialogava com os atores, havia uma espécie de conversa entre eles, surgindo, assim, a ação dramática, cerne da tragédia grega. Não há esse diálogo explicito entre as imagens do filme analisado e as personagens do drama, mas há um diálogo silencioso, os olhos das imagens acompanham todos os momentos dramáticos das cenas, como uma recriminação aos atos presenciados. A sua recriminação silenciosa fica por conta da percepção do espectador.

No campo cinematográfico, o diretor Woody Allen utiliza o recurso do coro grego no filme *Poderosa Afrodite* (1995), para apresentar a trama e anunciar os passos que se seguirão. As personagens do coro, caracterizadas de acordo, não só entoam canções para explicar os acontecimentos ao espectador, como dialogam com o protagonista, exercendo papel de conselheiros de suas ações. Allen mostra a sua visão dos clássicos da tragédia grega, utilizando o coro como recurso irônico para narrar as mazelas humanas, enfatizando, de uma perspectiva irônica, o sentido muitas vezes ridículo que elas adquirem da perspectiva de um olhar superior. Já o diretor Carlos Carrera usa as imagens como recurso dramático: são os olhos da sociedade, através dos olhos das imagens, recriminando os atos das personagens.

A seguir, vemos uma sequência que revela o desespero do padre ao saber da gravidez de Amélia:



Figura 6. Cenas de violência e de extorsão.

Na sequência inicial dessas imagens, vemos Amélia e Amaro, em plano médio, discutindo sobre a gravidez. O padre repudia a criança. A câmera, em movimentos ágeis, acompanha cada detalhe das expressões do casal. A particularização desse conflito permite uma calorosa participação emocional do espectador, pois é uma metáfora simbólica do mundo real. É uma cena violenta, em que o detalhe do diálogo é acompanhado de perto pela câmera, que revela a intensidade dramática da situação, com ênfase na hipocrisia e no egoísmo do padre. Amaro perde o controle e esbofeteia Amélia, arrepende-se, abraça-a: a violência das imagens é acompanhada de perto por uma câmera ágil, alternando os planos médios, close-up, americano. A trilha sonora restringe-se aos sons humanos: respirações ofegantes, murmúrios desesperados. Intensificando a alta voltagem emocional, a câmera enquadra somente o drama do casal, deixando o resto do quadro na penumbra.

Há um corte nessa sequência de agressão explícita e ela retorna, nas duas últimas imagens, mostrando o casal na cama: outra cena violenta, agora não mais física, mas emocional. Envolve extorsão, manipulação, perversidade: Amélia diz a Amaro que o jornalista Rubén, seu ex-namorado, está na cidade. Insinua que talvez ele queira se casar com ela. Amaro não rejeita essa possibilidade, ao contrário, pergunta se ela quer isso. Detalhe do plano, para as mãos entrelaçadas do casal, na última cena, Amaro suplicante e Amélia impotente, solidão às voltas com a fatalidade. Há, nesse

detalhe das mãos, uma espécie de fusão evanescente da hipocrisia humana, a integração entre a corrupção de quem tem o poder e a impotência dos mais fracos. Amélia aceita. Neste ponto, o filme mostra seu objetivo, atinge a raiz de uma situação real, além do que se vê na tela: as personagens estão sozinhos, confusos, desesperados e nada os deterá agora.

Ao examinar as características gerais da penúltima imagem, Amélia sentada na cama, abotoando a blusa, notamos novamente que tudo o que é mostrado na tela tem um sentido, que só percebemos por meio da reflexão. Esta imagem sugere ao espectador mais do que o conteúdo aparente. O diretor deu à imagem um conteúdo implícito: um índice da tragédia que iria acontecer com Amélia. Nesta sequência, o filme mostra seu objetivo, a raiz da trama, o conflito do casal, a gravidez indesejada. As personagens se mostram desesperadas e a imagem revela a tragédia que está por vir: a morte de Amélia. Reparemos nos cabelos dela, desalinhados e com um fio cortando a sua face. Esse conteúdo implícito sugere uma marca da morte de Amélia: o sangue. Como já sabemos, Amélia morre esvaindo-se em sangue devido ao aborto mal sucedido. A imagem, portanto, sugere para além do conteúdo dramático e explícito da ação.

No romance, Amaro, ao saber da gravidez, também entra em desespero e diz ao cônego Dias: "Imagine você o escândalo! A mãe, a vizinhança ... E se suspeitam de mim?... Estou perdido... Eu não quero saber, eu fujo!" (Queirós, 2004, p. 263). Em resposta, o padre-mestre sugere-lhe que case Amélia com o jornalista. Como vemos, a hipocrisia e o egoísmo são os mesmos. Ao comunicar a Amélia essa solução, Amaro refreia seu ódio: "Amaro fazia-se lívido de raiva, com desejo furioso de lhe bater. Mas conteve-se" (Idem, p. 266).

A violência no fragmento do romance é mais psicológica. Amaro a convence por meio de um discurso ardiloso e mentiroso, falando sobre o castigo de Deus: "é a fatalidade, é Deus que a manda!". Apesar das diferenças, o roteirista aproveitou bem os elementos que exploram o caráter de Amaro.

No filme, a partir da revelação da gravidez, veremos a decadência moral do padre Amaro. A agressividade da reação do padre ao saber da gravidez prepara para a intensidade que cada detalhe das cenas posteriores terá na trajetória da vida de Amélia, propiciando a participação do espectador quando a câmera revelar detalhes que acentuarão a atmosfera trágica da narrativa, preparando catarticamente o espectador para os acontecimentos que irão ser apresentados nas sequências seguintes. A atenção agora estará voltada para a construção da atitude das personagens centrais da trama. As articulações do conteúdo das cenas terão que ser coerentes com os recursos da linguagem fílmica, para mostrar a transformação do frágil amor do casal num turbilhão visual de cenas dramáticas e violentas.

r) Cenas dramáticas: Em uma boa cena há necessidade de haver um objetivo, os obstáculos, uma culminância e uma resolução e o protagonista que a compõe não precisa ser o mesmo da história toda. Por exemplo, quando o narrador do romance criou a passagem em que João Eduardo escreve o comunicado denunciando os padres para a Voz do Distrito, sob o pseudônimo de "O Liberal", ele é, naquele momento, o agente central da intriga narrativa. Apesar de ele ser uma personagem secundário no contexto da história, conduz a ação e faz o conflito acontecer, é o dono da cena, leva-a adiante para outros acontecimentos. Em termos gerais, uma ação dramática se resume em: alguém quer muito algo, mas um obstáculo o atrapalha, a ação acontece em algum lugar, em certo momento e às vezes responde o porquê do sucedido. Então temos: João Eduardo quer Amélia. No entanto o padre Amaro é o seu antagonista, pois a quer também e leva algumas vantagens, uma vez que Amélia é muito devota à religião. O que ele faz? Escreve um comunicado para o jornal local denunciando a hipocrisia dos padres. Com isso consegue afastar Amaro da casa de Amélia e reata o namoro. Na consequência dessa ação temos uma elipse temporal e uma transição para a próxima ação: Amaro fica afastado por um bom tempo do aconchego do lar da família de Amélia, depois desmascara João Eduardo, faz a jovem se afastar dele e volta a frequentar a casa. Está resolvida essa situação.

Essa ação dramática é transportada para o filme com muita semelhança: a cena retrata o jornalista Rubén, também apaixonado por Amélia. Ele sente ciúme do padre, percebe os flertes entre eles, portanto Amaro é seu antagonista e seu obstáculo. Rubén também não gosta dos padres, descobre a ligação entre eles e o tráfico. O que faz? Escreve um artigo denunciando a ligação. Amélia, ao descobrir que foi ele o autor da "difamação", desmancha o namoro. Em consequência, Amaro se aproxima mais ainda de Amélia e faz o jornalista perder o emprego. Tanto no romance como no filme, por algum tempo João Eduardo/Rubén foi o protagonista da ação; através dos diálogos, das descrições, dos elementos da linguagem escrita ou fílmica, soubemos de suas emoções, seus sonhos, seus medos. A cena pertenceu a ele. Depois, a história flui e segue adiante para outras cenas dramáticas.

Concluindo esta dupla leitura, entendemos que ambos, romance e filme, têm na mistura perfeita dos aspectos sociais com os dramas pessoais, os ingredientes ideais para sustentar a trama, envolvendo o leitor/espectador ao longo da narrativa literária/fílmica. O enredo enfoca um drama comum e perene, o confronto entre desejo e proibição, ambições pessoais e coerção social, choque de interesses que sustenta a narrativa. A força motriz por trás do conflito da relação entre Amaro e Amélia tem a ver com o poder, a religião, a política, a vaidade, a corrupção.

A narrativa de Eça tem conotação trágica, com a morte de Amélia e do filho, demonstrando que o gênero do romance retoma e amplia os temas da tragédia clássica, internalizando as vicissitudes que assolam o ser humano. Enquanto na visão clássica o ser humano era uma vítima do destino, agora enfrenta conflitos que se originam do seu caráter e das coerções inevitáveis da vida em sociedade, ainda que, segundo a visão determinista de Eça, não deixe de ser vítima da hereditariedade e do meio. Justamente este determinismo vai ser evitado pelo roteirista, modernizando a personagem, relativizando seu caráter, tornando-o mais complexo, um ser dominado pelas contradições, oscilando entre o bem e o mal.

Há, também, uma ironia no final do romance/filme: Amaro não é punido. Por que não houve punição, uma vez que Eça e Leñero denunciaram o comportamento desprezível da maioria dos membros da Igreja? E Leñero ainda acrescenta uma agravante a essa ironia, pois o único padre que age imbuído de espírito cristão é excomungado. Logicamente, assim o fazem porque sua postura é crítica; com realismo, não estão pintando uma situação ideal, mas desenhando uma sociedade corrupta, onde o mal prevalece e os

maus são premiados. Assim, tanto o livro como o filme são obras de denúncia e daí advém o seu caráter transformador: mostrar as falhas da sociedade a fim de levar o leitor/espectador à indignação e à tentativa de corrigir os rumos desta mesma sociedade.

Enfim, romance e filme foram sucesso porque tratam de temas próprios dos seres humanos, independentemente do tempo histórico de cada um. Amor, relacionamentos afetivos, sentimentos, questões sociais, temas políticos e outros assuntos relacionados à condição humana foram abordados de forma realista, refletindose na vida dos leitores e dos espectadores.

A adaptação fílmica caracterizou-se como uma obra de arte independente, sem perder os liames essenciais com a obra de Eça de Queirós. Carlos Carrera e Vicente Leñero souberam explorar com eficácia os temas denunciados pelo romancista, estabelecendo um diálogo tanto com o texto queirosiano como com o contexto social deles. Recuperaram para a atualidade mexicana a visão ferina de Eça, enriquecendo a narrativa com o poder da imagem e da riqueza visual da cultura própria de seu país.

Na composição da narrativa fílmica, Leñero e Carrera selecionaram o eixo dramático e, a partir dessa escolha, determinaram quais episódios e personagens deveriam integrar a adaptação. Nesse processo, privilegiou-se a trama principal, discutindo-se, no filme, paixão x proibição, religião x hipocrisia, poder político x poder do narcotráfico, num país exposto, por um lado, ao grande desenvolvimento tecnológico e à riqueza do poderoso vizinho, EUA, e, por outro, à pobreza da população, ao atraso das crendices de uma colonização espanhola cristã e predatória. Daí ressaltarmos o aspecto de denúncia do filme de Carrera, lançando luz para os reais problemas de uma sociedade mexicana de extrema desigualdade social, de bolsões de extrema miséria.

Além disso, considerando a centralização na figura do padre Amaro, os equívocos em relação à religião, tanto da parte do clero como dos crentes, continuaram os mesmos da época de Eça. Para isso contribuiu certamente a escolha de uma sociedade dominada pela crença religiosa, de forma semelhante ao que acontece com Portugal.

Sem dúvida, adaptar uma obra de arte de um mestre da literatura portuguesa deve ter sido um desafio muito grande para Carrera e Leñero. Eles optaram pela adaptação livre, enfatizaram a autonomia e a liberdade em relação ao texto original, e não se preocuparam com a questão da fidelidade.

Se, por um lado, o filme, de certa forma, perde a ironia afiada e refinada de Eça, a análise penetrante, a narração elegante e transparente, o espírito crítico que decompõe e discute problemas sociais, tudo aquilo que se expressa melhor na linguagem literária, ganha, por outro lado, na riqueza e no poder comunicativo das imagens, na convencionalização mais rica, na formalização mais flexível da linguagem cinematográfica, de forma que julgamos nos encontrar diante da realidade.

Enfim, no mundo mágico da literatura e do cinema, importa a imaginação criadora de uma realidade fictícia, a arte ampliando, adensando, aperfeiçoando a nossa percepção da realidade. Livro e filme, com maior e ou menor intensidade, possuem o dom extraordinário de surpreender e revelar a realidade num momento epifânico.

Referências

AGUIAR E SILVA, V. M. de. *Teoria e metodologia literárias*. Lisboa: Universidade Aberta, 2002.

CARRIÈRE, J-C. A linguagem secreta do cinema. Rio de janeiro: Nova Fronteira, 2006.

COMPARATO, D. Da criação ao roteiro. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

ECO, U. A Estrutura ausente. São Paulo: Perspectiva, 2005.

FIELD, S. Manual do roteiro. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

GÓES, L. T. *O mito cristão no cinema:* "o verbo se fez luz e se projetou entre nós". Salvador: EDUFBA – EDUSC, 2003.

HOWARD, D.; MABLEY, E. *Teoria e prática do roteiro*. Trad. Beth Vieira. São Paulo: Globo, 1996.

MANZANO, L. A. F. *Som-imagem no cinema*. São Paulo: Perspectiva: FA-PESP, 2003.

MARTIN, M. A linguagem cinematográfica. São Paulo: Brasiliense, 2003.

METZ, C. *A significação no cinema*. Tradução Jean-Claude Bernadet. São Paulo: Perspectiva, 2004. (Debates; 54 / dirigida por J. Guinsburg).

MOISÉS, M. A literatura portuguesa. 26. ed. São Paulo: Cultrix, 1991.

PALMA, G. M. (Org.). *Literatura e cinema:* a demanda do Santo Graal & Matrix / Eurico, o presbítero & A máscara do Zorro. Bauru, SP: EDUSC, 2004.

PELLEGRINI, T. et al. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Senac São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003.

QUEIRÓS, Eça de. *O crime do padre Amaro.* 15. ed. São Paulo: Editora Ática, 2004.

REIS, C. O essencial sobre Eça de Queirós. Londrina: Universidade Estadual de Londrina - Sistema de Bibliotecas: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2005.

SILVA, J. M. da. As tecnologias do imaginário. Porto Alegre: Sulina, 2003.

TURNER, G. Cinema como prática social. São Paulo: Summus, 1997.

XAVIER, I. *O discurso cinematográfico*: a opacidade e a transparência. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

_____. *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal/ Embrafilmes, 2003.

Ficha técnica do filme

El Crimen del Padre Amaro - 2002

Equipe Técnica:

Direção: Carlos Carrera

Adaptação: Vicente Leñero

Produtores: Alfredo Ripstein

Daniel Birman Ripstein

Elenco Principal:

Gael García Bernal – Padre Amaro

Ana Claudia Talancón – Amélia

Sancho Gracia – Padre Benito

Angélica Aragon – Sanjuanera

Luisa Huertas – Dionísia

Ernesto Gómez Cruz – Bispo

Gastón Melo – Martín

Damián Alcázar – Padre Natálio

Andrés Montiel – Rubén de la Rosa

