

# LITERATURA E CINEMA: MACHADO DE ASSIS

## LITERATURE AND CINEMA: MACHADO DE ASSIS

Aurora Cardoso de Quadros<sup>1</sup>  
Rauer Ribeiro Rodrigues<sup>2</sup>

**RESUMO:** A produção de um filme baseado em uma obra literária célebre, geralmente, implica uma intenção parafrástica, direcionada à aproximação entre a palavra literária, a imagem visual e os sons que a representam. Nesse ponto, mais do que questionar até que ponto o cinema materializa a palavra literária ou quais os limites e deslimites dos recursos cinematográficos na produção fílmica baseada em obras literárias, este artigo tenta apresentar algumas observações sobre a relação entre literatura e cinema, articuladas a teorias que lhes servem de suporte. O exemplo que associará alguns pontos da obra escrita representada pelo texto cinematográfico é a obra de Machado de Assis. Como apoio teórico, este estudo tem como centro a obra de J. Dudley Andrew.

**PALAVRAS-CHAVE:** Literatura; Filme; Machado de Assis.

**ABSTRACT:** In a film based on a specific literary book, a paraphrastic intention is usually implied, directed to the approximation between the literary word, the visual image and the sounds that represent it. At this point, rather than questioning the extent to which cinema materializes the literary word or what limits or limits of cinematographic resources in film production based on literary work, this article tries to present some observations about the relationship between literature and cinema, articulated to theories which support them. The example that will associate some points of the written work represented by the cinematographic text is the work of Machado de Assis.

**KEYWORDS:** Literature; Film; Machado de Assis.

1 Doutora pela USP; professora UNIMONTES; auroracardoso2010@hotmail.com; Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4859757949618662>

2 Doutor pela Universidade de Ciências e Letras de Araraquara. Professor UFMS; rauer.rodrigues.2020@gmail.com; Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0639290942591728>

## Introdução

Na literatura, sobretudo nas narrativas, a arte verbal, se tomada em sua organicidade e natureza estética, processa-se de modo similar ao conjunto resultante de uma produção fílmica. A imagem acústica conduz os sentidos do leitor a criar significados e a perseguir um processo de produção do sentido de acontecimentos, figuras e temas; a “ouvir” os sons representados pela arte verbal; e os significados dela deflagrados conduzem a entender, “ver” cenas, formas e cores. As ideias, fatos, personalidades, entidades do mundo natural ou da esfera abstrata, podem se processar como num filme, movimentando conforme o foco sugerido pela palavra literária lida, ou criando outros caminhos, voláteis ou não, acionados por infinitas redes inerentes à instância mental. Tudo se processa com recursos singulares, pois a mente de quem lê é capaz de vestir, conforme suas experiências, aptidões e gostos, o que é registrado materialmente pelo autor do texto.

### 1 Associação entre Literatura e Filme: o potencial de Machado de Assis

Mas, para isso, é preciso que a leitura capte os sentidos e o tom construído pelo escritor. Nesse sentido, um leitor que não perceba nas entrelinhas o tom da obra machadiana não conseguiria entender sua essência, uma vez que a ironia é, por excelência, a marca de Machado de Assis. Esse problema na leitura ocorre, às vezes de fato, outras são atribuídas, como acontece quando um leitor se distingue, baseado em seus pontos de vista, que se vê como bom leitor, daquele que ele considera um equivocado e mau leitor. Um exemplo é a forma como Diogo Mainardi entende a adaptação de *Dom Casmurro*, que a Globo exibiu, em 2008, a minissérie *Capitu*, dirigida por Luiz Fernando de Carvalho.

Criticando o tom acentuado que a série atribui ao romance, ele chega a afirmar:

A literatura brasileira tem um escritor. Um só. O que fizemos com ele, nos últimos cinquenta anos, foi traí-lo com todos os Escobar que apareceram. Desde que Helen Caldwell, em 1960, negou o adultério de Capitu, moldando *Dom Casmurro* às suas teorias feministas, Machado de Assis foi raptado pela crítica esquerdistas. Em particular, por John Gledson e Roberto Schwarz, que o transformaram ridiculamente num agente da luta de classes, empenhado em denunciar os abusos da classe dominante. Na realidade, Machado de Assis é mais complicado do que isso. Ele é um satirista conformista e resignado, que zomba da mesquinhez de nossa sociedade e acredita que, quando ela muda, muda sempre para pior. A série *Capitu* festeja o abastardamento da obra machadiana. Machado de Assis sabe bem: de agora em diante, isso só pode piorar. (MAINARDI, 2008, p. 76).

Independente de se aderir ou não à crítica do Mainardi, o que está evidente é que a literatura pode ser concebida de formas variadas e até opostas, mas também, que na impossibilidade de plena concretude ou esgotamento da sua representação, uma obra é campo aberto aos múltiplos olhares e um profícuo espaço para a criatividade daquele que não se prende à expectativa do leitor, que leu ou não a obra. Pode ser mesmo, aquele que leu a obra e anseia pela sua encenação, a fim de deleitar-se pela segunda vez ou para preencher lacunas, ou ainda para apreciar a representação do que imaginou e chegar, numa outra interação estética, a algo parecido com o que sentiu na leitura. Sobre o modo de captar a obra machadiana, várias são as ocorrências de relatos de incompreensão. Machado às vezes é confundido, e não é pouco. O que a o diretor da Rede Globo fez foi enfatizar a ironia e levá-la quase ao sarcasmo. Por outro lado, o que Gledson (1991) e Schwarz (1992) fazem é evidenciar a genialidade crítica do escritor, sua consciência sobre a mentalidade do brasileiro do seu tempo, a forma de assimilação pelo brasileiro das ideias vindas da Europa, dentre outras propriedades. Mas, em suma, opor-se a Mainardi, no caso deste

ensaio, apenas consiste em simples demonstração de ponderação do radicalismo, segundo a qual entende-se que há modos e modos de se ler ou de se tratar uma obra literária, especialmente a do escritor brasileiro, em se falando da produção nacional. E, se no campo abstrato, em que a mente pode viajar e traçar caminhos livremente, isso se efetiva ainda mais em versões ou adaptações da obra literária para a visualização e audição do que se escreveu ou do que se processou a partir do que se escreveu. Ainda que fosse possível esgotar todos os sentidos da obra machadiana, que é o exemplo aqui usado, os recursos de uma produção cinematográfica seriam ineficientes devido a flexibilidade e complexidade mental de cada leitor e do próprio autor, sem dizer que a forma de cada um imaginar é diferente, os padrões de julgamento são diferentes, os modos de recepção da mesma forma, e por aí se vai longe sem se chegar a lugar concreto e findo.

O ideal de beleza, por exemplo, às vezes se completa ou se troca pelo ideal do leitor. Outras vezes, sem atender à sugestão, ou mesmo sem que haja uma sugestão alcançável, deixa vago certo traço, dando um tom de indefinição a ser retocado, sendo que mesmo o leitor proficiente não tem os instrumentos verbais articulados para produzir os sentidos de maneira a se sentir pleno em sua imaginação. Isso não quer dizer que haja uma insatisfação ou sensação de impotência na recepção e na interpretação de uma grande obra. Ao contrário, a imprevisibilidade, o dinamismo que faz com que cada leitura da mesma obra seja de descobertas e novas percepções é que a fazem célebre e talvez eternamente interessante e atemporal. Implica nisso no fato de que o perfume, a cor, as características descritas pelo ponto de vista do autor, os implícitos, na medida do possível, podem ou não serem concretizadas mentalmente em certa medida. Mas sempre se flexibilizam pelas predileções do leitor, que as traduz conforme suas vocações pessoais, rumo a satisfazer-se com o

desfrute e a recriação. A crítica Lucrécia D'Aléssio Ferrara, em sua obra *O texto estranho* (1978), defende o não esgotamento da percepção da arte e, traduzindo Chklovski, cita sua ideia, segundo a qual a arte “tem como procedimento o estranhamento das obras e da forma de acesso difícil que aumenta a dificuldade e o tempo da percepção, visto que, em arte, o processo perceptivo é um fim em si mesmo e deve ser prolongado” (FERRARA, 1978, p. 74). Talvez aqui se encontre o motivo da traição de Capitu, por exemplo, ser assunto que parece não se esgotar. Talvez essa seja, também, uma das motivações para se assistir a filmes sobre a obra, minisséries ou outras formas de expressão que dela fazem seu mote.

A forma de se entender o parentesco entre literatura e cinema, ainda que seus veículos diferentes os distingam em tempo, espaço e matéria prima, é vista, sobretudo em se tratando de narratividade, como natural e harmônica em termos idealmente contornados, ainda que não exatamente concretizada. Ambos, narrativa e cinema, se constroem substancialmente por meio da arte, ambos configuram seus sentidos por meio de sons e imagens; imagens essas estáticas ou em movimento. Reforça-se que, na literatura, a imagem acústica conduz os sentidos do leitor a “ouvir” os sons representados pela arte verbal, a criar significados e a construir o sentido de figuras e temas, ideias, fatos, acontecimentos, personalidades, entidades do mundo natural ou da esfera abstrata. Tudo transita por estórias, sentimentos, tendências, coerências e incoerências. E, ao leitor eficiente, a leitura torna-se mais, por assim dizer *grosso modo* concretizável, em imaginação.

Mário de Andrade, disse em 1939, no seu artigo “A raposa e o tostão” (ANDRADE, 2001) que as outras artes (pintura, escultura, música) possuem matérias-primas livres de assunto, em que a passagem, a natureza morta, a sonata, o noturno, e a própria Vênus ou a canção de amor normalmente

se ligam com muito pouca intensidade aos nossos interesses vitais, mas, na literatura, seu próprio material, a palavra, já começa por ser um valor impuro. Ela não é meramente estético como o som, o volume, a luz, mas um elemento imediatamente interessado, uma imagem aceita como força vital, tocando por si só o pensamento e os interesses do ser. Enfim, segundo ele, “a literatura vive em freqüente descaminho porque o material que utiliza nos leva menos para a beleza que para os interesses do assunto” (ANDRADE, 2001, p. 110). E é graças a essa contaminação da arte verbal, a seu poder de produzir efeitos semânticos, que nos remetem a sentidos visuais, auditivos, relacionais e acionais, que ela porta esse duplo poder que movimenta significante e significado a produzir imagem mental e, a partir daí, representá-la por outros códigos, o que nos lembra Ferdinand Saussure (1996) na explicação sobre a natureza do signo linguístico.

Com relação à linguagem, Mário dá relevo à questão da forma, não numa valorização parnasiana, mas enquanto instrumento de efeito de sentido. A princípio determina que a linguagem da literatura não deve se render ao jugo da gramática. Quando destaca a forma, ele refere-se ao modo como a palavra é utilizada, como é empregada de modo a produzir efeitos de sentido, propiciando ao leitor a fruição da obra literária. Para tanto, alerta para que o escritor deve atentar-se para os perigos da palavra, uma vez que uma palavra mal empregada pode prejudicar o efeito estético da mensagem. A linguagem é, para Mário, fundamental para a qualidade de uma obra. Assim, se a palavra é a matéria para a construção da linguagem literária, para ele, as outras artes aparentam usar elementos mais puramente estéticos, por serem mais desprendidos de significados. A essência estética, sendo o principal ingrediente de toda arte, traria a sua natureza de modo inerente. Mas, se o significado da arte é um dos componentes até mesmo do seu potencial estético, há grande espaço para o seu valor

e ele vem à tona como aliado do processo do artista, como na arte cinematográfica, no trato da palavra. É o significado, não propriamente conceitual, mas nas particulares acepções dos seus empregos específicos que trará o *pathos* da arte da palavra. É o significado também que, conforme nosso interesse neste ensaio possibilitará ao leitor percorrer os caminhos traçados pela palavra, compondo mentalmente os fatos sugeridos, preenchendo com as cores e as formas desenhadas, de modo fluido e multifacetado. Tais sugestões é que vão propiciar a encenação mental e levar o leitor a se enveredar nos mundos e histórias contadas pelo criador, em criativa cooperação e pessoal interação. E ainda que se trate de um texto não linear, é possível a tentativa de traduzi-lo, ainda que subjetivamente, coisa que qualquer tradução não deixa de ser, conforme a percepção do leitor, ou produtor, ou roteirista e demais profissionais da produção.

Nesse procedimento, lendo-se uma narrativa, constroem-se paralelamente cenas e sons mentais que, de certo modo, constitui um processo potencialmente paralelo ao cinema. Tudo se processa com recursos singulares, pois a mente é capaz de vestir, conforme suas aptidões e gostos, o que é sugerido pelo autor do texto. No texto escrito, o ideal de beleza, como já sugerido, por exemplo, torna-se preenchido pelo ideal do leitor. O perfume, a cor, as características desenhadas, na medida do possível pela representação verbal, e pelo ideal do autor, aproximam-se ou distanciam-se das predileções do leitor, que as traduz conforme suas vocações pessoais, de modo a satisfazer-se como tradutor que desfruta e recria a produção. Segundo J. Dudley Andrew, em *As principais teorias do cinema*, à luz do gestaltismo, nós “percebemos o mundo de acordo com as leis que existem em nós, mas que nos foram dadas pelo mundo, do qual somos, em consequência, parte integrante homogênea” (1989, p. 48). No cinema, em um filme que nos remete a uma obra escrita específica,

ressalvadas as limitações naturais, a imagem visual e os sons emitidos pelas ondas, buscam muitas vezes aproximar-se do êxito na meta de “materialização”, ou melhor dizendo, de encenação audiovisual da palavra, pelo uso da tecnologia. Nesse ponto, alguns fatos tornam-se implicações inerentes desse processo, cuja construção dialoga com as respectivas matérias primas das duas artes, literatura e cinema. Disse também J. Dudley Andrew que “sem a tecnologia, não haveria filmes e sem as pressões psicossociológicas esses filmes permaneceriam sem ser projetados, em porões e museus” (ANDREW, 1989, p. 25).

Os filmes baseados em obras literárias, ao buscarem, quando é o caso, aproximar-se ao máximo do estilo do autor, requer um leitor proficiente e sensível, além de produtor, diretor, roteirista criativo, que saiba articular os recursos de que dispõe e inventar outros. Sendo o estilo o modo como cada escritor apresenta sua arte, fazendo evidenciar a forma que ele utiliza para se expressar, também revela as seleções que o autor faz e as propriedades advindas dessa seleção. Para se perceber um estilo literário, deve-se tentar identificar como o escritor configura sua produção, como ele procede para organizar sua linguagem e traduzir sua criatividade. Um exemplo característico de estilo bem definido é a famosa ironia machadiana, que já foi idealizada e recriada em texto fílmico. Segundo os estudos de Beth Brait, na obra *Ironia em perspectiva polifônica* (1996), a ironia consiste não numa fala, mas numa voz que expressa um ponto de vista diferente do que se fala. Segundo a definição de ironia desse estudo da autora, pode-se entender que um autor que utiliza esse viés, assume as palavras que articula, mas não o ponto de vista que elas representam. É desse modo que Machado de Assis tempera as ideias e as ações, por exemplo, em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Seus personagens, sobretudo o protagonista, muitas vezes dizem o contrário do que o discurso

subjacente afirma e, quase sempre, critica. O filme, para ser fiel, precisa de leitores fiéis a produzi-lo.

Certas cenas machadianas inevitavelmente impulsionam o leitor a verificar como um filme as reproduziria. Há, em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, um capítulo intitulado “O velho diálogo de Adão e Eva”. O texto nas edições antigas ocupa duas páginas. Quase sem palavras, o episódio é construído pelo título referido, o nome dos personagens Brás Cubas e Virgília antecedendo as linhas compostas por pontilhados com distribuição gráfica diversa, e exclamações e interrogações. Estas se apresentam ora ao meio, ora ao final da sequência de pontos. Cabe ao leitor preencher os espaços indicados pelos pontos. O tom exclamativo, afirmativo ou interrogativo e os emissores das falas do diálogo já são dados pelo narrador. Além disso, o título indica o sentido do diálogo, ao inserir os personagens Adão e Eva.

O filme *Memórias Póstumas*, de André Klotzel (2001), adaptação da referida obra escrita, representa a cena de modo a manter o clima de ironia. O personagem Brás, já defunto e como narrador protagonista, aparece em primeiro plano e em destaque. A expressão de ironia no rosto traduz o indizível da cena, vivida pelos amantes, que estão em segundo plano, movimentando-se em nudez em um leito ao fundo. Num meio sorriso, Brás pigarreia, levanta as sobrancelhas; faz menção de falar algo, mas se cala, com ares de travessura. Esse ponto, como toda a obra em sua natureza chistosa, lembra a piscada do autor ao leitor, mencionada por Umberto Eco (2015). É como se Machado contasse com a cumplicidade e a astúcia do leitor a captar o tom.

Talvez o que se ressalta, em se tratando de estilo, é que o procedimento utilizado consegue reproduzir o clima criado pelas palavras e, mais ainda, pela falta delas. Genialmente o silêncio no papel é representado pelo silêncio do personagem. As reticências, pelas expressões faciais e gestos

corporais, mímicas e olhares reveladores do humor com que o personagem, ele próprio em confissão póstuma, narra seus momentos como amante da mulher do amigo.

A produção de sentido desse trecho consiste no avanço de memórias que já vinham sendo narradas por Brás em capítulos anteriores. Dois capítulos antes, há um outro cujo espaço do título é ocupado por reticências, e em que Brás narra aspectos desse amor com a personagem Virgília:

Lembra-me, sim, que, em certa noite, abotoou-se a flor, ou o beijo, se assim lhe quiserem chamar, um beijo que ela me deu, trêmula, - coitadinha, - e trêmula de medo, porque era ao portão da chácara. 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, - 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, 1959, p.176-7)

O seu contexto inserido no capítulo posterior a esse também auxilia e antecipa a visualização do amor delirante vivido por eles:

De certo tempo em diante não ouvi cousa nenhuma, porque o meu pensamento, ardiloso e traquinas, saltou pela janela fora e bateu as asas na direção da casa de Virgília. Aí achou no peitoril de uma janela o pensamento de Virgília, saudaram-se se e ficaram de palestra. Nós a rolarmos na cama, talvez com frio, necessitados de repouso, e os dous vadios ali postos, a repetirem o velho diálogo de Adão e Eva. (ASSIS, 1959, p.179)

O fato é que o efeito das palavras de Machado de Assis propicia o clima dessa traquinagem admitida pelo próprio personagem que conta postumamente suas aventuras amorosas. O leitor deleita-se inclusive com o modo de narrar. Essa cena do diálogo de Adão e Eva, no filme, consegue envolver a cena, de modo habilidoso e criativo, do clima construído pela mão do autor, envolvendo

as cenas na ironia residente no tom do narrador. Dentre outras distinções, o que muda é a matéria prima. Em um, os recursos expressivos, mais do que restritos às letras e palavras que produzem as estruturas verbais, consistem na parte imaterial advinda da arte machadiana, que com as palavras cria as imagens, os sentidos, o clima, propicia a admiração, a introjeção, a imaginação e o envolvimento. Sobretudo, a composição mental da cena em todos os componentes essenciais. Eis, possivelmente, o convite à encenação fílmica da obra. Se tal fato se confirma, daí a produção fílmica encontrar matéria e motivação para sua recriação. E, embora o critério subjetivo das seleções feitas para as cenas cinematográficas apresente as diferenças entre o enredo construído no papel e aquele construído em movimento de imagens e sons na tela, juntamente com todo o trabalho nisso envolvido, percebe-se o desejo de manter a essência que instala a substância machadiana à obra. A performance da ironia se constrói em mímicas, gestos, palavras, atos, tons. A própria capa mostra o defunto dando uma piscadinha para o seu potencial expectador.

Assim, em se tratando de literatura, o estilo de um escritor abrange a língua, a palavra, que constrói significados. Andrew lembra que “o significado é o resultado do estilo; a significação o resultado da forma”. (1989, p. 117). O modo como o autor escreve produz sensações, sonoridades e sentimentos. Também cria clima e vieses, que determina o modo como a palavra deve ser recebida. Isso é o efeito estético. A arte literária, mais do que os conhecimentos técnicos, conta com a inspiração, o dom do escritor, que não escreve aleatoriamente, mas busca inspiração no mundo social, cultural, histórico e real, e principalmente no seu mundo interior, para manejar as palavras. O dom é o responsável pela construção do estilo e pela capacidade desse estilo de produzir o efeito estético. O efeito estético advindo desses modos

é como eles atuam na leitura. Em Machado, o leitor ideal é predisposto a uma vivacidade crítica e disposição emocional bem dosada como, por exemplo, a digressão feita pelo defunto autor. O filme, acreditamos, capta essa propriedade e tende a satisfazer o leitor. Se em torno dessa relação entre literatura e cinema, de forma geral, vigora um clima positivo, por sua vez, a expectativa em torno da criação cinematográfica baseada em uma obra literária geralmente vem carregada de um impulso que vibra e teme ao mesmo tempo. Se já se leu e se encantou com determinada obra escrita, a criação do filme baseado na mesma, comumente, gera uma curiosidade e desejo de se comparar a própria leitura com a releitura feita pelo filme. À experiência de ver um filme precede o anseio de dialogar com outro leitor e vivenciar outra forma de, não apenas ler, mas de construir, de dizer e de representar. A relação estabelecida acrescenta novos ingredientes à experiência literária, tornando, às vezes, tais experiências estéticas complementares e confluentes em sentidos, composições, focos, climas e representações. Muitas vezes, é bom lembrar, o estabelecimento de um cotejo entre cinema e literatura pode estar marcado pelas diferenças. As distinções entre as duas artes encontram-se em variados aspectos. Mas no filme de Klotzel, o que predomina é a convergência ou, pelo menos, uma feliz intenção e um feliz espelhamento, guardadas as devidas proporções e distinções imaginárias e técnicas.

Sobre as distinções, uma diferença substancial é que o leitor busca recursos imateriais para produzir sentidos. Recursos que podem ser encontrados na própria instância infinita da mente, do ser que sente, entende, pensa e imagina. Aquele que desenha e dá alma a pessoas atribuindo-lhes jeitos e trejeitos. Aquele que percorre os passos dos personagens, ora dentro ora fora destes. Na linguagem cinematográfica, as variantes tornam-se limítrofes, pois há que se selecionar ambiente,

atores, papéis, adequações de modos de ser e de agir. Buscam-se instrumentos para se atingir uma coerência e uma aproximação ideal do que se deseja representar. E aí as adequações se fazem necessárias devido à impossibilidade de se concretizar o mundo mental, mesmo porque este não funciona tão concretamente, muito menos linearmente. Essa afirmação significa que, mesmo imaginando claramente um componente representado pela literatura, sua concretização pelo texto fílmico pode não se realizar plenamente, pois se trata de realizar materialmente o que estava no plano ideal. Do mesmo modo que a subjetividade de cada leitor faz de sua leitura uma criação única, cada representação cinematográfica torna-se única também. Esta depende de ingredientes materialmente concretos para utilizar ou construir outros. A esses une-se o imaterial talento e criatividade da técnica e da arte, fazendo jus com adaptações de obras de autores como Machado de Assis.

O que se ressalta, sempre, é o modo de recriar o texto escrito. A intenção de desviar-se e os graus do desvio; a intenção de repetir em outro código e o grau de aproximação. O processo cinematográfico cria outra possibilidade de leitura que encanta ora mais, ora menos. Os dois pólos integrantes da dinâmica, instalados na emissão e na recepção mudam de papel conforme a necessidade de preenchimento de lacunas e de recriação. Mas a demanda parece nunca se esgotar, lembrando que: “É a avidez da sociedade por informação, educação e entretenimento que permite ao cinema existir” (ANDREW, 1989, p. 25). Certas estruturas literárias conduzem de modo inequívoco o produtor, que deseja encenar determinada obra escrita. Ao idealizar um filme paralelo, parafrástico de, por exemplo, outro clássico machadiano, *Dom Casmurro*, a figura do narrador torna-se central, uma vez que é a partir deste que Machado de Assis constrói o *leit motiv* da obra. Do mesmo modo que é a fala de Brás que conduz o leitor aos sentidos e vozes do

discurso agudamente crítico, em *Dom Casmurro*, é o discurso do personagem narrador, com a polêmica criada em torno dos ditos e contraditos do narrador, que cria o debate em torno da traição de Capitu, enigma tão discutido e propositalmente insolúvel. Também é essencial o clima irônico e sombrio que perpassa toda a narrativa. Enfim, para o êxito da tentativa de representar em tela uma obra literária, que se quer parafrasear, a leitura da substância que percorre o texto escrito exige um processo marcado pela sensibilidade, apuro, esforço e, sobretudo, admissão da impossibilidade de realização plena. Mas é aí que se encontra a maior atração da arte: suas possibilidades de trilhas e descaminhos, suas nuances e potenciais, que tornam sua impureza, muitas vezes, seu melhor ingrediente e seu maior potencial.

## Conclusão

A literatura e todo tipo de arte constituem um meio que o homem utiliza para mostrar ou apenas representar o mundo, a sociedade, as coisas e o cotidiano. Em toda arte, reside a relação entre o homem e a linguagem. Na literatura, como foi dito, a linguagem usada é a verbal, que faz da palavra a matéria prima para a arte do escrito. A criação literária geralmente parte da imaginação ou visão, dos pensamentos, em realidade ou em fantasia. E o caminho seguido pela literatura tem como instrumento a referida matéria prima, a palavra. É a palavra que vai construindo tanto os fatos, as imagens mentais, atribuindo características, tons e cores, quanto vai também construindo o modo de dizer, definindo para o leitor o estilo do autor. E Machado de Assis, que tem espaço garantido entre os críticos literários, vai sendo adotado também pelo mundo da produção fílmica que, dependendo dos criadores, nele se espelha em lealdade, busca o tom a ser construído; ou avança em exageros, caricaturas, fazendo da sutil ironia fonte de

sarcasmo, do sorriso de lado grande gargalhada, da piscadinha cúmplice, conluio transgressor. Tudo a partir da obra verbal, dos seus modos e técnicas, dos seus tons e sentidos. Enfim, dos instrumentos e interesses que ela oferece.

## Referências bibliográficas

ANDRADE, Mário de. A raposa e o tostão. In: **O empalhador de passarinho**. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002.

ANDREW, J. Dudley. **As principais teorias do cinema: uma introdução**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1979.

ASSIS, José Maria Machado de. *Obra Completa*. São Paulo: Brasileira, 1959.

BRAIT, B. **Ironia em perspectiva polifônica**. Campinas: Unicamp, 1996.

ECO, Umberto. **Confissões de um jovem romancista**. São Paulo: Record, 2018.

FERRARA, Lucrecia D'Aléssio. **O texto estranho**. São Paulo: Perspectiva, 1978.

GLEDSON, John. Machado de Assis: **impostura e realismo: uma reinterpretação de Dom Casmurro**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

MAINARDI, Diogo. E Machado virou circo. In: *Revista Veja*, 17 de setembro de 2008.

**MEMÓRIAS PÓSTUMAS**. Direção de André Klotzel. Europa Filmes. Brasil: 2001. São Paulo: Europa Filmes 2001. [DVD]. (101 minutos), colorido.

SAUSSURE, Ferdinand. **Curso de Linguística Geral**. São Paulo: Cultrix, 1996.

SCHWARZ, Roberto. **Um Mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis**. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1992.

Submissão: fevereiro de 2020.

Aceite: junho de 2020