



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Letras

Fabiana da Costa Ferraz Patueli Lima

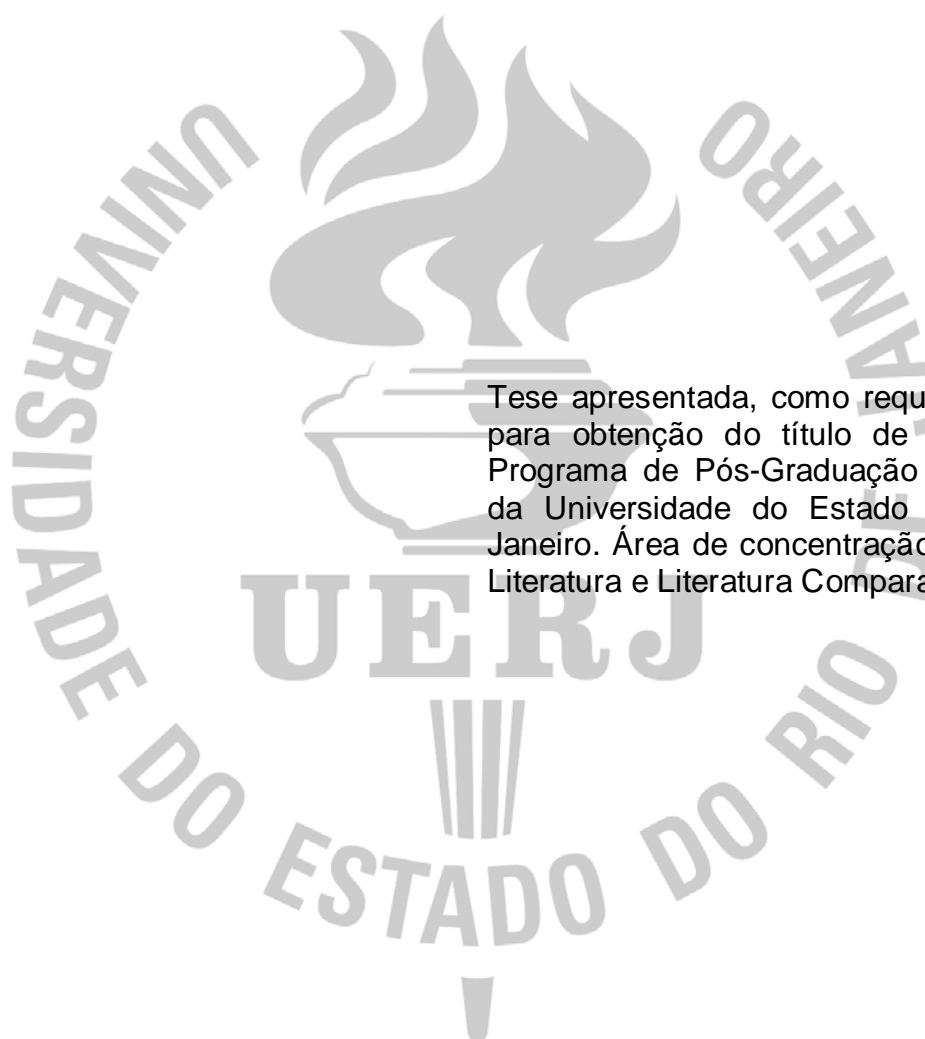
**O conto “O espelho” de Machado de Assis em jornal, livro, filme e
HQ**

Rio de Janeiro

2018

Fabiana da Costa Ferraz Patueli Lima

O conto “O espelho” de Machado de Assis em jornal, livro, filme e HQ



Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Orientador: Prof.º Dr. João Cezar de Castro Rocha

Rio de Janeiro

2018

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

A848 Lima, Fabiana da Costa Ferraz Patueli
O conto "O espelho" de Machado de Assis em jornal, livro, filme e HQ / Fabiana da Costa Ferraz Patueli Lima. - 2018.
268 f.: il.

Orientador: João Cezar de Castro Rocha
Tese (doutorado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras.

1. Assis, Machado de, 1839-1908 - Crítica e interpretação – Teses 2. Assis, Machado de, 1839-1908. O espelho – Teses. 3. Assis, Machado de, 1839-1908 – Adaptações para cinema – Teses. 4. Assis, Machado de, 1839-1908. O espelho – Histórias em quadrinhos – Teses. I. Rocha, João Cezar de Castro II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.

CDU 869.0(81)-95

Bibliotecária: Eliane de Almeida Prata. CRB7 4578/94

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta tese, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Fabiana da Costa Ferraz Patueli Lima

O conto “O espelho” de Machado de Assis em jornal, livro, filme e HQ

Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Aprovada em 27 de Março de 2018.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. João Cezar de Castro Rocha (Orientador)
Instituto de Letras - UERJ

Prof. Dr. Flávio Martins Carneiro
Instituto de Letras - UERJ

Prof. Dr. Marcus Vinicius Nogueira Soares
Instituto de Letras - UERJ

Prof.^a Dra. Alessandra Fontes Carvalho da Rocha Kuklinski Pereira
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Prof.^a Dra. Ceila Maria Ferreira Batista
Universidade Federal Fluminense

Rio de Janeiro

2018

AGRADECIMENTOS

A Deus.

Ao meu marido Wagner, que foi o meu companheiro em todas as horas, cujo carinho e apoio foram essenciais para a realização desta pesquisa.

À minha família (Luíz, Margareth, Fernanda, Flávio, Olinda e Carlos, etc.).

Ao professor João Cezar de Castro Rocha, cuja orientação no doutorado foi fundamental para o meu desenvolvimento como pesquisadora em literatura comparada.

Aos professores que participaram da banca de qualificação desta pesquisa, cujas proposições me auxiliaram na elaboração do presente estudo: Flávio Carneiro e Marcus Soares.

À comunidade da UERJ, que mesmo com todos os esforços políticos contrários a sua conservação, tem desenvolvido atividades, que visam à democratização do ensino, pesquisa e extensão, tornando-se, com isso, cada vez mais presente na vida sociocultural carioca.

Às minhas grandes amigas Alessandra e Gilmara, que sempre estiveram presentes na minha carreira acadêmica.

À equipe de trabalho e aos amigos da UNIRIO: Alice, Ana Lúcia, Profº Flávio Leal, Isabela, Jane, Jaqueline, Luciane, Márcia, Marco, Patrícia, Paula, Paulina, Priscila, Thayane.

À minha orientadora do mestrado, professora Ceila Maria Ferreira, que foi a minha mentora no início de minhas pesquisas em Crítica textual e em Machado de Assis.

A todos os meus professores, sem exceção, pois, devo a eles o sincero agradecimento pela minha formação acadêmica.

Agradeço também o auxílio disponibilizado a esta pesquisa por parte de todos os artistas que produziram as adaptações do conto “O espelho”: Becca Lopes, Jeosafá, João Pinheiro e Rodrigo Lima.

Por fim, meus sinceros agradecimentos à valiosa revisão de Marluce Faria.

RESUMO

LIMA, Fabiana da Costa Ferraz Patueli. *O conto “O espelho” de Machado de Assis em jornal, livro, filme e HQ*. 2018. 268 f. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

A pesquisa pretende discorrer sobre a transmissão do conto “O espelho”, de Machado de Assis, em diferentes mídias, tais como o periódico, o livro, o filme e a história em quadrinhos. Para tal, acolhemos, no corpus do trabalho, as edições na *Gazeta de Notícias* (8 set. 1882) e em *Papéis avulsos* (Lombaerts, 1882), incluindo as suas principais vulgatas (Garnier, 1920; Jackson, 1937), bem como as suas adaptações homônimas em filme (Becca Lopes, 2008; Rodrigo Lima, 2015) e em quadrinhos (Jeosafá e João Pinheiro, 2012). Com tal recorte, pretendemos demonstrar as diferenças de atuação das respectivas mídias, tendo em vista seus atributos materiais e linguagens distintas. Com este fim, na análise do periódico e do livro, destacaremos as variações textuais decorrentes da transmissão textual no meio impresso. Por sua vez, nas adaptações, apontaremos as leituras estabelecidas a partir do texto-fonte, como efeitos de objetivos distintos. Assim, pretendemos abarcar o cenário no qual o legado machadiano encontra-se continuamente disseminado tanto para o leitor quanto para o espectador.

Palavras-chave: Machado de Assis. “O espelho”. Adaptação. Filme. História em quadrinhos.

ABSTRACT

LIMA, Fabiana da Costa Ferraz Patueli. *The tale “O espelho” of Machado de Assis in newspaper, book, film and the graphic novel*. 2018. 268 f. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

This research aims at discussing the transmission of the short story “O Espelho”, by Machado de Assis, in different media, such as the periodical, the book, the film and the graphic novel. We have included in the corpus of this research the editions of the *Gazeta de Notícias* (September 8, 1882) and *Papéis avulsos* (Lombaerts, 1882), including its main edition (Garnier, 1920, Jackson, 1937), as well as the adaptations of the short story on film (Becca Lopes, 2008, Rodrigo Lima, 2015) and in graphic novel (Jeosafá e João Pinheiro, 2012). This panorama demonstrates the differences in performances of the respective media, considering their materiality as well as their different modes. In the analysis of the periodical and the book we highlighted the textual variations resulting from the textual transmission in the print medium. Rather in the adaptations we pointed out the readings derived from the source text, as effects of different aims. Thus, we intend to cover the scenario in which Machado de Assis's legacy is continuously propagated to both the reader and the viewer.

Keywords: Machado de Assis. “O espelho”. Adaptation. Film. Graphic novel.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 -	HQ de “Pai contra mãe”	45
Figura 2 -	O conto “O espelho” em folhetim	49
Figura 3 -	Título do filme invertido	112
Figura 4 -	Título do filme	112
Figura 5 -	Plano de conjunto do início da reunião em Santa Teresa	113
Figura 6 -	Foto do bonde no centro carioca	113
Figura 7 -	Foto do bonde sobre os Arcos da Lapa	113
Figura 8 -	Foto do bonde subindo o morro de Santa Teresa	113
Figura 9 -	Última foto do bonde nas ruas de Santa Teresa	113
Figura 10 -	Plano inteiro de conjunto de Jacobina, à direita, conversando com dois cavalheiros	114
Figura 11 -	Plano geral da entrada da casa de Santa Teresa	114
Figura 12 -	Plano de conjunto de Jacobina, sentado ao fundo da sala	114
Figura 13 -	Plano próximo de Jacobina fumando charuto	115
Figura 14 -	Plano de conjunto dos quatros cavalheiros discutindo entusiasmadamente	115
Figura 15 -	Cavalinho de pau	118
Figura 16 -	Provedoria de irmandade	118
Figura 17 -	Fotografia de Marcolina e do capitão Peçanha	119
Figura 18 -	Cunhado de Marcolina	119
Figura 19 -	Transposição do espelho à fotografia de família	120
Figura 20 -	Efeito de emolduramento	120
Figura 21 -	Gravura simbolizando Jacobina e o pajem	121
Figura 22 -	Jacobina jovem traja a farda de alferes	121
Figura 23 -	Plano geral da lateral do sítio	122
Figura 24 -	Plano de conjunto dos fundos do sítio	122
Figura 25 -	Plano inteiro de Jacobina procurando pelos escravos	122
Figura 26 -	Plano inteiro de Jacobina completamente só no sítio	122
Figura 27 -	Plano de conjunto de Jacobina na sala de entrada	123
Figura 28 -	Plano próximo de Jacobina na cadeira de balanço	123

Figura 29 -	Plano de conjunto de Jacobina se balançando	123
Figura 30 -	Plano próximo com sobreposição de imagens de Jacobina e o relógio	124
Figura 31 -	Plano próximo de Jacobina sonhando	124
Figura 32 -	Plano próximo de Jacobina escrevendo	124
Figura 33 -	Plano médio de Jacobina recitando versos	124
Figura 34 -	Plano próximo de Jacobina fazendo ginástica	124
Figura 35 -	Plano de conjunto de Jacobina e seu reflexo disforme	125
Figura 36 -	Plano americano de Jacobina e seu reflexo de alferes	125
Figura 37 -	Plano de conjunto dos quatro cavalheiros escutando a história	126
Figura 38 -	Sobreposição de imagens de Jacobina descendo as escadas	126
Figura 39 -	Plano de conjunto dos cavalheiros surpreendidos	126
Figura 40 -	Plano geral de Jacobina descendo as escadas	126
Figura 41 -	Plano médio de Masha	130
Figura 42 -	Plano médio de Sabina	130
Figura 43 -	Plano geral da alma de Jacobina apreendida pelo lago	136
Figura 44 -	Plano detalhe do reflexo	137
Figura 45 -	Plano geral do pico de Dedo de Deus	140
Figura 46 -	Plano detalhe da mão de Jacobina imitando o pico do Dedo de Deus	140
Figura 47 -	Plano próximo da arara Canindé grasnando	143
Figura 48 -	Plano próximo de Sabina grasnando	143
Figura 49 -	Plano sobre ombro do reflexo de Sabina	143
Figura 50 -	Plano geral com o reflexo de Jacobina emoldurado junto a outros quadros	145
Figura 51 -	Plano geral fechado de Sabina emergindo do lago	146
Figura 52 -	Plano de conjunto com Sabina e Jacobina na casa de campo	146
Figura 53 -	Plano médio de Sabina e Jacobina bebendo Ayahuasca	147
Figura 54 -	Plano de conjunto de Sabina e Jacobina, sentados às margens do lago	149
Figura 55 -	Plano Próximo de Jacobina se alimentando	149
Figura 56 -	Plano de conjunto de Jacobina e a projeção de si	151

Figura 57 -	Plano inteiro do reflexo de Jacobina	151
Figura 58 -	Jacobina adormecido no barco	152
Figura 59 -	Close de Jacobina e seu duplo reflexo no relógio	153
Figura 60 -	Plano geral da imagem difusa de Jacobina	155
Figura 61 -	Plano próximo do reflexo da sombra de Jacobina	156
Figura 62 -	Plano geral do reflexo de Jacobina aprisionado no lago	156
Figura 63 -	Plano de conjunto das três representações de Jacobina	157
Figura 64 -	Capa de Machado de Assis em HQ	162
Figura 65 -	Machado de Assis em HQ	162
Figura 66 -	Capa do "O Espelho" em HQ	162
Figura 67 -	O equilíbrio entre as duas naturezas d'almas	162
Figura 68 -	O eterno "tic-tac" do relógio	164
Figura 69 -	Assobio representado por nota musical na HQ	165
Figura 70 -	As saudações ao sr. alferes	166
Figura 71 -	Rabicho do balão em vírgula	167
Figura 72 -	Rabicho do balão em raio	168
Figura 73 -	Legenda e quadro sem delimitação gráfica	168
Figura 74 -	Espelho conjurado	170
Figura 75 -	A transformação da alma exterior de Jacobina	171
Figura 76 -	Sentimento de opressão vivida por Jacobina	172
Figura 77 -	Planos contíguos dos dias de solidão de Jacobina no sítio	173
Figura 78 -	Cada criatura humana traz duas almas consigo	174
Figura 79 -	Primeira noite no sítio	175
Figura 80 -	João Pinheiro na HQ	176
Figura 81 -	Fotografia do aqueduto	186
Figura 82 -	Morro de Santa Teresa na HQ	186
Figura 83 -	Disposição dos quatro cavalheiros na casa em Santa Teresa na HQ	186
Figura 84 -	Plano conjunto dos quatro cavalheiros em Santa Teresa	186
Figura 85 -	Jacobina sentado sozinho na HQ	187
Figura 86 -	Jacobina sentado sozinho no filme	187
Figura 87 -	Jacobina e o charuto na HQ	187
Figura 88 -	Jacobina e o charuto no filme	187

Figura 89 -	O jovem Jacobina e o relógio na HQ	188
Figura 90 -	O jovem Jacobina e o relógio no filme	188
Figura 91 -	Quatro ou cinco cavalheiros	188
Figura 92 -	Legião: encarnação da volubilidade humana	190
Figura 93 -	O alferes solitário na vila	191
Figura 94 -	Jacobina e o cachorro na vila	191
Figura 95 -	Retrato de Gilbert-Marcellin Desboutin	191
Figura 96 -	Recepção do alferes	192
Figura 97 -	A farda de alferes pendurada	193
Figura 98 -	A escrava Bertoleza	194
Figura 99 -	O espelho	195
Figura 100 -	O homem dispersou-se no ar	196
Figura 101 -	Completamente só no sítio	197
Figura 102 -	Somente galos e galinhas	197
Figura 103 -	A noite no sítio	198
Figura 104 -	Sonho de Jacobina	198
Figura 105 -	Jacobina e seus reflexos	200
Figura 106 -	Jacobina lembrou-se de vestir a farda	201
Figura 107 -	Restituição da imagem exterior de alferes	201
Figura 108 -	O narrador sai do recinto	202

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - Exemplos de variações simples entre edições do conto “O espelho”	77
Tabela 2 - Exemplos de variações autorais do conto “O espelho”	78

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	13
1	O PERCURSO	17
2	AS MÍDIAS CULTURAIS NO CONTEXTO DA ADAPTAÇÃO	28
3	“O ESPELHO”: DO JORNAL AO LIVRO	49
3.1	Leituras do conto “O espelho”	81
4	A ADAPTAÇÃO DA OBRA MACHADIANA EM FILME	99
4.1	A adaptação de Becca Lopes	106
4.1.1	<u>A trilha sonora</u>	108
4.1.2	<u>A leitura fílmica do texto machadiano</u>	111
4.2	A adaptação de Rodrigo Lima	127
4.2.1	<u>A trilha sonora</u>	138
4.2.2	<u>A transcrição do texto machadiano</u>	144
5	“O ESPELHO” EM HQ	159
5.1	A edição e seus paratextos	177
5.2	A adaptação para os quadrinhos do texto machadiano	184
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	204
	REFERÊNCIAS	208
	APÊNDICE A – Entrevista com Becca Lopes	224
	APÊNDICE B – Entrevista com Rodrigo Lima	227
	APÊNDICE C – Entrevista com Jeosafá	234
	APÊNDICE D – Entrevista com João Pinheiro	238
	APÊNDICE E – Quadro das adaptações quadrinísticas das obras de Machado de Assis	241
	APÊNDICE F – Textos publicados por Machado de Assis na <i>Gazeta de Notícias</i>	243
	APÊNDICE G – Quadro das adaptações fílmicas das obras de Machado de Assis	245
	ANEXO A – <i>Gazeta de Notícias</i> , 1º jul. 1882	248
	ANEXO B – Entrevista de Jô Fevereiro	249
	ANEXO C – <i>Gazeta de Notícias</i> , 8 set. 1882	254

ANEXO D – <i>La Saison</i> , 15 dez. 1885	255
ANEXO E – <i>A Estação</i> , 15 jan.1886	256
ANEXO F – Roteiro do filme <i>O espelho</i> de Becca Lopes (2008)	257

INTRODUÇÃO

O conto “O espelho” de Machado de Assis foi publicado pela primeira vez em 8 de setembro de 1882, no jornal *Gazeta de Notícias*. No final do mesmo ano, foi editado para o volume em livro *Papéis avulsos*, junto a outros onze textos célebres do autor, também lançados em periódicos de 1875 a 1882: “O alienista”, “Teoria do medalhão”, “A chinela turca”, “Na arca”, “D. Benedicta”, “O segredo do bonzo”, “O anel de Polícrates”, “O empréstimo”, “A sereníssima república”, “Uma visita de Alcibíades” e “Verba testamentária”.

No Brasil, com o advento e a difusão de novas formas de comunicação tal como o cinema¹ e a história em quadrinhos (HQ),² muitas obras do autor foram adaptadas para estes meios, entre os quais veicularam o conto “O espelho”. A primeira adaptação do conto ocorreu para a linguagem fílmica pelo cineasta Becca Lopes, em 2008, no ano de homenagem ao centenário da morte de Machado de Assis. Esta adaptação se propõe fidedignidade à obra machadiana, conforme é anunciado pelo cineasta no início do filme e em entrevista, embora também possa ser observada a sua leitura sobre a obra literária.

O ano de 2015 trouxe a segunda adaptação homônima do conto, que foi roteirizada, dirigida e montada por Rodrigo Lima. Essa versão para o cinema, coproduzida pelo Canal Brasil e pela TB Produções, fazia parte de um conjunto de obras cinematográficas lançadas no mesmo ano sob o projeto “Tela brilhadora”. O *prefeito*, de Bruno Safadi, *Origem do mundo*, de Moa Batsow, e *Garoto*, de Julio Bressane, completavam o quarteto.

O filme do cineasta Rodrigo Lima teve como base um processo transcrição da linguagem literária para a fílmica, dialogando com outras influências artísticas de maneira ora implícita, ora explícita. Entre elas, frisamos os poemas “Sabina” de Machado, “O espelho” de Murilo Mendes, *A divina comédia* de Dante Alighieri e o

¹ O advento do cinema foi sucedido por diferentes tecnologias. O cinematógrafo dos irmãos Lumière, por exemplo, destacou-se porque filmava, revelava e projetava. Desde sua aparição em 1885, em Paris, começou a circular o mundo. No Brasil, já há registros em 1896 de exposições promovidas por diferentes projetores de imagens, inclusive do cinematógrafo, segundo afirma Claudio Campacci em *A história dos primeiros 120 anos do cinema* (2014, p. 8-10, 22).

² A primeira história em quadrinhos do Brasil foi publicada em 30 de janeiro de 1869, “As aventuras de ‘Nhô Quim’, ou Impressões de uma viagem à corte”, em *A Vida Fluminense*: folha ilustrada. Cf. Álvaro Moya, em *Shazam!* (1975).

filme *O espelho* (1975) de Andrei Tarkovsky. A narrativa da adaptação reproduz a distensão da memória através de sonho e lembranças, com o intuito de demonstrar o problema metafísico apresentado pelo conto. À adaptação são incorporadas diversas superfícies reflexivas, que ampliam a função das imagens especulares na narrativa, tais como: espelhos d'águas, vidraças e reflexão difusa no lago e nos caules das árvores.

No interstício das duas produções fílmicas, em 2012, a editora Mercuryo Jovem lançou uma versão para os quadrinhos da obra machadiana, *O espelho de Machado de Assis em HQ*, cujo texto foi adaptado por Jeosafá e João Pinheiro.³ Assim como a primeira produção audiovisual do conto, a versão em HQ pretendia ser fiel ao texto-fonte. Na apresentação do livro, contudo, seu adaptador reconhece que não consegue transmitir com integralidade a narrativa original. O motivo é simples: por ser necessário traduzir elementos da literatura verbal escrita para a linguagem em quadrinhos, inevitavelmente, alteram-se aspectos do texto, como também ocorre com a adaptação fílmica de Becca Lopes.

As adaptações das obras machadianas para os quadrinhos passaram a ser frequentes no mercado editorial, sobretudo, a partir de 2002, quando o conto “Pai contra mãe” foi publicado pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF)⁴, seguido de uma coleção paradidática da editora Escala Educacional.⁵ Cabe considerar, entretanto, que a biografia do autor já havia sido adaptada para os quadrinhos em 1974, pela editora Brasil-América.⁶

Considerando o corpus ora apresentado na pesquisa, em seguida abordaremos o processo de transmissão e disposição tipográfica do conto “O espelho”, que se deu do periódico para o livro em um curto intervalo de tempo —

³ A autoria da adaptação em HQ é atribuída em ficha catalográfica a Jeosafá. Observa-se que esta é a escolha de muitas adaptações quadrinísticas, quando o título não é conservado exatamente como o original. Assim, quando se tratar de indicação de fontes de trechos e imagens da HQ, sinalizamos o nome de Jeosafá, conforme as regras de referências bibliográficas vigentes, nos outros casos identificamos os nomes dos dois adaptadores do conto: Jeosafá e João Pinheiro.

⁴ Essa publicação foi chamada de “Contos em quadros 1”, compreendendo também a adaptação de dois outros textos: “O bebê de tarlatana rosa” de João do Rio e o “Apólogo brasileiro sem véu de alegoria” de António de Alcântara Machado.

⁵ A editora adaptou os seguintes textos para os quadrinhos: “O alienista”, “A cartomante”, “A causa secreta” (2006); *Memórias póstumas de Brás Cubas* (2008); “Uns braços” [20--] e “O enfermeiro” ([2005?]). A bibliografia pesquisada (PÍCOLO, 2010) aponta que a primeira edição em HQ do conto “O enfermeiro” se deu em 2005, embora a ficha catalográfica do exemplar lido para a pesquisa indique o ano de 2010, sem se referir ao número de edição ou reimpressão.

⁶ Cf. o quadro de adaptações quadrinísticas das obras de Machado de Assis no APÊNDICE E.

entre setembro e outubro de 1882 —, concebendo-os como meios culturais díspares de leitura. Além disso, discorreremos sobre as diferentes adaptações produzidas em filmes (2008 e 2015) e em HQ (2012) que, segundo entendemos, constituem representações distintas do legado de Machado de Assis.⁷

O primeiro capítulo aborda o percurso metodológico e teórico responsável pelo escopo e pela análise desenvolvida sobre as mídias culturais.

O capítulo seguinte indica os meios de comunicação pelos quais a obra machadiana se difundiu (jornal, livro, filme, HQ), tratando-as como mídias imbuídas de aspectos culturais, já que a época e os formatos pelos quais foram concebidas influenciam a leitura. Ainda discute a adaptação enquanto processo final de uma (re)leitura do texto-fonte (HUTCHEON, 2013) e de uma tradução criativa ou transcrição (CAMPOS, 1981, 1984 e 1992);⁸ o que serve de base para debates sobre a transmissão e a adaptação da obra, tema de capítulos posteriores.

Já o terceiro capítulo detalha o percurso editorial do conto “O espelho”, desde o folhetim à sua versão em livro, ambos de 1882. Entram em debate as diferenças entre as edições e as leituras realizadas sobre o conto machadiano, que nos nortearam para a análise das adaptações.

O quarto capítulo oferece um panorama sobre o processo de divulgação e distribuição dos filmes para os espectadores, tendo em vista o fator financeiro, determinante para esse empreendimento artístico. Na análise comparativa entre o conto “O espelho” e as versões fílmicas de 2008 e 2015, discorreremos sobre as propriedades audiovisuais e os aspectos narrativos responsáveis pela adaptação da obra machadiana, através da (re)leitura da obra literária, condicionadas pelas propostas dos seus diretores: de fidedignidade e de transcrição, respectivamente.

Por fim, o quinto capítulo traz uma análise do conto machadiano nos quadrinhos por meio da qual ressaltamos os elementos que representam a singularização artística da HQ, sem deixar de considerar as diferenças entre as

⁷ Observa-se que não constituiu parte do corpus da pesquisa a adaptação do conto “O espelho”, produzida pelo Núcleo de Radiodramaturgia EBC, da série “Contos no Rádio”. Disponível em: <<https://youtu.be/0NGX09-XFFU>>. Acesso em: 08 abr. 2018. Os contos adaptados desta série foram transmitidos em 2011 pelas rádios MEC e Nacional do Rio de Janeiro. Também não fez parte da análise a adaptação em quadrinhos de Francisco Vilachã lançada no final do ano de 2017 pela Editora do Brasil: *Missa de galo e outros contos de Machado de Assis*, que incluiu o conto “O espelho”.

⁸ O termo transcrição é cunhado por Haroldo de Campos, em 1962, no ensaio “Da tradução como criação e como crítica” (CAMPOS, 1984, p. 239).

respectivas linguagens, que também contribuem para a ressignificação da obra literária em cada uma das mídias.

Nosso objetivo, assim, foi estudar as formas culturais que realizaram transmissões de “O espelho”. Nesse processo, levamos em conta a importância do conto para o patrimônio literário de Machado de Assis, que se distingue pela proposição de “uma nova teoria da alma humana”. Não seria apenas uma, mas pelo menos duas almas que dão vida ao indivíduo: a interior e a exterior. Essa última poderia se transmutar em qualquer coisa, com uma volubilidade capaz de equipará-la ao botão de uma camisa ou a um baile. Devido à natureza absorvente da alma exterior, a perda desta implicaria a perda da outra. Isso nos faz refletir sobre a capacidade absorvente das mídias analisadas que mantêm intrinsecamente suas singularidades, transformando a configuração do conto em um empreendimento sempre novo e único, sobre as quais permeiam distintas práticas de adaptação.

1 O PERCURSO

A trajetória desta pesquisa se iniciou em 2006, quando foi criado o Laboratório de Ecdótica (LABEC) da Universidade Federal Fluminense (UFF). Na época, nosso propósito era realizar estudos preliminares para o estabelecimento da edição crítica de *Papéis avulsos*. Em 2010, os estudos do volume *Papéis avulsos* resultaram na elaboração da dissertação de mestrado, *O estudo do código bibliográfico nas edições da segunda metade do século XIX de Papéis avulsos de Machado de Assis*, desenvolvida sob a orientação da Professora Dr.^a Ceila Maria Ferreira (UFF). O trabalho se propunha a estudar, sob o viés da Crítica Textual, os signos materiais presentes nas edições impressas do volume e do periódico.

Continuamos examinando a transmissão da fortuna literária do autor, com foco no volume *Papéis avulsos*, quando um novo elemento de interlocução se mostrou relevante: as adaptações literárias. Assim, em 2014, a adaptação do conto “O espelho” em história em quadrinhos (HQ) foi escolhida como tema de estudo. Posteriormente, sob a indicação do orientador da pesquisa, Professor Dr. João Cezar de Castro Rocha, e com os conhecimentos teóricos adquiridos na disciplina “Machado em Tela”, ministrada pela Professora Dr.^a Maria Cristina Cardoso Ribas na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), em 2016, incluímos à análise os filmes homônimos de Becca Lopes (2008) e Rodrigo Lima (2015).

Na sequência, em 2017, participei de uma oficina audiovisual na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), com o Núcleo de Imagem e Som da instituição, na qual obtive conhecimentos introdutórios sobre argumento para roteiro, elaboração de roteiro, filmagem e decupagem de imagem e som para a montagem de filmes. Meu objetivo era entender a composição criativa por meio da linguagem audiovisual, que é constituída por pelo menos duas etapas antes da filmagem propriamente dita. Em seguida, a imagem e o som captados ainda são tratados, decupados e montados para constituir o filme.

O estudo das fontes jornalísticas foi realizado, principalmente, no acervo de periódicos da Biblioteca Nacional, com o intuito de investigar como ocorria a transmissão da obra de Machado durante o século XIX. Vale sublinhar que o volume *Papéis avulsos*, lançado pela “Tipografia e litografia a vapor, encadernação e livraria Lombaerts & C.”, em 1882, foi apontado pelo autor José Galante de Sousa, em

Bibliografia de Machado de Assis (1955, p. 79), como a primeira e única edição em livro publicada enquanto o autor estava vivo. Outras publicações em livro se seguiram, sendo que as edições da Garnier⁹, em 1920, e da Jackson, em 1937, são consideradas por José Galante de Sousa as principais vulgatas da obra machadiana (1955, p. 39, 79-80).

Para o estudo dos periódicos, que incluem os contos de Machado, utilizamos textos digitalizados a partir do microfilme em preto e branco do Acervo da Fundação Biblioteca Nacional do Brasil (RJ), bem como edições oferecidas pela hemeroteca digital da instituição.¹⁰ Caso as fontes consultadas provenham de outros locais, haverá indicação explícita no texto.

Devido a seu péssimo estado de conservação, não foi possível realizar a mensuração¹¹ da *Gazeta de Notícias*, que originalmente publicou “O espelho”. Por isso, tomamos como modelo a edição do jornal de 1º de julho de 1882. Esse número foi aferido em 2010 pela bibliotecária Sheila da Silva, da Coordenadoria de Publicações Seriais da Biblioteca Nacional, para que tivéssemos uma ideia da disposição tipográfica do conteúdo no periódico, considerando o formato *standard* da época.¹² As medidas extraídas foram 18 cm x 44 cm (com margem superior de 2 cm, inferior de 4,8 cm, esquerda de 2 cm e direita de 1,5 cm).¹³

Papéis avulsos de 1882 (primeira edição do livro) e as vulgatas de 1920 e 1937 também foram consultados a partir da digitalização em preto e branco fornecida pelo LABEC.

Como parte da pesquisa foi realizada em fontes do século XIX, atualizamos a grafia das citações para garantir a fruição da leitura, exceto nos casos em que não havia correspondência apropriada. Adotamos o mesmo critério para os títulos de periódicos e termos da época, apesar de preservarmos a escrita oitocentista caso fosse incorporada pelos autores pesquisados ou por seus editores, tal como o *Jornal*

⁹ Há duas indicações bibliográficas relativas ao mesmo ano. Em nossa pesquisa, utilizamos a que contém a seguinte inscrição ao pé do índice: “Tip. Garnier Irmãos (Levé — R)” (SOUSA, 1955, p. 80).

¹⁰ Hemeroteca da Biblioteca Nacional. Disponível em: <<http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>>. Acesso em: 2010-2017.

¹¹ Por mensuração, em termos técnicos, considera-se a verificação das dimensões do suporte e/ou de sua mancha tipográfica.

¹² A aferição foi realizada no período de escrita da dissertação de mestrado (PATUELI, 2010).

¹³ Cf. ANEXO A.

do *Commercio*, e caso a atualização resultasse em homônimos.

No estudo comparativo entre o periódico e as principais edições em livro, destacamos o contexto sociocultural das respectivas mídias e suas variações textuais no decorrer do tempo, sem a pretensão de formular uma edição crítica do conto. A edição de 1882 teve a sua grafia atualizada para ser o texto base da edição crítica do volume, atualmente em elaboração pela equipe do LABEC.

Preparamos dois quadros com o cotejo de diferentes publicações, incluindo a edição do conto integralmente publicado em HQ (2012). O primeiro quadro exemplifica os tipos de variações textuais, que podemos classificar como gralhas tipográficas; já o segundo apresenta as variações autorais entre a edição na *Gazeta de Notícias* (8 set. de 1882) e a primeira edição em livro (1882), desconsiderando as meras variações de pontuação, que não demonstrem o estabelecimento equivocado do texto entre as respectivas edições. Para ilustrar as diferenças vocabulares entre a primeira edição e as versões póstumas, recortamos um extrato do cotejo inicial, realizado para a edição crítica de *Papéis avulsos*, acrescentando a adaptação em quadrinhos para os propósitos desta pesquisa.

O exame sobre as mídias fílmicas e a HQ consistiu em verificar os elementos adicionados ou realçados no processo de adaptação literária, pretendendo não qualificar uma e outra, mas mostrar os diferentes potenciais envolvidos nessa prática.

Entre os dois filmes homônimos do conto “O espelho”, destacam-se as distintas formas de produção econômica e artística. No primeiro filme, não houve quaisquer financiamentos externos, e o diretor buscava fidedignidade com o texto-fonte. No segundo, houve um financiamento compartilhado com outras produções, bem como o estabelecimento de um diálogo entre a obra machadiana e outras experiências de leitura do diretor. Assim, há duas configurações estabelecidas: uma que lê a obra machadiana para adaptá-la da forma mais fiel possível; outra que procura transcriber a obra fonte, reconstituindo na tela a experiência intertextual do texto machadiano intermediadas pelas outras influências advindas de conhecimentos do próprio adaptador, sejam elas literárias, audiovisuais ou pessoais.

Realizamos uma entrevista escrita com os cineastas Becca Lopes e Rodrigo Lima, com o intuito de investigar o processo de tradução da obra machadiana no contexto cinematográfico brasileiro (APÊNDICE A e B). Introduzimos suas respostas conforme a indicação do apêndice, com a letra (“R”), seguida pela numeração da

pergunta.

O exame se concentrou na trilha sonora, elemento fundamental para ambas as adaptações, e depois apontou os mecanismos de tradução da obra literária. Observa-se que, na análise da adaptação de Rodrigo Lima (2015), apresentamos a história do filme de maneira mais minuciosa, tendo em vista que o conto machadiano não aparece explícito em seu trabalho — pelo menos na primeira parte do filme —, tornando necessária uma descrição mais completa dos planos e das cenas.

Quanto à adaptação em quadrinhos, a entrevista com os realizadores Jeosafá e João Pinheiro (APÊNDICE C e D) teve por base uma entrevista de Jô Fevereiro¹⁴, ilustrador e roteirista de parte das edições da Escala Educacional, que nos auxiliou a compreender as etapas envolvidas em uma adaptação para HQ e seu mercado editorial, embora as entrevistas não sejam explicitamente semelhantes.

Na análise do conto em quadrinhos, desenvolvemos apontamentos gerais sobre a linguagem da mídia, assim como seu contexto na obra machadiana, para entender seu processo singular de construção de sentido, mesmo que o texto machadiano tenha sido preservado quase em sua integralidade. Por isso, também se fez necessário abordar o processo de tradução do conto para os quadrinhos, destacando os elementos que compõem a edição e os paratextos que dialogam com os quadrinhos de modo a suplementá-lo. Observamos que os paratextos impressos na edição da HQ buscavam atender à proposta de fidelidade e contribuir para a formação de um perfil crítico jovem entre os leitores.

Em suma, todas as adaptações privilegiaram um ponto e outro da obra, devido ao processo implícito ou explícito de (re)leitura, que na prática se conjuga ora com outros conhecimentos de seus adaptadores, ora com o potencial simbólico da nova mídia.

Para Linda Hutcheon em *Uma teoria da adaptação*,¹⁵ a adaptação pode significar a releitura de uma obra, tanto na mesma mídia, quanto para outras mídias distintas. Assim, o que há é uma transposição do conteúdo informativo e estético, que por ser uma leitura em um novo tempo histórico, poderá emergir novas relações com a obra adaptada, independente da mudança de mídia (HUTCHEON, 2013, p.61).

¹⁴ Cf. ANEXO B.

¹⁵ Este livro foi lançado, originalmente, sob o título *A theory of adaptation* (2006).

Mas, o que parece ser mais importante é que, quando, se ler uma obra há imediatamente uma ação sobre a mesma e, por isso, desde já tal prática se torna potencialmente uma adaptação, que poderá ser mais criativa quanto mais se afastar da obra original e evidenciar a (re)leitura realizada, aproximando-se das práticas de apropriação inerentes à transcrição.

A obra de Hutcheon foi escolhida para a fundamentação da pesquisa devido ao tratamento dispensado à temática. Na visão da autora, a adaptação se torna uma prática muito mais inerente à transmissão de uma ideia capaz de garantir sua fruição no tempo do que restritamente à mudança de linguagem. O ato de adaptação se refere à (re)leitura de uma obra que, inclusive, pode ocorrer utilizando a mesma linguagem e o mesmo veículo de comunicação, como já argumentamos acima. Assim, como consequência, a perspectiva sobre o processo de adaptação é ampliada.

Nesses termos, a adaptação para Hutcheon também pode ser entendida como: “[...] uma forma de intertextualidade; nós experienciamos as adaptações (*enquanto adaptações*) como palimpsestos por meio da lembrança de outras obras, que ressoam da repetição com variação” (2013, p. 30, grifos da autora). Na nossa interpretação, aí está imbuído todo o caráter da adaptação por meio da (re)leitura.

A esse entendimento soma-se a proposta de Claus Clüver em “Intermedialidade” (2011). O autor discorre sobre o campo semântico em diálogo entre as mídias, compreendendo-as como produto da relação sociocultural, que, por sua vez, determina seu emprego e sua legibilidade. As mídias culturais seriam configurações das artes, sobre as quais adquirimos conhecimento teórico conforme nos relacionamos com o conjunto de signos que constituem as respectivas representações (2011, p. 10).

Voltamos, assim, para as questões relativas aos campos socioculturais de concepção e leitura atrelados a uma mídia de comunicação. Durante a análise da releitura de uma obra literária, por exemplo, para distintas socioesferas da linguagem, foram indispensáveis as contribuições teóricas de Iuri Mikhailovich Lotman, em “Sobre o mecanismo semiótico da cultura” (1981) e “Sobre o problema da tipologia da cultural” (2010)¹⁶, que estabelece os meios de comunicação culturais como mídias em trânsito. Aproveitamos também a abordagem de Pierre Bourdieu

¹⁶Esse texto foi publicado, originalmente, nos Anais da Universidade Estatal de Tártu, em 1967.

em *A economia das trocas simbólicas* (2007)¹⁷ e o debate com Roger Chartier em “A leitura: uma prática cultural” (2001).¹⁸ Integramos, ainda, a perspectiva de Umberto Eco em *Apocalípticos e integrados* (2011)¹⁹ para compreender as implicações e os usos das mídias na sociedade.

A proximidade entre os processos de adaptação e tradução foi realizada a partir da obra já citada de Linda Hutcheon (2013), e das leituras de Walter Benjamin, em “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica” (2000)²⁰ e em “A tarefa-renúncia do tradutor” (2008),²¹ e Haroldo de Campos, em *Deus e o diabo no Fausto de Goethe* (1981), “Tradução, ideologia e história” (1984)²² e “O que é mais importante: a escrita ou o escrito? Teoria da linguagem em W. Benjamin” (1992), por meio das quais pretendemos amparar os elementos de emancipação advindos da releitura e da transcrição na adaptação dos textos literários.

Nesta pesquisa, a transcrição aplicada está próximo à definição de tradução criativa que Haroldo de Campos emprega, conforme Guilherme Gontijo Flores, em “Da tradução em sua crítica: Haroldo de Campos e Henri Meschonnic”:

Em 1976, quando publica suas primeiras traduções de seis cantos do *Paradiso* de Dante, Haroldo de Campos cunha o termo transcrição, para evitar qualquer confusão com as ideias mais tradicionais sobre tradução e fidelidade semântica. A ideia de trans+criar já indica que não se trata mais de conduzir (“-duzir”, do latim *ducere*) para algum lugar, pois agora se trata de criar algo em outro ponto, num processo de profundo diálogo poético e crítico (2016, p. 13).

Assim, podemos depreender que há nesta prática de tradução, defendida por Haroldo de Campos, necessariamente, uma leitura crítica e soluções criativas. Neste caso, o tradutor se aproxima da atividade do artesão: “[...] que dá forma à poesia, de modo que os limites entre criação autoral e tradução permanecem borrados”

¹⁷ A primeira edição do volume no Brasil foi impressa em 1974.

¹⁸ Este texto foi publicado, originalmente, no volume *Pratiques de la lecture*, em 1985.

¹⁹ A primeira versão deste texto foi estabelecida em 1964.

²⁰ Este texto foi lançado, originalmente, sob o título “Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit”, em 1936.

²¹ Trata-se da tradução de *A tarefa do tradutor*, de Walter Benjamin, por Susana Kampff Lages (2008). Este ensaio de Benjamin “Die Aufgabe des Übersetzers” foi um prefácio publicado em 1923, para a edição de sua tradução dos *Tableaux parisiens de Baudelaire*. (PEREIRA, L., 2008, p. 5).

²² Este artigo também foi apresentado, em 1983, nos seminários da PUC-RJ e na Sociedade Brasileira de Psicanálise de São Paulo (CAMPOS, 1984, p. 239).

(FLORES, 2016, p. 14). Da mesma forma, apresentam-nos algumas adaptações, que parecem se distinguir do que representa uma leitura mais literal da obra fonte, por traduzir criativamente a ideia e/ou imagens que o texto original pode suscitar no, então, artesão e leitor crítico.

A recriação pela releitura e a transcrição também pode ser verificada no processo de escritura da própria obra machadiana que, conforme podemos compreender em *Machado de Assis: por uma poética da emulação* (2013) de João Cezar de Castro Rocha, constitui-se a partir da reformulação criativa de elementos discursivos e convenções postulados pelos sistemas artísticos antecessores. Podemos inferir que Machado os subverte em certa medida, bem como os atualiza para o seu tempo.

Em *Obra aberta* (1991),²³ de Umberto Eco, verificamos que as leituras decorrentes de uma obra são múltiplas, independente de qualquer qualidade polissêmica e das classificações de gosto, que podem denotar uma obra. Isso ocorre porque a releitura é uma consequência da interlocução que, muitas vezes, garante a fruição textual. Para não ser esquecido, um texto precisa necessariamente dialogar com os públicos leitores ao longo do tempo.

Essa preocupação não é exatamente nova, podendo ser identificada até mesmo na época de Machado de Assis, visto que algumas obras do autor publicadas em periódicos eram reunidas em livro para que não passassem despercebidas pelos leitores. Foi o caso de “A chinela turca”, publicado em *A Época* (1875) e, posteriormente, em *Papéis avulsos* (1882), tendo em vista a carta de Machado de Assis para Joaquim Nabuco, de 14 abril de 1883 (ASSIS, 1944, p. 39).

No estudo sobre a transmissão da literatura brasileira e os suportes de comunicação escrita, foram imprescindíveis os seguintes títulos: *O livro no Brasil: sua história* (1985)²⁴ de Laurence Hallewell, *História da imprensa no Brasil* (1999)²⁵ de Nelson Werneck Sodré e *Folhetim: uma história* (1996) de Marlyse Meyer, que remontam às fundações das tipografias e livrarias no Brasil, tecendo um panorama sobre o desenvolvimento editorial no país desde seus primórdios até o século XX.

²³ Este livro foi lançado, originalmente, em italiano em 1989.

²⁴ Consta a referência ao ano de 1982 para a primeira edição deste volume.

²⁵ Este livro foi lançado em 1966.

Para a abordagem sobre a materialidade das mídias, provou-se determinante a leitura inicial de *The textual condition*, de Jerome J. McGann, base teórica empregada na dissertação de mestrado e essencial para compreendermos como o suporte e a disposição gráfica de um texto influenciam sua transmissão. Em vista disso, dialogamos com Roger Chartier através dos livros *Práticas da leitura* (2001)²⁶ e *A aventura do livro: do leitor ao navegador* (1999). Este teórico associa diretamente a diferença de materializações de uma mesma obra às diferentes leituras, que dela podem decorrer ao longo do tempo.

Quanto aos elementos gráficos do livro, principalmente do volume *Papéis avulsos*, empregamos as disposições teóricas de *Autobiografias* (2003a)²⁷ e *Formação do nome* (2003b) de Abel Barros Baptista. Os trabalhos trazem a ideia do livro metafórico como um prenúncio idealizador do livro material, sobre o qual recai a intenção da composição literária e dos signos materiais que reúnem a compilação de contos em uma unidade, opondo-se à mera compilação de escritos antes dispersos.

Levando em conta a importância da materialidade das mídias culturais para a transmissão de um texto literário, consideramos necessário desenvolver noções referentes à Crítica Textual, tomando por base em *Introdução à Crítica Textual* de César Nardelli Cambraia (2005) e as “Reflexões sobre Crítica Textual e o Estudo do passado em forma de textos literários” (2016) de Ceila Maria Ferreira. O livro nos auxiliou no cotejo de edições do conto, bem como no diálogo com as intenções explícitas de fidelização textual de algumas adaptações analisadas na pesquisa.

De igual modo, foi indispensável consultar as bibliografias de Machado de Assis publicadas por José Galante de Sousa em *Bibliografia de Machado de Assis* (1955), e Raimundo de Magalhães Júnior em *Vida e obra de Machado de Assis* (1981), já que o conhecimento adquirido sobre a produção e a vida do autor nos ajuda a entender seu processo de criação, assim como a relação com as mídias através das quais suas obras foram transmitidas em vida.

Para compreender melhor o contexto histórico e a linguagem fílmica, a leitura dos seguintes títulos se mostrou imprescindível: *O cinema da retomada: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90* de Lúcia Nagib (2002) e *A bela época do cinema* de Vicente de Paula Araújo (1976), que contextualizam as produções

²⁶ Este livro foi lançado, originalmente, sob o título *Pratiques de la lecture*, 1985.

²⁷ Este título foi publicado pela primeira vez em 1998 (Lisboa).

fílmicas no tempo. Sem *O cinema e a produção* de Chris Rodrigues (2007), não poderíamos ter empregado termos técnicos na descrição e na análise realizada em nossa pesquisa. Logo, para a composição do trabalho, foram observadas a história e as linguagens do cinema e dos quadrinhos, embora o presente trabalho não as tenha como foco.

Em particular para o filme *O espelho* de Rodrigo Lima (2015), fizeram-se necessárias as leituras de *Bergsonismo* (1999)²⁸ de Gilles Deleuze e *Memória e vida* (2006)²⁹ de Henri Bergson, a fim de realizar um leitura crítica sobre a adaptação. E concomitantemente foi realizada a leitura de *A memória coletiva* (1990)³⁰ de Maurice Halbwachs para o desenvolvimento do segundo capítulo da pesquisa, tendo em vista as acepções sobre a memória coletiva e o esquecimento integradas às demais relações e produções humanas, que se pautam no grupo das quais fazem parte, e pela quais se perduram e se regulam.

Além das bibliografias estudadas sobre a linguagem em quadrinhos, destacam-se os estudos de Moacy Cirne e Alvaro Moya, respectivamente, em *Bum! A explosão criativa dos quadrinhos* (1977) e *Shazam!* (1977), que resumem alguns dos aspectos materiais da linguagem quadrinística,³¹ diferindo-a de outras linguagens, que também fazem uso de ilustrações.

Sobre a composição singular na narrativa em quadros, aproveitamos o estudo *Narrativas gráficas* (2005)³² de Will Eisner, *Desvendando os quadrinhos* (1995) e *Reinventando os quadrinhos* (2006) do teórico e quadrinista Scott McCloud,³³ que distingue a narrativa de HQ das demais e representa os gêneros icônicos, destacando de sua linguagem os planos cinematográficos e as configurações gráficas, que garantem a fruição de uma ideia na narrativa.

Para esse tópico, também foi relevante a tese *Cavaleiros das trevas: um*

²⁸ Este livro foi lançado, originalmente, sob o título *Le bergsonisme*, em 1966 (Paris).

²⁹ Este livro se trata de extratos de outras obras de Bergson, escolhidos por Deleuze, publicado em conjunto, em 1957 (Paris), sob o título *Mémoire et vie*.

³⁰ Este livro foi lançado, originalmente, sob o título *La mémoire collective*, em 1950.

³¹ Forma empregada de acordo com os verbetes elencados pelo *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa* (2001): quadrinista, quadrinizar e quadrinização.

³² Este livro foi lançado em 1996.

³³ Os respectivos livros foram originalmente publicados sob os títulos *Understanding comics: the invisible art* (1993) e *Reinventing comics* (2000).

estudo mítico das histórias em quadrinhos de super-heróis, de Thomaz Pereira de Amorim Neto, defendida na UERJ, em 2007. A linguagem e a estética dos quadrinhos são objetos de discussão na referida pesquisa, o que a torna importante para a análise da transposição do texto literário “O espelho” em HQ.

O título *Fantasia e cotidiano nas histórias em quadrinhos* (2002), de Nadilson Manoel da Silva, também auxiliou a compreensão da linguagem quadrinística e dos gêneros narrativos, que muitas vezes são denotações referentes mais à intenção comercial do que ao estilo. O teórico ainda abordou a compreensão da relação sociocultural estabelecida com a mídia, que pode tanto estimular a elaboração como censurá-la.

Quanto às leituras do conto “O espelho”, diferentes textos foram postos em diálogo, dentre os quais destacamos: “Sobre os espelhos” de Umberto Eco (1989), “O duplo espelho em um conto de Machado de Assis” de Alfredo Bosi (2014), “A história do Brasil em *Papéis avulsos* de Machado de Assis” de John de Gledson (1998), *Raízes do Brasil* de Sérgio Buarque de Holanda (1995),³⁴ e *Primeiras histórias* João Guimarães Rosa (1975)³⁵.

O jogo literário proposto no conto, por meio da interlocução de dois narradores, estabelece uma atmosfera de dubiedade e demonstra um fenômeno metafísico sobre o qual incidirá a verdade universal: são duas as almas humanas. Tal ambientação de espaço e personagens, com muitos diálogos e enunciados, simbolizando os efeitos da história sobre os quatro ouvintes em Santa Teresa, fazendo do conto uma inescusável matriz para adaptações. A obra possui os elementos necessários para encenação, como nos sugere Andrea Barros em “Reflexos do medo na modernidade: uma leitura de ‘O espelho’ (1882), de Machado de Assis” (2008, p. 106). Essa qualidade narrativa deste conto do autor, contudo, demorou a ser aproveitada na linguagem visual, embora Machado tenha obras adaptadas para a mídia fílmica desde 1939. Isso não se deve a alguma complexidade da temática tratada no conto, mas ao fato de que, às vezes, apenas o tempo leva à fruição de determinadas obras ou temas.

Vale notar que as fontes citadas não esgotam as leituras realizadas, pois só relacionamos, aqui, aquelas que tiveram maior impacto sobre a composição teórica

³⁴ Este livro foi lançado em 1936.

³⁵ Este livro foi lançado em 1962.

do trabalho. Logo, também foram igualmente importantes para a pesquisa as demais adaptações da obra machadiana em quadrinhos e cinematográficas, entre outras referências, que estão arroladas na bibliografia.

2 AS MÍDIAS CULTURAIS NO CONTEXTO DA ADAPTAÇÃO

O jornal, o livro, o filme e a história em quadrinhos (HQ) são, desde o século XIX, os principais veículos de comunicação responsáveis por difundir as obras de Machado de Assis. Como produtos de seu tempo, possuem códigos próprios relacionados à linguagem e ao formato, que estão sujeitos à sua finalidade cultural.

Iuri Mikhailovich Lotman assinala que a função cultural pertinente aos veículos de comunicação é dupla: “Por um lado eles servem de objetivos práticos e, por outro lado, concentrando em si a experiência da atividade de trabalho precedente, eles se constituem um meio de conservação e transmissão de informações” (2010, p. 32).

A *Gazeta de Notícias*, jornal em que foi publicado o conto “O espelho”, por exemplo, tinha como finalidade básica a divulgação de notícias diárias para a sociedade da época. Mas, houve um tempo em que os folhetins se tornaram um chamariz para angariar assinaturas ao periódico, conforme constata Marlyse Meyer:

A partir de então [primeira metade do século XIX], não se trata mais, para o romance-folhetim, de trazer ao jornal o prestígio da ficção em troca da força de penetração deste, mas, pelo contrário, é o romance que vai devorar seu veículo. Este passa a viver em função do romance (1996, p. 61).³⁶

A segunda função, sempre posterior, provém do reexame do veículo como resquício de uma época, na qual se tentam decodificar os textos imprimidos a partir do olhar do pesquisador.

Dessa maneira, qualquer análise que pretenda decifrar as expressões de cultura é submetida aos seus próprios valores. Consequentemente, não se pode restituir como eram as relações humanas com o mundo em sua plenitude. Lotman, portanto, estabelece o paralelo da cultura com a memória coletiva, que também é suscetível ao esquecimento.

Essa associação de Lotman, deve-se à compreensão de memória coletiva como o substrato comum do qual todas as lembranças individuais serão suscitadas e para qual retornarão, tendo em vista Maurice Halbwachs:

³⁶ Observa-se que a partir da segunda metade do século XIX, a subserviência do jornal ao folhetim já apresentava atenuações, devido à mudança ao novo perfil que os periódicos diários incorporarão. Muito embora, em 1882, a *Gazeta de Notícias* ainda veiculava a seu conteúdo um a dois folhetins por dia, integral ou em fatias, conforme pesquisas realizadas ao periódico; o que demonstra, ainda nesta época a importância da seção para o jornal.

[...] a memória coletiva tira a sua força e sua duração do fato de ter por suporte um conjunto de homens, não obstante eles são indivíduos que se lembram, enquanto membros do grupo. Dessa massa de lembranças comuns, e que se apóiam uma sobre a outra. Não são as mesmas que aparecerão como mais intensidade para cada um deles. Diríamos voluntariamente que cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva, que este ponto de vista muda conforme o lugar que ali eu ocupo, e que este lugar mesmo muda segundo as relações que mantenho com outros meios (1990, p. 51).

Neste caso, o esquecimento se daria às lembranças individuais, tal como aos produtos e formas de expressões culturais, que não encontrassem apoio e duração necessários no próprio grupo³⁷ do qual partem e se relacionam.

É nesses termos que Beatriz Sarlo afirma, em *Tempo passado, cultura da memória e guinada subjetiva*, que o objeto da análise cultural é contingenciado aos interlocutores e aos seus próprios códigos culturais: “O passado volta como um quadro de costumes em que se valorizam os detalhes, as originalidades, a exceção à regra, as curiosidades que já não se encontram no presente” (2007, p. 17). Por conseguinte, todo produto e suas ferramentas são regidos por códigos que pertencem à estrutura de seu tempo, sendo um resultado da convivência do homem em sociedade que, posteriormente, assumirá a forma de resquício material da história cultural ou da memória coletiva.

A interpretação dessas mídias³⁸ enquanto espaços de referência simbólica e de juízos a posteriori é proposta por Sandra Regina Pícolo em *Memória textual em formatos midiáticos de diferentes épocas: reconfiguração do conto “O enfermeiro”, de Machado de Assis — da imprensa ao cinema e à história em quadrinhos*. Na visão de Pícolo, as mídias são decorrentes de “[...] um processo de atualização e reorganização que produz sentido e remete à construção da cultura que, por sua vez, remete às inúmeras interpretações que os diferentes sujeitos do fazer e do dizer engendram” (2010, p. 14).

Podemos dizer, assim, que os veículos de comunicação e o conteúdo, que reproduzem, são atinentes à cultura no que se refere à realização das ações humanas: através dos signos gerados pela relação do sujeito com o mundo, que

³⁷ Observa-se que chega ao grupo a consciência de identidade, quando este ao considerar o seu passado percebe e “[...] sente acertadamente que permaneceu o mesmo e toma consciência de sua identidade através do tempo” (HALBWACHS, 1990, p.87).

³⁸ Para Claus Clüver (2007), em “Intermedialidade”, a mídia na sua concepção vai além do suporte e do gênero, que transmite um texto. Pois, a mídia também seria a própria “arte”, cujas fronteiras são intercambiáveis em um contexto cultural.

formam estruturas mais ou menos homogêneas. Lotman defende que existe, em torno do homem, uma socioesfera constituída pelos signos culturais que, assim, ordenam às relações humanas: “A cultura é um gerador de estruturalidade: cria à volta do homem uma socioesfera que, da mesma maneira que a biosfera torna possível a vida, não orgânica, é obvio, mas de relação” (1981, p. 39).

Umberto Eco (2011, p. 31-80) nos diz que os meios de comunicação são produtos culturais, que não são necessariamente imbuídos de caráter capitalista enquanto bens de consumo, mas são regulados por instituições de poder em dado momento histórico. Tais instituições ratificam a fruição de uma obra artística, bem como os veículos responsáveis por sua transmissão e pelos códigos mediadores do pensamento humano.

Nesse contexto, a democratização de qualquer veículo de comunicação e de sua linguagem está subserviente às instituições de influência em uma cultura, pois são elas as responsáveis pela propagação dos padrões e valores estéticos, compreendidos por “gosto médio”:³⁹

Já percebemos, porém, que a reproduzibilidade em série, bem como o fato de a clientela aumentar numericamente e ampliar seu raio social, impunham uma rede de condições suficientemente forte para caracterizar a fundo esses libretos, a ponto de fazer deles um gênero em si, com seu próprio senso do trágico, do heroico, da moral, do sagrado, do ridículo, adaptado ao gosto e ao *ethos* de um “consumidor médio”— médio entre os ínfimos. Difundindo entre o povo os termos de uma moralidade oficial, esses livros desempenhavam tarefa de pacificação e controle [...] (ECO, 2011, p. 13, grifo do autor).

Para Umberto Eco (2011, p. 12-14), toda mídia, quando democratizada, é regularizada ao gosto mediano pelas instituições de influência socioculturais, seja por estratégia de governo ou de um organismo social específico. A popularização de uma mídia precisa atingir o maior número possível de indivíduos, que dependerão do seu acesso e compreensão para que se alcance o objetivo de homogeneização

³⁹ O gosto foi amplamente estudado pela Filosofia Estética: “Com esse termo designa-se a ciência (filosófica) da arte e do belo. O substantivo foi introduzido por Baumgarten, por volta de 1750, num livro (*Aesthetica*) em que defendia a tese de que são objeto da arte as representações *confusas*, mas *claras*, isto é, sensíveis mas ‘perfeitas’, enquanto são objeto do conhecimento racional as representações *distintas* (os conceitos). Esse substantivo significa propriamente ‘doutrina do conhecimento sensível’”. Muda-se a concepção da Estética e a mesma se torna também matéria de várias outras áreas de conhecimento. Assim, ao passar do tempo, pode-se dizer que “A capacidade de julgar as obras de arte de certo estilo chama-se *gosto*, e o gosto tende a difundir-se e a tornar-se uniforme em determinados períodos ou em determinados grupos de indivíduos. [...] Isso significa que nem todos verão a mesma coisa numa obra de arte, ou que nem todos vão fruí-la do mesmo modo.” (ABBAGNANO, 2007, 367 e 374, grifos do autor).

do gosto ou de uma ideia. Podemos então considerar que nem sempre uma mídia ou modelo artístico serão aceitos ou chegarão com eficiência ao seu público consumidor. O motivo é claro: a dimensão da fruição estética não pode ser controlada, embora haja mecanismos de perpetuação de juízos de valores do que é bom ou mau em uma cultura.

Walter Benjamin (2000) nos diz que o potencial do filme, cuja linguagem é realizada, sobretudo, por meio da imagem, poderia atingir a maior parcela da população, já que exige simples acesso em vez de um alto nível de escolarização. Assim, o cinema se revela a mídia cultural de disseminação em massa dos discursos das instituições de poder, bem como um canal propício à reinvenção da arte, tendo em vista o potencial de aglutinação das demais expressões artísticas:

Com o século XX, as técnicas de reprodução atingiram um tal nível que estão agora em condições não só de se aplicar a todas as obras de arte do passado e de modificar profundamente seus modos de influência, como também de que elas mesmas se imponham como formas originais de arte. Sob esse ponto de vista, nada é mais revelador do que a maneira pela qual duas de suas diferentes manifestações — a reprodução da obra de arte e a arte cinematográfica — atuaram sobre as formas tradicionais da arte (BENJAMIN, 2000, p. 224).

No Brasil, por exemplo, o cinema foi integrado à política estatal, principalmente, no governo de Getúlio Vargas, quando se incentivou a produção de curtas educativos e cinejornais, impressos e audiovisuais,⁴⁰ com o intuito de uniformizar o gosto estético e disseminar políticas públicas. No entanto, as telas de cinema não atingiram a democratização em nível equiparado à televisão, sobretudo quanto à estratégia de institucionalização de gosto estético e cultural junto à classe média — a qual, por razões econômicas, é a consumidora desses veículos de comunicação.

O uso da HQ pelo Estado brasileiro, cuja linguagem também privilegia a imagem, constituindo uma narrativa sintética e oralizada, está relacionado à

⁴⁰ Observa-se que cinejornal surgiu em 1922 de forma impressa, ganhando a versão audiovisual posteriormente. Tornou-se um veículo de difusão das produções cinematográficas, consideradas pelo sistema político como “genuinamente” brasileiras ou educativas, sobretudo, no Estado Novo, a partir de 1939 até 1946 (Dicionário de Verbetes da FGV/CPDOC. Disponível em: <<http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbetes-tematico/departamento-de-imprensa-e-propaganda-dip>>. Acesso em: 15 nov. 2016. Foi também, em 1922, inaugurado a primeira linha radiofônica oficial do Brasil. Em 20 de abril de 1923, Edgard Roquette Pinto e Henry Morize fundam a Rádio Sociedade do Rio de Janeiro, primeira estação de rádio, iniciando a “Era do rádio” no país, pois se tornou um importante meio de comunicação na época, conforme Tomaziello e Tannus Júnior (2003, p. 124-125).

educação da sociedade, conforme defende Márcia Mendonça em *Ciência em quadrinhos: imagem e texto em cartilhas educacionais* (2010, p. 68-125). A maior parte do investimento público na impressão de quadrinhos é aplicada às cartilhas de saúde, que pretendem orientar a sociedade quanto às práticas de prevenção de doenças sexualmente transmissíveis;⁴¹ outra parcela está voltada para a informação sobre alternativas de alimentação saudável.⁴²

As linguagens fílmica e dos quadrinhos são emblemáticas pelo uso da imagem, o que vem a ser conveniente em seu uso sociocultural, pois, assim, têm a chance de atingir com maior facilidade um público mais extenso. Deve-se lembrar, contudo, que a população almejada precisa que lhe seja proporcionado o acesso aos meios.

Quanto à linguagem em quadrinhos e do cinema, os respectivos suportes físicos definem os próprios códigos operadores nos quais se transmite uma ideia. Diante desses códigos, organiza-se uma práxis de leitura e entendimento compartilhado socioculturalmente, o que demanda singularidades entre distintas publicações, mesmo que retratem um conteúdo idêntico.

Nesse aspecto, a linguagem escrita impressa em periódico ou livro não é diferente, pois o texto literário também encontra práticas editoriais e funções culturais em que devem se acomodar. Isso se deve ao fato de que tanto a mídia quanto o texto são dependentes das condições de possibilidades materiais e do pensamento de sua época, que podem ser regulados por agentes diversos.

Se a linguagem e seu suporte material são pressupostos para o espaço imagético das mídias — entendidas como produtos culturais de uma época —, concluímos que há complexidade na transformação textual entre os respectivos universos semióticos distintos, seja quando falamos da tradução de um texto para outra língua, seja quando consideramos a conversão de um texto literário para outro formato.

Durante esse processo, compreendemos que as interlocuções semióticas de um texto deixam de conservar em si os elementos culturais que fizeram parte de sua

⁴¹ *DST— Aids: a turma pode ficar...* prevenida (1994); *Compartilhando a vida* (2006); *As aventuras do super-protegido, o Bom de cama; De Homem para Homem; Bate-papo: dicas de prevenção à DSTs/AIDS; Atotô* (MENDONÇA, p. 278). Observamos que a última cartilha mencionada, *Atotô*, relaciona lendas da cultura africana à prevenção de doenças sexualmente transmissíveis.

⁴² *Emília e a turma do sítio: alimentação saudável* (2005) e *Produtos orgânicos: o olho do consumidor* (2009).

constituição, enquanto incorporam outros elementos do sistema semiótico predecessor. Tal fato explica a sensação de perdas geradas por cortes ou sintetização do texto adaptado. Ao mesmo tempo, há a incorporação de elementos — que estendem o universo representativo oriundo da transcodificação entre linguagens —, sobretudo, à linguagem fílmica, que “[...] também acrescentam corpos, vozes, sons música, *props*, trajes, arquitetura, e assim por diante” (HUTCHEON, 2013, p. 65, grifo da autora).

Claus Clüver (2007, p.15-19) aponta a relação sempre fronteira entre os sistemas de representações culturais: com o tempo, tanto a mídia quanto a obra artística integram-se ao processo natural de agregação e aglutinação, combinando as características de uma e outra, ou transformando-as. Nesse sentido,

[...] entre a produção de textos e sua recepção, podem existir até mesmo grandes distâncias de tempo e espaço, e textos produzidos em épocas e/ou culturas diferentes e às vezes inacessíveis ao público alvo original. Textos podem mudar no tempo [...] (CLÜVER, 2011, p. 20).

O autor ainda defende que a mídia, longe de ser apenas um meio físico, consiste também na configuração das formas artísticas, isto é, nas configurações simbólicas que as representam e que possibilitam o entendimento sobre uma determinada mídia. Para Clüver, o texto é uma mídia como o são a dança ou a música, cujas configurações dependem da execução das respectivas expressões artísticas (2011, p. 10). Por conseguinte, a mídia é a denominação das expressões artísticas em seu sentido mais amplo. Seus gêneros e subgêneros, assim, revelam-se classificações eletivas em referência aos subgrupos simbólicos relacionados.

Desse modo, são muitas as configurações pertinentes à mídia textual escrita:

A escrita, por outro lado, é uma mídia separada e particular. Ela pode ficar transparente na leitura de um texto impresso convencionalmente: para muitos leitores a fonte e o tamanho das letras normalmente não influenciam na recepção e interpretação do texto verbal (mas podem influenciar no prazer da leitura). Mas, além de existir em muitas formas de representação da linguagem verbal — alfabética, ideogramática, hieroglífica, cuneiforme, etc. — a escrita, manual ou impressa, consiste de signos *sui generis*, com um grande leque de expressividade. A informação comunicada por um texto escrito à mão pode ser rica em relação à personalidade do indivíduo que o escreveu, como também à época e ao lugar onde foi escrito. A escolha das fontes e tamanhos, especialmente dos cabeçalhos e títulos, é um aspecto importante no *layout* e design de uma revista, em cartazes e na publicidade televisiva. A caligrafia tem um papel importante e variado em muitas culturas, mais ainda nas orientais e árabes do que nas ocidentais (CLÜVER, 2011, p.13, grifos do autor).

Considerando os textos e sua materialidade — que naturalmente mudam ao longo do tempo, seja por aderência às novas formas de transmitir o pensamento humano ou por composição criativa —, concordamos com a teórica Linda Hutcheon, que considera o ato de adaptar uma prática muito antiga:

Os vitorianos tinham o hábito de adaptar quase tudo — e para quase todas as direções possíveis; as histórias de poemas, romances, peças de teatro, óperas, quadros, músicas, danças e *tableaux vivants* eram constantemente adaptados de uma mídia para outra, depois readaptados novamente (2013, p.11, grifo da autora).

Walter Benjamin menciona a predisposição da obra de arte à reprodução, que assumiria novo formato a partir do século XX, deixando evidentes as influências entre o veículo e a representação artística:

[...] a obra de arte foi sempre suscetível de reprodução. O que uns homens haviam feito, outros podiam refazer. Em todas as épocas discípulos copiaram obras de arte a título de exercício; mestres as reproduziram para assegurar-lhes difusão; falsários as imitaram para assim obter um ganho material (2000, p. 221-222).

Marcio Gimenes de Paula, em “O conceito de aura e suas implicações para a estética e a política na obra de Walter Benjamin: a estetização da política e a politização da arte” (2005), destaca que, para o pensador, a reprodutibilidade da arte sempre existiu no âmbito artístico. A época considerada aurática das obras de arte (clássica) é caracterizada por juízos de valor, nos quais o original e as cópias têm seus papéis definidos socioculturalmente. Tal parâmetro é relativizado a partir da fotografia e, sobretudo, do cinema, que são substancialmente reprodutíveis para uma coletividade, modificando a percepção sensorial sobre a arte e o seu labor:

Com a entrada da fotografia há uma mudança da sensibilidade das pessoas. A arte não é mais produzida de forma manual, mas passa a ser olhada. Pelo fato do olhar possuir maior movimento, as imagens passam a ter o peso que outrora possuía a palavra oral. O cinema, por exemplo, surge como uma soma dessa percepção visual mais rápida e do olhar. Por isso, no entender de Benjamin, a reprodução da obra de arte e a arte cinematográfica se influenciam mutuamente (PAULA, 2005, p. 155).

Nesse ínterim, podemos concluir que as mídias culturais, enquanto aporte material das obras de artes se atualizam no tempo. As representações artísticas também o fazem, por meio de um processo imbricado no qual seus códigos

operadores se conjugam diferentemente, a fim de representar as novas questões e afirmações socioculturais. Isso pode influenciar a representação de uma obra ao longo do tempo, evidenciando que, além de as próprias tecnologias materiais se modificarem, transformam-se ainda as relações humanas:

Os contextos de criação e recepção são tanto materiais, públicos e econômicos quanto culturais, pessoais e estéticos. Isso explica por que, mesmo no mundo globalizado de hoje, mudanças significativas no contexto — isto é, no cenário nacional ou no momento histórico, por exemplo — podem alterar radicalmente a forma como a história transposta é interpretada, ideológica e literalmente (HUTCHEON, 2013, p. 54).

A adaptação entre diferentes mídias, nesse caso, implica o processo de negociação entre os elementos materiais e formais, que constituem ambas as linguagens, segundo Linda Hutcheon (2013, p. 62). Por isso, a autora considera que, como não existe tradução literal, tampouco deve existir adaptação literal, embora muitas vezes a fidedignidade ao texto-fonte seja a intenção por trás do empreendimento (2013, p. 39).

Para Hutcheon, a adaptação, que usa o rótulo de fidedignidade ao texto, busca o seu acolhimento no mercado comercial a que está relacionada, pois, com frequência, tanto a obra fonte quanto seu autor se tornam o grande chamariz para as demais leituras procedentes. Desse modo, “[...] o que parece ser invocado e enfatizado é o ato de adaptar e a autoridade da literatura como instituição” (2013, p. 27). Sob o prisma da fidelização à obra do autor, as adaptações podem se assumir como tais, sem carregarem o estigma de obra secundária, pois seriam elas mesmas a obra do autor em outra mídia. A esse respeito, tanto a adaptação quanto a tradução tornam-se quase correlatas às suas fontes.

Ao comparar as práticas de adaptação e tradução, assim, verificamos sua definitiva proximidade. Isso não quer dizer que sejam sinônimas, conforme nos aponta Lauro Maia Amorim em *Tradução e adaptação: encruzilhadas da textualidade em Alice no país das Maravilhas, de Lewis Carroll, e Kim, de Rudyard Kipling*:

Para o teórico [Gambier, 1992, p. 422], esse conceito de adaptação reduz a diferença do outro ao mesmo; em outras palavras, em nome da preservação da função do texto de partida no texto de chegada, a adaptação modificaria as pressuposições do texto original com o objetivo de adaptá-las ‘às novas condições de recepção’ (2005, p.100-101).

No entanto, a aproximação entre as atividades aqui relacionadas tem por objetivo somente correlacionar seus aspectos congruentes, que muitas vezes as definem como produtos subservientes à obra fonte.

As ações de adaptar e traduzir tendem a permanecer nesse limiar entre o ideal e a fidedignidade ao texto. Uma adaptação ideal seria aquela que apreendesse a relação subjetiva do texto-fonte em seu tempo de interlocução, de tal maneira que sua modalização às regras discursivas da nova mídia fosse lida com naturalidade, não se buscando exatidão ou perfeição, mas inteligibilidade da obra na nova forma de comunicar. Já a fidedignidade, para o senso comum, ou pelo menos como é vendida enquanto produto comercial, ainda, estaria atrelada à ideologia da perfeição ou à crença de que um texto é capaz de ser transmitido no tempo sem ser abalado pelas mudanças socioculturais.

Destacamos que o termo “fidedignidade”, cunhado pela Crítica Textual, diz respeito à atividade do estabelecimento do texto, à busca pelo texto autoral mais autêntico, ou seja, que melhor represente o labor autoral, tendo em vista suas variações editoriais ou manuscritas, que podem ser computadas no estudo aplicado às diferentes edições de um texto.

Mas, a falta de testemunhos escritos ou datação entre as edições analisadas, vale notar que nem sempre é possível tirar conclusões precisas acerca das variações entre as edições de um mesmo texto. Em relação a esse fato, César Nardelli Cambraia argumenta que por “[...] mais rigoroso que seja o método de se realizar uma edição crítica, não se pode pensar que tal atividade produza resultados irrefutáveis: são, no melhor dos casos, aproximativos; rigorosos, mas ainda assim aproximativos” (2005, p. 147). Por essa razão que a Crítica Textual não deixa de exercer o importante papel de diálogo à transmissão de uma obra, cujas edições podem reproduzir erros substanciais para o seu entendimento, como se fossem elas mesmas as palavras do autor.

Após inúmeras edições ao longo do tempo, a conservação de um texto literário impresso pode apresentar variações textuais — mesmo que seja veiculado por uma só mídia de comunicação —, tais como: a própria atividade de editar, que se modifica com o tempo e com o avanço tecnológico; os erros tipográficos; as correções da grafia, que podem provocar a perda de entonação; a recontextualização da obra para o novo público consumidor, que o tempo cuidou de separar. Logo, compreendemos que a preservação de um texto inclui precipuamente

a sua transmissão: a conjugação do texto às práxis e aos formatos disponíveis se torna irremediável, originando variações ou releituras.

Umberto Eco (1991) indica que, pela necessidade imperiosa de manter a transmissão de texto fruído no tempo, são pertinentes as leituras que dele possam decorrer, pois elas adequarão o texto aos valores simbólicos pungentes às novas relações culturais no tempo. Em sua visão, uma obra não é aberta somente pela qualidade polissêmica percebida pela crítica vigente, mas por se referir à transmissão do texto e à sua recepção, que se modificam conforme as relações humanas também o fazem (ECO, 1991, p. 7-13, 40).

Sobre a tarefa do tradutor, Walter Benjamin (2008) destaca o aspecto criador da disseminação de um texto em outra língua, processo que associamos à prática da adaptação. Segundo o teórico, a atividade inclui o distanciamento da tradução literal, a fim de reconstituir o texto por meio da traduzibilidade poética, buscando representar a essência da obra original através da maturação da língua:

[...] até que ponto uma tradução é capaz de corresponder à essência dessa forma, pela traduzibilidade do original. Quanto menor o valor e a dignidade de sua língua, quanto mais ela se constituir enquanto comunicação, tanto menos a tradução tem a ganhar, até que o primado daquele sentido, longe de constituir a alavanca de uma tradução formalmente acabada, a faça malograr. Quanto mais elevada a qualidade de uma obra, tanto mais ela permanecerá – mesmo no contato mais fugidio com o seu sentido – ainda traduzível (BENJAMIN, 2008, p. 80).

Para Benjamin, a essência a ser extraída da língua fonte, por ele chamada de língua pura, não seria possível sem o amadurecimento proporcionado pela tradução. É o que Lucia Sá Rebello também argumenta em “Literatura comparada, tradução e cinema” (2012, p. 2).

Não pretendemos afirmar, nesse paralelo com a adaptação, que a prática de leitura poderá atingir e conservar uma essência da obra de arte nesse tipo particular de transmissão, e sim que há uma relação com a perspectiva da tradução que implica, necessariamente, a conformidade ao meio e à época da transmissão textual.

Lauro Maia Amorim, dialogando com Walter Benjamin e com Richard Rorty, em *Pragmatismo: a filosofia da criação e da mudança*, concebe a atividade de tradução como estritamente relacionada à manutenção da realidade textual, que precede às imagens textuais vigentes:

A despeito das diferenças linguísticas e culturais com as quais se depara qualquer prática tradutória, concebe-se, tradicionalmente, que o tradutor deva se ater à construção de uma imagem fielmente reveladora do que se lhe apresenta como original. A realidade, nesse contexto, corresponderia à existência de um texto cujos traços seriam, em si mesmos, independentes daqueles que o leem. Em outras palavras, tal realidade seria anterior à própria leitura — apontando, assim, para a possibilidade de um momento inaugural, anterior à “imagem”, a qualquer forma de mediação (2000, p. 26-27).

Para o autor, haveria, na tradução, o encargo de extrair o conteúdo do texto-fonte, que não estaria ligado à sua língua ou à sua forma primeira, mas lhe seria anterior: a áurea da obra de arte de Walter Benjamin, a qual se busca representar a partir de um árduo trabalho de linguagem.

Nesse contexto, entre uma tradução/adaptação e o texto-fonte, podemos dizer que não se procura guardar o texto em si do autor, mas o que lhe é mais essencial enquanto ideia e efeito estético. É nesse sentido que as adaptações do cineasta Becca Lopes (2008) e dos quadrinistas Jeosafá e João Pinheiro (2012) promovem a releitura do conto “O espelho” por meio das novas mídias.

Em se tratando de textos literários, polissêmicos por excelência, naturalmente tal prática é muito difícil de estabelecer. A complexidade de se transmitir um conteúdo entre linguagens diferentes, sobretudo, no caso da linguagem literária, é o que aproxima as práticas de tradução e adaptação, e ambas à criação discursiva, para atender aos critérios vigentes a respeito de uma e outra feitura textual.⁴³

A adaptação corresponde, nesse sentido, mais de que uma transcodificação criadora em sua mídia de origem ou entre diferentes mídias, que, tal como a tradução, reinventa-se na transferência de obras entre sistemas distintos, seja de língua ou pensamento, com o simples propósito de recontar histórias: “E recontar quase sempre significa adaptar — ‘ajustar’ as histórias para que agradem ao seu novo público” (HUTCHEON, 2013, p. 10).

Haroldo de Campos, em *Deus e o diabo no Fausto de Goethe* (1981, p. 209),

⁴³ Há estudos que utilizam alguns teóricos coincidentes com esta pesquisa e atribuem diferenças entre a tradução e a adaptação para classificar os quadrinhos. Entendem que, na primeira atividade, há maior fidelização ao texto-fonte. Enquanto que, na segunda, classificam-se iam os quadrinhos, que possuem maior liberdade narrativa. Isso se deve ao fato de que a adaptação é considerada uma tradução não “linguística, contextual”, sem obrigações com o texto originário; e que, dificilmente, não os identificamos como uma adaptação, quando não é assim rotulada. Cf. SILVA, C., 2014, p. 46-56; AMORIM, 2005, p. 98-107.

volta a aproximar as funções do tradutor e do adaptador. Em seu livro, defende o papel transcriador do tradutor, que, na busca pela autonomia criativa, oblitera a obra fonte, produzindo um texto artisticamente autônomo e contribuindo para a dessacralização das obras ditas originárias. Feito observado na adaptação de “O espelho” realizada pelo cineasta Rodrigo Lima (2015) que, na nossa leitura, (re)cria pela mídia fílmica novas relações de entendimento para as questões propostas pelo conto.

Campos propõe a libertação do tradutor dos compromissos com a obra originária, frequentemente posta em um arauto inatingível, fato que contribui para a tradução ser vista apenas como uma prática editorial operacional. Tal estigma negativo também é imputado à adaptação. Assim, acreditamos que a intervenção na linguagem em ambas as situações é sempre paralela e intrinsecamente compatível.

Sobre a teoria de Haroldo de Campos, explica Susana Kampff Lages, em *Walter Benjamin: tradução e melancolia*:

[...] o caráter luciferino da tradução estaria em sua dessacralização do texto original e à reinserção da atividade do tradutor num âmbito humano de realizações, trazendo-o para alguém da ‘grande saudade’, isto é, fazendo-o retonar, por uma via crítica, ao domínio necessariamente provisório e finito de toda empresa humana (2007, p. 191).

A tradução nesse sentido criador foi praticada pelo próprio Machado de Assis, conforme Raimundo Magalhães Júnior: “[...] tradução do romance de Dickens, cujo prenome foi aportuguesado para Carlos e cujo livro foi convertido em *Oliveiro Twist*, começou a ser publicado no *Jornal da tarde* a 23 de abril [de 1870]” (1981, v. 2, p. 82, 86, grifo do autor). O biógrafo assinala outras intervenções de Machado enquanto tradutor, que podem ser vistas em duas traduções de música, elaboradas a pedido do compositor Arthur Napoleão⁴⁴. A primeira, de 1869, *A lua da estiva noite*, foi uma adaptação de poesia inglesa; a segunda, de 1876, foi a versão para o francês de um poema de Luís Guimarães Júnior, musicado pela jovem compositora Luísa Leonardo.⁴⁵ Vale notar que a “[...] letra francesa de Machado de Assis é mais

⁴⁴ O português compositor e pianista Arthur Napoleão (1843-1925) se apresentou nos palcos europeus e americanos, fixando-se no Brasil a partir de 1868. Além de músico, tornou-se negociante no campo das artes (MEDEIROS, 2010, p. 1).

⁴⁵ Luísa Leonardo era compositora e pianista. Filha do professor de Música Vitorino José Leonardo, foi iniciada na música quando tinha 8 anos. Nasceu no Rio de Janeiro, em 20 de outubro de 1859, e era afilhada de D. Pedro II (MAGALHÃES JÚNIOR, 1981, v. II, p. 201).

uma adaptação do que mesmo uma tradução, embora aproveitando na segunda oitava alguns versos originais” (MAGALHÃES JÚNIOR, 1981, v. 2, p. 203).

Assim, poderíamos concluir que Machado não só empregava a tradução de forma livre e criadora, como também não se mostrava contrário às adaptações, que igualmente recriam as suas obras. Afinal, ele mesmo já empregara tal recurso na peça teatral *Como elas são todas*, baseada no texto do dramaturgo francês Alfred de Musset. A peça foi representada, em 29 de julho de 1869, no Teatro Ginásio:⁴⁶

Na obra teatral só existe uma peça em um ato com três personagens, um masculino e dois femininos, tal como a que foi levada à cena no Ginásio: *Um Caprice*. Mas a adaptação de Machado deve ter sido extremamente livre. [...] das duas mulheres, ambas francesas no texto de Musset, ele fez uma princesa russa e uma latino-americana. [...] (MAGALHÃES JÚNIOR, 1981, v. 2, p. 49, grifo do autor).

O processo de transcrição, contudo, não guia apenas a tradução machadiana de textos estrangeiros: a própria narrativa do autor parece dialogar sobre a diferença com as formas literárias canônicas, garantindo uma tradição literária menos europeia. Isso ocorre sem que ele peque pelo uso da exuberante beleza natural de um país tropical, como podemos depreender em “Notícia da atual literatura brasileira: instinto de nacionalidade” (ASSIS, 2008, p. 120).⁴⁷

João Cezar de Castro Rocha analisa a composição textual machadiana sob a égide da emulação, que podemos compreender como apropriações culturais utilizadas pelo autor para compor sua narrativa, renovando os simbolismos relacionados às formas canônicas (2013, p. 12-18, 152-155).

A emulação é parte da tessitura narrativa de Machado, seja acompanhada por espírito cínico, seja pela vontade de produzir uma literatura propriamente brasileira:

A poética da emulação equivale ao resgate moderno de práticas retóricas progressivamente abandonadas depois do advento do romantismo. [...] esforço deliberadamente anacrônico, marca d'água da literatura machadiana (ROCHA, J., 2013, p. 11).

É possível argumentar, ainda, que esse estilo narrativo está ínsito tanto na forma do texto quanto na desvirtuação de saberes e mitos perpetuados pela

⁴⁶ Nas pesquisas de José Galante de Sousa, as primeiras apresentações da peça ocorreram em julho, agosto e outubro de 1868 (2005, p. 472).

⁴⁷ Trecho da crítica publicada em *O Novo Mundo* (24 mar. 1873).

tradição. Para ilustrar o primeiro ponto, destacamos o capítulo CVII, “Bilhete” (ASSIS, 1975, p. 250). Como o nome sugere, seu texto é estruturado à semelhança de um bilhete, posto entre aspas para conformar seu *status*, de modo que o leitor de Brás Cubas não poderá ver a narrativa do capítulo como uma inverdade, nem ao menos parcialmente, pois, seria o próprio bilhete um testemunho corroborador dos fatos narrados.

Quanto ao segundo ponto, citamos o poema “Sabina”⁴⁸. Em termos sucintos, trata-se da história de uma bela mucama mestiça que cede aos encantos do jovem senhor da fazenda. Desenganada e grávida, mostra-se indecisa sobre a própria vida. De maneira implícita, o poema desenvolve uma relação com a lenda da mãe d’água lara, mito indígena análogo às sereias europeias, cuja beleza e canto mavioso atrai os homens para o mar com o intuito de afogá-los.

Sabina herdou a beleza da personagem mítica, que se fundia aos encantos da própria natureza, aos olhos do jovem senhor. A sedução e o canto mavioso se davam por via do próprio cenário, ora pelos movimentos sinuosos de encobrimento e desnudamento do corpo virgem de Sabina sobre o leito do rio, ora pelos cantos dos pássaros e pelo “sussurrar das águas”, que compõem a atmosfera romântica e, após o repúdio de Otávio, atraía a desiludida escrava para a morte. Esse teria sido o desfecho, não fosse o instinto materno: “la a cair nas águas,” no “largo espaço da noite ao pé das águas” (ASSIS, 1875, p. 171-172).

O jovem senhor, quando a renega, leva o seduzido à morte tal como lara. Sabina, profundamente magoada pela impossibilidade de receber o amor de Otávio, já que é apenas objeto de seus prazeres, torna-se novamente invisível aos olhos do senhor, conforme argumenta Sandra Ramos Casemiro em “A lenda da lara no poema ‘Sabina’, de Machado de Assis” (2011, p. 1686).

A posição social de Sabina é cruel, pois a rejeição do amado a conduz à solidão dos campos da escravidão e à dor de mãe: “[...] o sangue livre/ Gira e palpita no cativo seio/ E lhe paga de sobra as dores cruas/ Da longa ausência. Uma por uma, as horas/ Na solidão do campo há de contá-las” (ASSIS, 1875, p. 169).

Esse poema de Machado se revela um retrato do mecanismo interno de formação e funcionamento da sociedade brasileira, por meio do qual se dá o desvelamento de invisibilidades, através da transcrição do mito de lara no poema.

⁴⁸ O diretor Rodrigo Lima nomeia sua personagem feminina na adaptação de “O espelho” (2015) em referência a esta obra machadiana.

Sobre o qual Machado adverte, no volume em que foi publicado — *Americanas*:

Não se deve entender que tudo o que aqui vai seja relativo aos nossos aborígenes. Ao lado de *Potira* e *Niani*, por exemplo, quadros da vida selvagem, há *Cristã nova* e *Sabina*, cuja ação é passada no centro da civilização. [...] A generosidade, a constância, o valor, a piedade hão de ser sempre elementos de arte, ou brilhem nas margens do Escamandro⁴⁹ ou nas do Tocantins. O exterior muda; [...] Esta é, porém, a parte inferior da poesia, a parte acessória. O essencial é a alma do homem (1875, p. I-II, grifos do autor).

Além disso, Machado elabora suas obras não só dialogando constantemente com suas experiências literárias e pessoais, mas também estabelecendo um frequente processo de reescritura que parece atravessar suas obras. Por exemplo, no capítulo “A pêndula” (ASSIS, 1975, Cap. LIV, p. 185) de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, o autor traz o tempo como reflexão: cada movimento da pêndula representava moedas da vida dadas à morte, reflexão póstuma de um defunto autor, cujo tempo já tinha se esvaído. Só restava a lembrança perpétua do “tic-tac”, que no livro se transformou no sucessivo: “— Outra de menos...”. Na rememoração de Jacobina em “O espelho”, a pêndula também perseguia o personagem-narrador: “[...] um piparote contínuo da eternidade”, que, tal como “um defunto andando”, atravessou os dias de solidão no sítio de sua tia (ASSIS, 1882, p. 252).

A produção criativa, que Machado experimentou em suas narrativas, assim como em suas traduções, é o aspecto da atividade também destacado por Haroldo de Campos (1992, p. 80-84). Nesse contexto, sustenta-se a tese da autonomia da tradução em relação ao texto-fonte. A tradução estabelece as diferenças — ora consagradas pela distinção entre os universos semióticos, ora pela repetição — que tendem a manter o aspecto afetivo à obra fonte e nos permitem enxergar um elo entre os textos. O autor aproxima essa prática à tradução transcriadora, tendo em vista que, para libertar o texto-fonte das amarras da própria língua, há uma busca incessante pela fidelidade aos valores culturais e estéticos com que a arte se relaciona. A tradução, dessa forma, seria necessariamente criadora.

Tal aspecto criador está relacionado às dimensões culturais em que as linguagens estão inseridas, bem como à tarefa do tradutor e ao *modus operandi* desse tipo de preparação e edição de textos. Segundo Guilherme Gontijo Flores,

⁴⁹ Rio sobre o qual foi edificada a pátria troiana e se entulharam as vítimas de Aquiles (HACQUARD, 1996, p. 39 e 113).

[...] a tradução é um ato cultural que envolve muito mais do que a transposição entre duas línguas, porque, na prática, o que se traduz são textos particulares; e os textos são feitos de relações com a língua, em cada caso diferentes, por esse motivo é que elas sempre são postas em cheque e devem ser interrogadas pelo tradutor e por seu futuro leitor. Com isso, uma dada tradução nunca pode ter o escopo de transpor um texto em sua completude, ou seja, nenhuma tradução compreende em si uma leitura total do texto original. Ela será sempre diversa (2016, p. 10).

Assim, um texto literário impresso editado inúmeras vezes ao longo do tempo pode transmitir alterações tanto em seu conteúdo principal — isto é, na obra literária —, quanto no conteúdo bibliográfico, que diz respeito às marcas gráficas de composição do texto no suporte pelo qual é veiculado. Juntos, ambos produzem sentidos, conforme depreendemos a partir de Roger Chartier (2001, p. 236).

Nas edições impressas, encontramos com mais frequência as seguintes variações textuais: erros tipográficos; correções da grafia, que podem implicar a perda de entonação; mudanças de formatos do suporte e da edição, que se modificam com o tempo e o avanço tecnológico; a recontextualização da obra para o novo público consumidor, que o próprio tempo cuidou de separar (CAMBRAIA, 2005, p. 1-12, 78-85). Variações autorais também podem ser constatadas na pesquisa de testemunhos escritos de uma obra, em correções de provas tipográficas, em volumes únicos com emendas autorais e por meio do cotejo entre diferentes publicações em vida do autor (CAMBRAIA, 2005, p. 6-7).

Considerando a proximidade entre a tradução e a adaptação, estabelecida pela perspectiva da releitura, e o aspecto influenciador da disposição material de um conteúdo nas mídias culturais, Linda Hutcheon define a adaptação a partir de três pilares. O primeiro trata a adaptação como um produto formal,

[...] uma transposição anunciada e extensiva de uma ou mais obras em particular. Essa ‘transcodificação’ pode envolver uma mudança de mídia (de um poema para um filme) ou gênero (de um épico para um romance), ou uma mudança de foco e, portanto, de contexto: recontar a mesma história de um ponto de vista diferente, por exemplo, pode criar uma interpretação visivelmente distinta. A transposição também pode significar uma mudança em termos de ontologia, do real para o ficcional, do relato histórico ou biográfico para uma narrativa ou peça ficcionalizada (HUTCHEON, 2013, p. 29).

O segundo ponto de análise se refere à reinterpretação necessária para a prática adaptativa, que consiste em um processo de “(re)criação”. Isso nos leva ao terceiro ponto, a recepção, não menos importante porque envolve o aspecto mais

incisivo para o desenvolvimento de uma adaptação: o público. É esse público que determina as inúmeras expectativas referentes à obra adaptada ou ao funcionamento da mídia na experiência interpretativa, haja vista as experimentações sensório-motoras provenientes de filmes e de cinemas, implementadas para estabelecer maior integração entre o filme e seu espectador.

Hutcheon associa o processo de desenvolvimento de uma adaptação à intertextualidade efetuada pela repetição e diferenciação entre dois engajamentos distintos. Por esse motivo, em sua perspectiva, trata-se de um processo de “recriação cultural mais amplo” (FISCHLIN, FORTIER, 2000, p. 4 apud HUTCHEON, 2013, p. 30), que vai desde a (re)leitura à tradução criativa da obra fonte, nos termos de Haroldo de Campos.

A adaptação tem sido uma prática aplicada às formas de expressão humana, seja na música, na pintura, na dança, no teatro, no filme ou nos quadrinhos, cujas técnicas operatórias intrínsecas às suas respectivas linguagens — que são convencionadas em um tempo histórico —, revelam-se responsáveis pela modalização cultural da obra fonte em relação à mídia, por seu respectivo estreitamento e distanciamento.

O novo sempre pode ser encontrado na adaptação, principalmente, quando se trata da transposição de mídias, pois ela mesma é oriunda de uma leitura, que necessariamente precisa da “(re)interpretação” para novos parâmetros comunicacionais. Isso ocorre também nas adaptações de “Pai contra mãe”, sobre as quais podemos apontar exemplos de flagrante releitura do conto para a linguagem fílmica, bem como a tentativa de maior fidelização ao texto-fonte realizada pelos quadrinhos.

Na versão em filme de “Pai contra mãe”, *Quanto vale ou é por quilo?* (Sérgio Bianchi, 2005), a narrativa diacronicamente traz à reflexão valores de épocas distintas, de maneira a conjugar fatos históricos sobre a exploração humana, existentes entre o século XVIII e o XIX, sob o ponto de vista comercial e escravocrata. Além disso, conduz a narrativa machadiana adaptada ao século XXI, apresentando-nos um sistema perpétuo de exploração dos oprimidos e convalescidos por meio da atuação corrupta e hipócrita de organizações não governamentais, que enriquecem por meio do assistencialismo social terceirizado.

Nota-se que a “dessacralização” do texto original, defendida por Haroldo de Campos na constituição de uma tradução mais criativa, ou seja, a transcrição,

torna-se mais evidente nesta representação do texto machadiano.

Já a versão em quadrinhos procurou transportar o conto de Machado para as imagens e diálogos próprios da HQ. Embora o objetivo fosse preservar o texto tal como escreveu Machado, a fidelização não se provou integral, tendo em vista o seus efeitos, constitui-se uma (re)leitura na prática. É o que evidenciam os quadros finais da adaptação:

Figura 1 - HQ de “Pai contra Mãe”



Fonte: ASSIS, 2002, p. 19.

Nessa representação da obra machadiana, observamos que o personagem Cândido Neves se entristece com o aborto da escrava fujona, tendo em vista a lágrima que escorre do seu rosto quando pronuncia a emblemática frase “Nem todas as crianças vingam”. Esse estado emocional do personagem é uma leitura possível da obra fonte, mas não está descrito diretamente na narrativa machadiana.

Tendo em vista a HQ de “Pai contra Mãe”, a adaptação pode ser considerada um processo de releitura da obra fonte, consubstanciada no processo de reconstituição da obra em outra mídia — ou na mesma mídia —, de forma a nos proporcionar novos parâmetros de leitura (HUTCHEON, 2013, p. 29-30). Esta será nosso entendimento quanto às adaptações de “O espelho” em filme (Becca Lopes, 2008) e em quadrinhos (Jeosafá e João Pinheiro, 2012), tendo em vista que ambas as adaptações retomam o mesmo ponto de vista narrativo do texto-fonte, com a proposta patente de fidedignidade. Assim, podemos dizer que os processos criativos responsáveis pelas as adaptações do texto nas respectivas mídias destacam a leitura imagética realizada por seus adaptadores, sobre o qual apontamos: a música,

no filme; o estiramento espacial representado nos planos narrativos, no filme e na HQ; a incorporação de representações de personagens, no filme e na HQ; e do diálogo estabelecido com outras fontes artísticas, na HQ.

O filme *O espelho* de Rodrigo Lima (2008), podemos dizer que vai além de uma (re)leitura da obra machadiana, pois alcança a potência da transcrição, que foi pensada por Haroldo de Campos como “uma construção viva” que, por isso mesmo, “[...] é uma ato até certo ponto usurpatório, que se rege pelas necessidades do presente da criação” (CAMPOS, 1984, p. 240). Assim, para o teórico:

[...] no limite, os critérios intratextuais que informam o ‘modus operandi’ da tradução poética poderem ditar as regras de transformação que presidem à transposição dos elementos extratextuais do original ‘rasurado’ no novo texto que o usurpa e que assim, por desconstrução e reconstrução da história, *traduz* a tradição, reinventado-a (CAMPOS, 1984, p. 241, grifo do autor).

A adaptação do conto machadiano por Rodrigo Lima muda o ponto de vista narrativo, contribuindo para a imersão do espectador no filme que, tal como o personagem, seguirá pelos caminhos da narrativa sob um clima de suspense quanto ao por vir. Mas, também cria uma relação do personagem com o espectador, que seria para ele um integrante de um mundo encoberto, passível de visibilidade a partir da ingestão de uma bebida indígena reveladora. Desta forma, se o espectador seguir por esse caminho apontado pela narrativa fílmica, poderá olhar para si mesmo em certo ponto da narrativa e se descobrir parte de um todo muito maior, que transcende a tela e o inclui.

A adaptação propõe a tradução da experiência metafísica relatada no texto-fonte pelo narrador-personagem Jacobina de “O espelho”. Muda-se a perspectiva da narrativa, de uma história contada dos tempos da juventude para o próprio tempo da narrativa em que ocorre o episódio que, no filme, se dará pela representação das confluências da memória, vislumbradas por meio de lembranças e sonho. Assim, para essa adaptação, as influências artísticas que foram identificadas, postas em diálogo com o texto machadiano, tornam-se intermediadores para a experiência da duplicidade d’alma e sua multiforma. A transcrição do texto literário, aqui, não só radicaliza a criatividade de uma tradução entre meios de comunicações distintos como parece obliterar o texto-fonte para tornar sua forma possível em outro grau de compreensão, diferente da literalidade com a qual estamos acostumados,

privilegiando, com isso, a imersão na história mostrada no filme e no nosso próprio interior: recôndito lugar das memórias, por isso propício às descobertas.

A (re)leitura e a transcrição promovidas pelas adaptações de textos literários, tais como de “Pai contra mãe” e “O espelho”, traz-nos questões sobre os limites da servidão e da autonomia entre as expressões artísticas. Há uma tendência de submissão entre os registros de uma mesma obra literária sob o binômio original e a variação, cuja perspectiva descarta as influências advindas das mídias culturais que, ao intermediarem uma obra literária, são capazes de atualizá-la. A respeito disso, Maria Cristina Cardoso Ribas, em “Literatura e(m) cinema: breve passeio teórico pelos bosques da adaptação”, averigua:

[...] a questão que se instala é como entender a intersecção de ambas as narrativas sem reforçar o estatuto de superioridade de uma sobre a outra, sem alimentar uma relação de subserviência entre elas, através da qual o ‘subproduto’ (no caso, a adaptação) estaria sempre em débito com o ‘original’ e ‘único’ (aqui, o texto literário) (2014, p. 118).

A autonomia da adaptação em relação à obra fonte nem sempre é creditada, pois se atribui uma superioridade axiomática à forma de expressão anterior — reconhecida pela crítica e por seu público leitor como originária —, sobretudo, àquela nascida da linguagem verbal escrita, como é o caso do texto literário (HUTCHEON, 2013, p. 24).

Sendo que, por outro lado, há adaptações que ganham maior visibilidade e se tornam o ponto inicial de leitura de uma obra. Ou, cuja distância alcançada entre adaptação e obra fonte, leve o público da obra primária a não identificar a relação latente. Desse modo, o reconhecimento da autonomia das adaptações à obra primária dependerá das relações socioculturais que tais meios assumem em uma determinada época e da fruição por eles atingidos. Até mesmo porque a perda da obra de partida em uma adaptação pode ser interpretada como um resultado do processo a que todos os textos estão submetidos, inclusive o a obra fonte:

[...] ele é um ficção do mundo e de si, que por isso mesmo se transforma diante das várias leituras que lhe são impostas e pode talvez performar com isso um efeito-mundo [...] Assumir essa implicação política da linguagem na configuração de mundo, muito além de mera ornamentação textual, exige que o tradutor seja, no fim das contas também escritor, alguém que renuncie e reenuncie o original por meio de uma nova escrita interpretativa e crítica, ciente de sua dissemelhança em relação ao original (FLORES, 2016, p. 21).

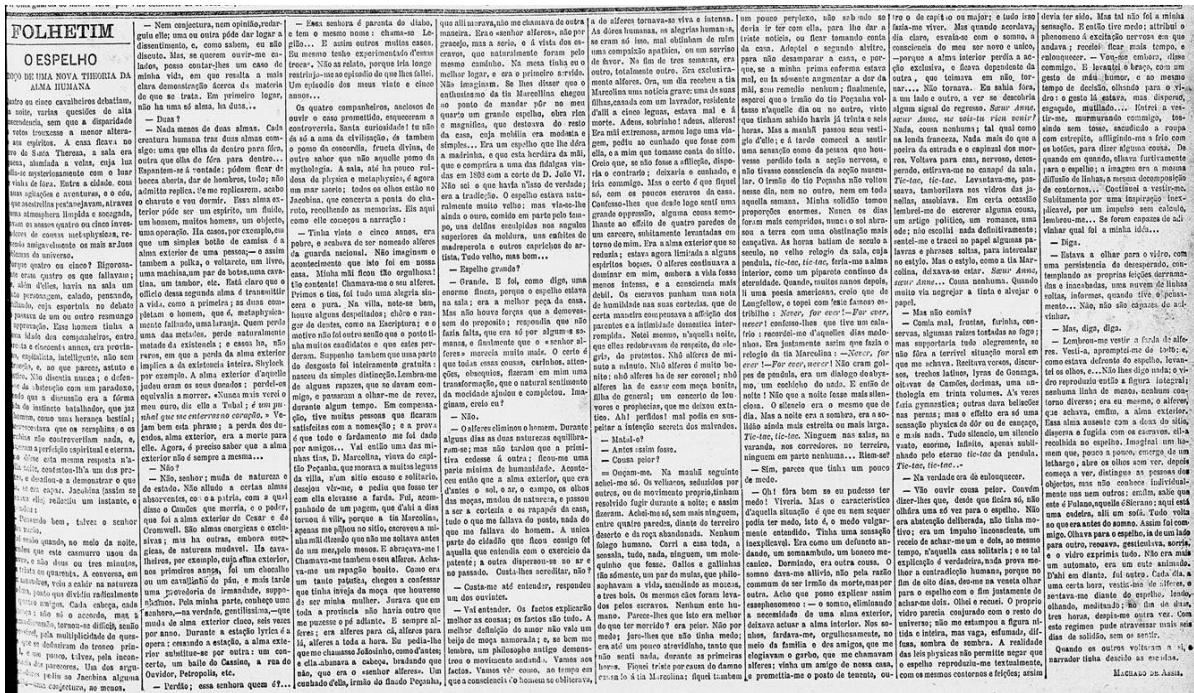
Também, sobre as publicações de um mesmo texto literário em jornal e livro, há fatores relativos à sua transmissão e à sua recepção, que são decorrentes das funções culturais e arranjos materiais distintos da própria linguagem escrita e das mídias responsáveis por sua representação.

Nos próximos capítulos, discorreremos sobre as mídias de comunicação através das quais a obra machadiana foi veiculada (jornal, livro, filme e HQ). Nosso objetivo é investigar os elementos de significação e as atualizações implementadas pelas respectivas mídias culturais, além de conhecer as leituras que podem ser depreendidas desse encontro.

3 "O ESPELHO": DO JORNAL AO LIVRO

Como apontamos anteriormente, a primeira publicação do conto "O espelho" se deu em 8 de setembro de 1882, na *Gazeta de Notícias* de nº 250, ano VIII, em uma sexta-feira (ANEXO C). O conto foi impresso no folheto do jornal, distribuído em 8 colunas:⁵⁰

Figura 2 - O conto "O espelho" em folheto



Fonte: GAZETA DE NOTÍCIAS, 8 set. 1882, p. 1.

O texto foi graficamente disposto ao pé da primeira página, como faziam os principais folhetins da época. O outro folheto, publicado no mesmo número, *A Cruz de sangue*, foi veiculado na página subsequente; o que ocorria com frequência em detrimento de textos literários de autores considerados mais célebres. Quanto aos assuntos tratados naquela edição do jornal, nenhum se relacionava ao texto machadiano. Possivelmente a leitura do conto ocorreu de modo distraído ou, pelo menos, não recebeu o mesmo entusiasmo que outros contos,⁵¹ isto que não houve

⁵⁰ José Galante de Sousa (1955, p. 535) aponta que o referido conto foi publicado novamente na edição semanal do mesmo jornal, em 12 de setembro de 1882, informação não constatada em pesquisa ao espólio da *Gazeta de Notícias* da Biblioteca Nacional.

⁵¹ Na leitura dos jornais, constatamos comentários sobre os seguintes contos do volume: "A

qualquer crítica ou nota a seu respeito.

A *Gazeta de Notícias* circulou na cidade do Rio de Janeiro desde o dia 02 de agosto de 1875 até os primeiros anos da ditadura militar,⁵² diária e semanalmente, no formato denominado *standard*. No seu programa editorial, o periódico estabeleceu que ofereceria, todos os dias, um folhetim literário e crítico para o deleite de seu leitor:

Além d'um folhetim-romance, a *Gazeta de Notícias* todos os dias dará um folhetim de atualidade.

Artes, literatura, teatros, modas, acontecimentos notáveis, de tudo a *Gazeta de Notícias* se propõe trazer ao corrente os seus leitores (1875, p. 1, grifos do autor).⁵³

Na época, o folhetim era um elemento comercial muito importante, cuja veiculação garantia as vendas avulsas e as assinaturas responsáveis por seu sustento, conforme indica Marlyse Meyer:

A década de 1840 marca definitiva a constituição do romance folhetim como gênero específico de romance. [...] A fórmula tem outra consequência: uma nova conceituação do termo *folhetim*, que passa então a designar também o que se torna o novo modo de publicação de romance. Praticamente toda a ficção em prosa da época passa a ser publicada em folhetim, para então depois, conforme o sucesso obtido, sair em volume. É um modo de publicação que será também o de Alencar, Macedo, Machado, sem que no entanto tais romances sejam forçosamente romances-folhetins (1996, p. 63).

Esse período áureo dos folhetins no país, segundo a autora, teve início com a publicação do romance francês *O capitão Paulo*, de Alexandre Dumas, entre 31 de outubro e 27 de novembro de 1838 no *Jornal do Commercio* (MEYER, 1996, p. 282).⁵⁴ A obra literária aparecia na seção “Variedade” — o termo “Folhetim” só começou a ser empregado no *Jornal do Commercio* em janeiro de 1839, embora, durante o século, ambos os termos tenham sido vinculados em diferentes periódicos

sereníssima república” (GAZETA DE NOTÍCIAS, 3 dez. 1884) e “O Segredo do Bonzo” (GOYAZ, 14 maio 1904), além dos mencionados pela crítica ao livro em 1882.

⁵² Segundo a FGV, o jornal circulou efetivamente até 1964. Disponível em: <<http://cpdoc.fgv.br/sites/default/files/verbetes/primeira-republica/GAZETA%20DE%20NOT%C3%8DCIAS.pdf>>. Acesso em: 08 out. 2017.

⁵³ Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/103730_01/1>. Acesso em: 08 out. 2017.

⁵⁴ Capítulo I. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=364568_02>. Acesso em: 21 jan. 2017. O romance foi traduzido no jornal por J. C. Muzzi.

com o mesmo propósito.

Devido à popularização do folhetim no país, uma amostra disso é que a *Gazeta de Notícias* precisou oferecer tal seção diariamente desde o seu surgimento. Todavia, o jornal evitava o compromisso temático, realizando, a rigor, um contraprograma com a seguinte premissa: “Pois a gente sabe lá hoje o que há de fazer amanhã?” (GAZETA DE NOTÍCIAS, 1875, p. 1, prospecto de divulgação).

Um programa seria o mesmo que dizer quais elementos são capazes de suprir as necessidades ou as “esquisitices” do leitor, que apenas quer ser feliz. Assim, o descontentamento poderia ser breve se a promessa sobre qualquer tópico por acaso não fosse cumprida. O efeito seria análogo à promessa da Constituição por um rei que nunca vinga, pois “Os programas, em geral são como as constituições do tal rei. Nada, nada. O melhor programa dum jornal que quer agradar ao público é — agradar-lhe — sem programa” (GAZETA DE NOTÍCIAS, 1875, p. 1, prospecto de divulgação).

No primeiro número do jornal, novamente, o folhetim volta a comentar sobre seu perfil editorial, evidenciando a jovialidade e a retidão dos colaboradores e aproximando sua idade à do periódico: “*Gazeta de Notícias* tem vinte e... tantos anos [...] ainda sabe rir com os rapazes, e apesar de recém-nascida sabe talvez já ter juízo com os velhos, mas a seu modo” (2 ago. 1875, p. 1, grifo do autor). Todavia, há quem possa dizer que a juventude é um elemento que conduz à imparcialidade. Isso não seria um fator negativo, pois o jornal espera ver o mundo com olhos moços e “[...] não estender francamente a mão ao oprimido para dar atenções ao opressor [...]” (GAZETA DE NOTÍCIAS, 2 ago. 1875, p. 1).⁵⁵

Espera, ainda, dizer o que pensa com o frescor da mocidade: “A *Gazeta de Notícias* apresenta-se assim. Não é isto um programa, é um retrato. Não diz o folhetim o que nós pretendemos fazer, diz o que somos” (GAZETA DE NOTÍCIAS, 2 ago. 1875, p. 1, grifo do autor).

Neuma Cavalcante e Elza Miné, na *Edição crítica das obras de Eça de Queirós: textos de imprensa IV* (da *Gazeta de Notícias*), comentam que se identificavam com o perfil jovial do jornal e com seus ilustres colaboradores, seus fundadores, que se tornaram nomes de referência na época:

⁵⁵ Editorial assinado por Lulu Senior, pseudônimo de Ferreira Araújo, de acordo com Hemerto Lima em “Poeira da História” (GAZETA DE NOTÍCIAS, 25 set. 1934, p. 3). Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/103730_01/2>. Acesso em: 30 ago. 2016.

A **Gazeta** desempenhou um papel de fundamental importância na imprensa brasileira no último quartel do século XIX e inícios do século XX. Tendo sido fundada por Elísio Mendes, Henrique Chaves e Ferreira de Araújo, contou com excelentes colaboradores e participou de importantes campanhas no Brasil (2002, p. 20-21, grifo das autoras).

Crestani aponta outra composição de membros da *Gazeta de Notícias*, que, para o teórico, foi fundada por Ferreira Araújo, em parceria com os editores Elísio Mendes e Manuel Carneiro e com os redatores Henrique Chaves e Lino de Assunção (CRESTANI, 2011, p. 66). *A Notícia*, em 2 ago. 1895,⁵⁶ em uma homenagem à *Gazeta*, oferece um contraponto aos autores citados e destaca como seus fundadores — com participação de capital — os seguintes nomes: Ferreira Araújo, Elísio Mendes e Manuel Carneiro, embora o último tenha se retirado da parceria antes que o periódico completasse três anos. Assim, eles também participaram como redatores-chefes além de Henrique Chaves e Júlio Braga.

As campanhas a que se referiram Cavalcante e Miné seriam de ordem literária e abolicionista, conforme indica Marlyse Meyer:

Abolicionista, foi em seu tempo prestigioso jornal, cujo diretor, Ferreira Araújo, favorecia as vocações literárias, ao mesmo tempo que acolhia muitos escritores portugueses. Na *Gazeta* colaboraram Ramalho Ortigão, Eça, Machado, Capistrano, Patrocínio, Araripe Jr. [...] (1996, p. 294, grifo da autora).

Ao rol de colaboradores do jornal, inclui-se a participação extensiva e diversificada de Machado de Assis. Vale notar que a disseminação dos textos de prestigiosas personalidades ajudou o periódico a se tornar relevante no país. Jaison Luís Crestani, em *Machado de Assis e o processo de criação literária: estudo comparativo das narrativas publicadas n'A Estação (1879-1884), na Gazeta de Notícias (1881-1884) e nas coletâneas Papéis avulsos (1882) e Histórias sem data (1884)*, assevera que a importância da *Gazeta de Notícias* está nos entusiasmados registros de seus colaboradores, que acentuavam o valor irrisório cobrado pela assinatura do jornal. É o que afirma o poeta Olavo Bilac, um dos colaboradores da revista *A Estação*:

⁵⁶ *A Notícia* foi publicada a partir de 1894, havendo publicações digitalizadas na Biblioteca Nacional até 1916. A edição citada está disponível em: <<http://memoria.bn.br/docreader/830380/519>>. Acesso em: 29 nov. 2017.

Se já temos, — nós, os que escrevemos, — um público, pequeno, mas inteligente, devemos-lo, em grande parte, a esse mestre exemplar, que, num tempo em que a imprensa diária ainda era um luxo caro, decidiu colocá-la ao alcance de todos, barateando-a, e popularizando-a.

Foi ele quem chamou ao jornal a gente moça, que se ensaiava nas letras. Na *Gazeta de Notícias*, que possuía a colaboração preciosa de Machado de Assis, de Eça de Queirós e de Ramalho Ortigão, — começaram a aparecer os rapazes cheios de talento, mas ainda sem nome, que daquelas colunas se impuseram ao público [...]. Foi também na *Gazeta* que os pintores, os escultores, os músicos encontraram sempre defesa, amparo, propaganda. Ferreira de Araújo adorava todas as artes [...] (1996, p. 187-189 apud CRESTANI, 2011, p. 67).

A importância do jornal pode ser medida pelo acolhimento à literatura e à crítica das artes de modo geral, advindas do país e de Portugal. Estabelecia-se um elo com autores portugueses como Eça de Queirós, que também escreveu para o periódico:

[...] tenho agora, não um jornal, mas um suplemento literário para a *Gazeta de Notícias* (do Rio de Janeiro) de que sou Diretor, ou pelo menos o organizador. A *Gazeta* é, como V. sabe, um dos primeiros jornais do Brasil. O *suplemento* comporta, e até necessita, um resumo do movimento de Portugal — literário, científico, social, mundano, etc (QUEIRÓS, 2000, v. 4, p. 943, apud CRESTANI, 2011, p. 67, grifos do autor).

As inclinações do jornal às questões políticas e abolicionistas certamente não eram relacionadas somente à ideologia de seus fundadores. Considerando a aversão temática revelada no programa inicial e nas edições do século XIX, não podemos dizer que faziam parte de seu editorial. Isso tornou a *Gazeta de Notícias* um exemplo da nova tendência de imparcialidade que a imprensa passou a denotar desde então, tal como prometia e fazia jus o *Diário do Rio de Janeiro*.⁵⁷

As referências abolicionistas publicadas na *Gazeta de Notícias* se relacionavam, sobretudo, aos folhetins, às crônicas e às notas de alforrias. As primeiras formas narrativas eram responsabilidade dos seus autores, enquanto que as notas, sob o aspecto formal, serviam somente para publicização de um ato, algo que também era pouco corriqueiro até mesmo no jornal analisado, por isso, também, não é possível afirmar que tais notas foram irrelevantes para o movimento abolicionista.

⁵⁷ Editado de 1 de setembro de 1821 a 31 de outubro de 1878 no Rio de Janeiro, inicialmente por Zeferino Vito de Meireles — que fez carreira na Imprensa Régia —, de acordo com Sodré (1999) e com pesquisas realizadas a partir da leitura das cópias digitalizadas. Disponível em: <<http://bndigital.bn.br/acervo-digital/diario-rio-janeiro/094170>>. Acesso em 18 mar. 2016. O jornal se tornaria O *Jornal do povo* em 1 de janeiro de 1879, mantendo a mesma redação e tipografia que passaria a se chamar Imprensa do *Jornal do povo*.

Vale destacar que esse tipo de nota de alforria também foi publicado na edição do conto “O espelho”, na coluna “Manumissões”:

O Sr. Luiz Rodrigues Monteiro, em Tatuí, província de S. Paulo, concedeu carta de liberdade, com a condição de prestação de sete anos de serviços, aos seus escravos Luiz, de 10 anos, Gertrudes de 40, Francisca de 39 e Thereza de 16 anos (GAZETA DE NOTÍCIAS, 8 set. 1882, p. 2).

No jornal, também foram veiculados os seguintes assuntos do dia: serviços prestados por empresas; meios de transporte terrestres e marítimos; notícias corriqueiras da vida urbana do Rio e de São Paulo; obituários; comentários sobre as peças teatrais; a relação de profissionais da cidade; reclamações; notas sobre perda de objetos; propagandas diversas; e a publicação de dois folhetins: “O espelho”, de Machado de Assis, e *A cruz de sangue*, de Mathey (terceira parte: a tragédia).

Como muitos jornais da época, a maior parte das páginas estava comprometida com as propagandas e a divulgação de notícias úteis, relacionadas à vida diária, tal como o horário de pacotes e informações sobre eventos sociais.

Entre 1877 e 1904, além do conto “O espelho”, Machado de Assis teve vários outros textos publicados na *Gazeta de Notícias*, que se tornou um dos principais veículos de transmissão do patrimônio editorial do autor.⁵⁸ Nos almanaques do jornal também foram editadas as obras machadianas, muitas poesias e alguns textos de menor extensão, alguns dos quais foram reunidos em *Papéis avulsos*: o conto “Teoria do medalhão”, publicado em 20 de dezembro de 1881 na *Gazeta de Notícias* e no *Almanaque para o ano de 1882* do mesmo jornal; e o necrológio de “Arthur de Oliveira”,⁵⁹ publicado em 31 de agosto de 1882, em *A Estação* e, posteriormente, no *Almanaque para o ano de 1883 da Gazeta de Notícias*.

A publicação de almanaques da *Gazeta de Notícias* se iniciou em 1879, com a mesma postura equânime do jornal, republicando textos de cunho geral e obras literárias impressas no prelo:

O Almanaque da *Gazeta de Notícias* para o ano de 1880 é apenas um ensaio e um mimo que a empresa oferece aos seus assinantes.
[...]

Ainda assim conseguimos dar o que outras publicações idênticas não deram este ano, como sejam o regulamento do imposto do selo, taxa de escravos, contrato de serviços, etc.

⁵⁸ Cf. APÊNDICE F.

⁵⁹ O necrológio foi editado em *Papéis avulsos* na “nota D”, referente ao conto “O anel de Polícrates”.

Nos anos seguintes, tratando em tempo conveniente do *Almanaque*, será ele um livro útil, pela grande cópia de interessantes informações, que podemos obter pela nossa posição na imprensa (p. 4, grifo do autor).⁶⁰

No mês de abril de 1882, antes mesmo de serem editados sete dos doze contos que comporiam *Papéis avulsos*, o jornal lançou uma nota de aviso a respeito do volume:

Este ano vamos ter um movimento literário como talvez ainda não tenhamos tido.

Machado de Assis publicará com o título de *Papéis avulsos* uma série de contos mimosos e páginas humorísticas (GAZETA DE NOTÍCIAS, 11 abr. 1882, p. 1, grifo do autor).⁶¹

Tal prenúncio foi veiculado também na *Gazetinha*⁶² e na *Revista ilustrada*⁶³: “Machado de Assis vai publicar um livro em prosa, ao qual deu o título de — *Papéis avulsos*” (GAZETINHA, 1882, 10 e 11 abr. 1882, p. 1, grifo do autor);⁶⁴ “—Uma boa notícia. Machado de Assis promete para muito breve um livro em prosa sob o título *Papéis avulsos*” (REVISTA ILUSTRADA, 1882, p. 7, n. 295, grifo do autor).⁶⁵

As divulgações prévias do livro confirmam duas práticas editoriais da época: a propaganda sobre esse tipo de produto⁶⁶ e a encomenda de obras literárias pelas editoras. O gênero do livro não era determinante: segundo as notas veiculadas na imprensa, o volume poderia tratar de prosa ou de conto.

As propagandas eram destinadas tanto para os títulos de livros quanto para os periódicos, que se utilizavam dos folhetins como estratégia de venda. Serviam

⁶⁰ Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/829579/2>>. Acesso em 08 out. 2017.

⁶¹ Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/103730_02/3552>. Acesso em: 07 out. 2017.

⁶² Este jornal circulou no Rio de Janeiro, de segunda a sábado, a partir de 29 de novembro de 1880 a 15 abril de 1883, conforme as informações no próprio periódico. Houve a circulação de jornais com mesmo nome em outros estados. Disponível em: <<http://bndigital.bn.br/acervo-digital/gazetinha/706850>>. Acesso em: 21 out. 2017.

⁶³ Esta revista foi fundada e ilustrada por Angelo Agostini. Circulou de 1876 a 1898, de acordo com pesquisa em seus números digitalizados em: <<http://hemerotecadigital.bn.br/acervo-digital/revista-illustrada/332747>>. Acesso em: 20 mar. 2016.

⁶⁴ Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/706850/635>>. Acesso em: em 07 out. 2017.

⁶⁵ Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/332747/2104>>. Acesso em: 07/10/2017. A publicação da Revista Ilustrada se deu provavelmente entre abril e maio.

⁶⁶ Os anúncios dos livros postos à venda nas editoras ou no próprio jornal começaram a circular a partir do emprego deste tipo de nota por Paulo Brito, que passou a veiculá-la, sobretudo, no jornal de distribuição livre, *O Grátis* (MACHADO, 2003, 72-73).

para estimular as assinaturas de periódicos ou despertar a curiosidade do diminuto público de leitores pelos fascículos e compêndios editados. Isso confirma a rápida aderência dos folhetins ao público brasileiro e seu já citado estabelecimento como um projeto econômico indispensável aos periódicos da época:

As declarações, reclames, o afã em preencher o famigerado rodapé indicam claramente a imprescindível necessidade do pasto ficcional para alimentar a curiosidade do leitor e recheiar o bolso dos donos de jornal, já que o negócio se estende à publicação em volumes (MEYER, 1996, p. 288).

As propagandas de periódicos, principalmente de revistas cujo público era ainda mais reduzido, podem ser encontradas nos jornais de todo o país,⁶⁷ inclusive na *Gazeta de Notícias*:

A *Revista Ilustrada* publicou hoje um suplemento especial de grande formato, no qual vê-se a figura de imortal poeta subindo ao trono da glória, cercado das principais figuras de poetas aplaudido dos séculos passados. Ao belo desenho de Angelo Agostini acompanham um delicado soneto de Machado de Assis e algumas palavras do redator da folha e de um seu ex-colega. Desta edição especial serão tirados alguns exemplares em papel da china, dedicados à imprensa e corporações científicas e literárias (10 jun. 1880, p. 1, grifo do autor).⁶⁸

A venda por encomenda das obras machadianas se estabeleceu, sobretudo, após o casamento do autor, conforme relata Raimundo Magalhães Júnior:

A 30 de setembro de 1869, Machado de Assis fez novo contrato com o *Bom-Ladrão* Garnier,⁶⁹ negociando três obras literárias: o romance *Ressurreição*, *O Manuscrito do licenciado Gaspar* (sem indicação de gênero)⁷⁰ e *Histórias da meia-noite*. Recebeu, no ato, 1:200\$000 (um conto e duzentos mil-réis) [...] (1981, v. 2, p. 51, grifo do autor).

As encomendas envolviam a elaboração de traduções ou de textos para imprensa, sendo que os últimos absorviam mais o seu tempo. Assim, nem sempre o

⁶⁷ Além dos periódicos no Rio de Janeiro, também faziam propagandas das obras de Machado outros periódicos que publicavam seus textos, como *A Estação: A província do Espírito Santo*, *A Folha da Vitória* e *O Cachoeirano* (ES); *A Locomotiva* (BA); *A Constituição* e *Cearense* (CE), conforme pesquisa realizada nos jornais.

⁶⁸ Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/103730_02/764>. Acesso em: 21 out. 2017.

⁶⁹ Refere-se ao editor e tipógrafo Baptiste Louis Garnier.

⁷⁰ O autor deduz que, como não houve a publicação de *O Manuscrito do licenciado Gaspar*, provavelmente o valor recebido pela obra foi restituído por meio de outras produções para a editora (MAGALHÃES JÚNIOR, 1981, v. 2, p. 51).

autor conseguia honrar todos os compromissos, mesmo que financeiramente precisasse fazê-lo. Machado chega a se desculpar em carta a Francisco Ramos Paz, que o havia encomendado a tradução de um drama:

Infelizmente ainda não te posso mandar nada da continuação do drama. Na tua carta de 8 deste-me parte da sua moléstia e pediste-me que preparasse a coisa para a segunda-feira próxima. Não reparaste certamente na impossibilidade disto. Eu contava com aquele adiantamento e a tua carta anulou as minhas esperanças. Não imaginas o que foi preciso fazer desde a segunda-feira à noite até sexta-feira de manhã. De ordinário é sempre de rosas o período que antecede o noivado; para mim foi de espinhos. Felizmente o meu esforço esteve na altura de minha responsabilidade, e eu pude obter por outros meios os recursos necessários na ocasião. Ainda assim não pude ir além disso; de maneira que, agora mesmo, estou trabalhando para as necessidades do dia, visto que só do começo do mês em diante poderei regularizar a minha vida. Tais foram as razões pelas quais não pude continuar o nosso trabalho; continuá-lo-ei desde que tiver folga para isso. Ele me será necessário, e tu sabes que eu não me poupo a esforços. Espero porém que me desculpes se neste momento estou curando da solução de dificuldades que eu não previa nem esperava (MAGALHÃES JÚNIOR, 1881, v. 2, p. 54).

Machado, com as produções a todo vapor na imprensa, teve parte de seus trabalhos editada em livro. Tal transposição de obras entre as respectivas mídias era uma tendência difundida desde a primeira publicação de folhetim no país. *O capitão Paulo*, de Dumas, por exemplo, ainda era apreciado nas páginas de folhetins no final de novembro de 1838; no início de dezembro, contudo, já se via o anúncio de sua versão completa e estendida:

Saíram à luz e acham-se à venda em casa de J. Villeneuve e Comp.,
rua do Ouvidor n. 65, às seguintes novelas:

O CAPITÃO PAULO,
POR ALEXANDRE DUMAS;

seguido de um epílogo que não foi publicado pelo *Jornal do Commercio*, uma brochura de mais de 180 páginas de impressão. Preço 1\$ rs (JORNAL DO COMMERCIO, 05 dez. 1838, p. 3, grifo do autor).

A prática das editoras, que tendia ao aproveitamento dos textos para o lançamento de livros, baseava-se especialmente na credibilidade do autor e na recepção da obra publicada na imprensa. Esse estratagema foi muito empregado na transmissão textual da época, já que o público leitor não era tão numeroso como se imagina. A esse respeito, Hélio de Seixas Guimarães argumenta em *Os leitores de Machado de Assis*:

A regularização da produção editorial, a partir da década de 1870, contribuíra para evidenciar a pequena demanda por livros, e o que antes era atribuído a prevenções pessoais começa a receber novas explicações. Aos poucos, percebe-se que além da modesta dimensão, o leitorado era formado por grupos pequenos e homogêneos, que produziam quase que para consumo próprio (2004, p. 73).

A questão do analfabetismo era tão crônica no país que também foi abordada na crítica literária a *Papéis avulsos*, realizada por Gama Rosa:

Nenhum meio social é, mais do que o nosso, desfavorável às produções mentais. A inconsciência pública suprime todas as aspirações. A trampolina eleitoral, o ar solene e correto de medalhão, alguns empenhos têm mais valor aos olhos de todos que o mais cintilante volume de poesias ou a mais profunda monografia científica. Nem glória, nem dinheiro, nem consideração. O povo não sabe ler. Os analfabetos são numerosos como as areias do mar. De vez em quando surge pela barra o indispensável esforço: novas levas de portugueses, pela maior parte rotineiros, inimigos irreconciliáveis das letras e do progresso (GAZETA DA TARDE, 2 nov. 1882, apud MACHADO, 2003, p.141).

Segundo informa Antônio Houaiss em *A construção do livro: princípios da técnica de editoração* (1986, p. 16-17), o Brasil não contava com mais de 2% de letrados no século XIX, sendo que a fruição de livros tipográficos estava fixada no eixo Rio de Janeiro/São Paulo. Por contraste, na Europa, as porcentagens transitavam entre as regiões de 2% a 50%. É razoável que o empreendimento editorial se pautasse pelas obras literárias publicadas, sobretudo, em periódicos, cuja recepção podia ser aferida antes do investimento da impressão em livros. Por esse mesmo motivo, muitos periódicos de outros estados republicavam textos literários veiculados na própria imprensa.

As publicações entre o jornal e o livro se tornaram um modelo editorial tão difundido, que muitas vezes o arranjo tipográfico era aproveitado, por economia de tempo e de recursos, automatizando-se o processo a partir do intercâmbio de características tipográficas de uma e outra mídia. Para citar um exemplo, o arranjo tipográfico no folhetim de *A mão e a luva* já exibia as feições de um livro:

A Mão e a luva começou a sair nos rodapés de *O Globo*, jornal dirigido por Quintino Bocaiúva, na edição de 26 de setembro, terminando na de 3 de novembro [1874]. Mas só saíram, nesse espaço de tempo, 20 folhetins. Houve várias falhas, ou porque tivesse o jornal compromissos com outros colaboradores, ou porque o folhetinista não conseguisse terminar a tempo os capítulos. Os folhetins saíram em colunas largas, em letras bem maiores que as do corpo do jornal, de modo que a composição depois pudesse ser aproveitada para a tiragem em volume à venda em dezembro [...]

(MAGALHÃES JUNIOR, 1981, v. 2, p. 159, grifo do autor).

Nesse caso, o livro era a principal finalidade editorial, passando pelo folhetim por hábito ou conveniência comercial. Na visão de Abel Barros Baptista (2003a, p. 25), o objeto livro passa a protagonizar o espaço da época quando se mostra o ponto de partida e de relançamento da obra, que se torna o objetivo principal desde a concepção literária. Por isso, o livro seria capaz de se impor enquanto forma à sua gênese.

Presumivelmente, parte do patrimônio literário de Machado de Assis foi editado no prelo e em um “mimoso” compêndio, tal como ocorreu com *Papéis avulsos*. Isso não quer dizer, entretanto, que todo seu patrimônio literário tenha sido publicado em livro durante a vida do autor, nem que a recolha para o livro tenha ocorrido exclusivamente por uma rotina comercial. Jaison Luís Crestani constata que nem sempre se utilizam as obras de periódicos para a publicação em livro, surpreendendo-se com a porcentagem de aproveitamento dos textos machadianos apresentados na *Gazeta de Notícias*:

[...] quando o olhar se volta para as produções remetidas à *Gazeta de Notícias*, o percentual se inverte diametralmente: de um total de 54 contos, 43 são reaproveitados e apenas 9 são esquecidos, correspondendo, portanto, a 83,4% de inclusão e 16,6% de exclusão (2011, p. 20, grifo do autor).

Em comparação com outros jornais, tal como *A Estação* — que somente teve 15% de obras machadianas reeditadas para livro, entre os quais se encontram “D. Benedicta: um retrato” e “O alienista”, que também foram acolhidos em *Papéis avulsos* —, há um percentual superavitário de recolhimento de textos na *Gazeta de Notícias*. O perfil do jornal pode ser uma das razões: considerando suas publicações mais heterogêneas, pois, a *Gazeta*, provavelmente, não pretendia satisfazer um público específico, conforme podemos depreender da sua apresentação ao público leitor no primeiro fascículo.

Outro ponto inerente à transmissão da obra machadiana entre o folhetim e o livro diz respeito às variações autorais, encontradas em todos os textos compilados no livro. Tal fato demonstra a contínua revisão do autor, que frequentemente preparava seus textos para a publicação como um ávido leitor e meticuloso escritor.

Contudo, é preciso observar que os textos literários machadianos não vão

sozinhos para uma página de periódico ou de livro: existem ainda outros textos inerentes à mídia, que são responsáveis por sua legibilidade. No periódico, há textos de outra natureza impressos, inclusive os literários, e, no livro, há a “Advertência” que instala o paradoxo acerca da união, suscitada pela própria característica do veículo.

Alguns dos textos que fazem parte da configuração das mídias culturais são os chamados paratextos, elementos que acabam por dialogar com a obra literária e por se conjugar ao ato de leitura, às vezes a condiciona. No livro, tais elementos são o título, a advertência, as notas e a errata, entre outros. No periódico, a data, o logotipo e o rodapé são alguns exemplos. A mídia, dessa maneira, funciona como uma plataforma que comporta multitextos e cuja leitura se realiza junto ao folhetim.

Gerard Genette define os paratextos, em *Palimpsestos: a leitura de segunda mão* (2006, p. 9-10), como os elementos que mantêm relação “menos explícita e mais distante” com o texto principal em um meio. Em relação à obra literária, o texto publicado em um livro, por exemplo, mantém relação com os prefácios, advertências, capa, ilustrações, ou seja, com todos os elementos bibliográficos atribuídos à edição que, à margem do texto propriamente dito, atribuem sentido à leitura, mesmo que essa não seja a intenção imediata. Para o teórico, em outra instância, os esboços e os rascunhos autorais também são considerados paratextos.

De acordo com a perspectiva de Carlos Reis, em *O conhecimento da literatura: introdução aos estudos literários*, esses elementos editoriais são os responsáveis por transmitir organicidade ao texto, garantindo a materialidade adequada ao meio que o veicula, supostamente relacionado a uma pragmática de transmissão e recepção estabelecida com cada meio:

[...] envolvem aqueles elementos textuais e paratextuais que por assim dizer ligam o texto ao contexto, favorecendo a organicidade da obra literária e a sua necessária integração cultural; referimos-nos aqui ao incipit e ao explicit, ao título e ao subtítulo, ao prefácio e ao posfácio (1999, p. 205).

A respeito dos aspectos materiais que compreendem uma mídia cultural, Roger Chartier afirma em “Do livro à leitura”:

[...] não considera mais o impresso como um suporte neutro, nem como uma unidade válida para ser colocada em série, mas como um objeto cujos elementos e estruturas remetem, de um lado, a um processo de fabricação cujas dificuldades eram grandes na época da composição manual e da impressão manual e, de outro, a um processo de leitura ajudado ou

derrotado pelas próprias formas dos materiais que lhe é dado a ler (2001, p. 96).

Para o autor, há pelo menos dois fatores de peso inseridos nessa discussão. Por um lado, existem os mecanismos autorais, explícitos e implícitos, que pretendem guiar a leitura da obra pelo escritor na mídia em que o texto será veiculado, a fim de:

[...] inscrever no texto as convenções, sociais ou literárias, que permitirão a sua sinalização, classificação e compreensão empregar toda uma panóplia de técnicas, narrativas ou poéticas, que, com uma maquinaria, deverão produzir efeitos obrigatórios, garantindo a boa leitura. Existe aí um primeiro conjunto de dispositivos resultantes da escrita, puramente textuais, desejados pelo autor, que tendem a impor um protocolo de leitura, seja aproximando o leitor a uma maneira de ler que lhe é indicada, seja fazendo agir sobre ele uma mecânica literária que o coloca onde o autor deseja que esteja (CHARTIER, 2001, p. 96-97).

Por outro lado, de maneira mais direta, embora não necessariamente explícita, há o suporte material através do qual o texto é veiculado. Sua forma tipográfica, em um dado momento histórico-cultural, importa nas suas formas operatórias “[...] a disposição e a divisão do texto, sua tipografia, sua ilustração [...]”, que podem sugerir leituras diferentes de um mesmo texto no processo de reedição (CHARTIER, 2001, p. 97). Logo, um texto cujas representações materiais se distinguem no tempo também deflagra diferentes leituras, independentemente de ele ter se mantido inalterado.

Roger Chartier ainda endossa que as legibilidades são distintas, assim como as materialidades:

Um romance de Balzac pode ser diferente sem que uma linha do texto tenha mudado, caso ele seja publicado em folhetim, em um livro para os gabinetes de leitura, ou junto com outros romances, incluído em um volume de obras completas (1999, p. 138).

Para Jerome J. McGanno escritor, ao pensar sua obra, já pode ter em mente a mídia pela qual o texto será disseminado e explorar todo o campo simbólico que lhe é pertinente: “Um grande número de escritores e todos os poetas apreciam as dimensões simbólica e significante do meio físico através do qual (ou melhor, em cuja forma) o texto linguístico é corporificado”⁷¹ (1991, p. 56, tradução nossa).

⁷¹ “Nevertheless, it remains true that a great many writers and all poets, appreciate the symbolic and signifying dimensions of the physical medium through which (or rather as which) the linguistic text is embodied.”

Assim, na perspectiva do autor, fazem parte da concepção não só as diferentes configurações dos espaços de significação, mas também a disposição do texto nesse espaço. Até mesmo uma simples página em branco pode ser a promessa da escrita que não vem; quem sabe um deliberado espaço aberto, para a conclusão do leitor; ou, ainda, um abismo estabelecido entre capítulos irmãos, que a mão do editor fez pairar sobre a leitura.

Sobre o campo simbólico das mídias da época, Machado de Assis, em seu texto “O jornal e o livro”⁷² destaca as diferentes relações que se estabelecem. O autor ressalta que o jornal era o lugar propício para a revolução do pensamento, pois, por integrar a tribuna comum, tornava-se um espaço favorável à discussão:

O jornal abalando o globo, fazendo uma revolução na ordem social, tem ainda a vantagem de dar uma posição ao homem de letras; porque ele diz ao talento: “Trabalha! vive pela ideia e cumpre a lei da criação!”. Será melhor a existência parasita dos tempos passado, em que a consciência sangrava quando o talento comprava uma refeição por um soneto? [...] O jornal é a liberdade, é o povo, é a consciência, é a esperança, é o trabalho, é a civilização. Tudo se liberta; só o talento ficaria servo? (ASSIS, 1994).

O livro seria, portanto, o edifício do pensamento humano, ali estabelecido e engessado, já que “A discussão pelo livro esfria pela morosidade, e esfriando decai, porque a discussão vive pelo fogo [da leitura diária do jornal]” (ASSIS, 1994). Para o autor, as relações constituídas com as duas mídias não se equivaliam, assim como as publicações que nelas fossem impressas.

As configurações dos meios de comunicação, inclusive, foram exploradas pelo autor, em *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1975), que metamorfoseou parte das narrativas nos meios de comunicação da época, como também discursou sobre as disposições de impressão no livro:

Vim... 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-fólio*, mas *in-12*, pouco texto, larga margem, tipo elegante, corte dourado e vinhetas... principalmente vinhetas... Não, não alonguemos o capítulo (ASSIS, 1975, cap. XXII, p. 144, grifos do autor).

As reflexões do narrador sobre o formato do livro e seu público leitor e, ainda,

⁷² Este texto foi publicado no *Correio Mercantil* em 10 e 12 de janeiro de 1859. Observa-se que a edição utilizada não é paginada.

sobre o aspecto elementar da distribuição textual em capítulos — obrigatoriamente curtos para satisfazer o formato tipográfico —, estão longe de configurar um capricho, pois “Esquecida ou ignorada a conexão da delimitação em capítulos ou parágrafos com as técnicas tipográficas é toda a questão da reprodução dos textos que aqui emerge, e não apenas a tipográfica [...]” (BAPTISTA, 2003a, p. 125).

Em *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1975), não só o livro é chamado para o debate. As modulações gráficas de outros dispositivos de fixação e transmissão das memórias do personagem são incorporadas pela escrita da obra, por exemplo, em epitáfio (Cap. CXXV, p. 270), cartas (Cap. XCI, p. 234-235; Cap. CXLII, 284-285), bilhetes (Cap. CVII, p. 250) e notas (Cap. XLV, p. 173; Cap. CXIX, p. 263), que passam a figurar no imaginário como testemunhos das memórias de Brás Cubas.

Em *Papéis avulsos*, na reedição do conto “Verba testamentária”,⁷³ destaca-se a seguinte variação textual, que condiz com a preocupação do autor sobre a relação do texto com sua mídia de acesso:

— Todas as manhãs, continuou ele, receberá o Nicolau um jornal que vou mandar imprimir com o único fim de lhe dizer as cousas mais agradáveis do mundo, e dizê-las nominalmente, recordando os seus modestos, mas profícuos trabalhos da Constituinte, e atribuindo-lhe, **muitas aventuras namoradas**, agudezas de espírito, rasgos de coragem (ASSIS, 1882, p. 284, grifo nosso).

Na versão do folhetim, as palavras eram “**em folhetim semanal**”. Através da evocação afetiva ao veículo de comunicação, Machado aproximava o leitor dos personagens e da história.

Para Roger Chartier (2001, p. 77-105), o suporte material, isto é, o veículo de comunicação, não é apenas um objeto externo à obra que não influencia na escrita e muito menos na leitura. É a forma tipográfica pela qual a obra literária será recepcionada por seu público: engloba os dispositivos operatórios da linguagem do objeto material e possui, atrelado a si mesmo, uma socioesfera cultural.

Em vista disso e do debate entre Pierre Bourdieu e Roger Chartier em “A leitura: uma prática cultural” (2001, p. 238-240), devemos advertir que tanto o formato da mídia quanto a veiculação de uma obra são mais ou menos reguladas por instituições de influência, que privilegiam e denotam o gosto mediano. No

⁷³ Conto publicado originalmente na *Gazeta de Notícias*, em 08 de outubro de 1882.

entanto, nesse processo de constante disputa, desde o ato de composição ao de leitura, não existem maneiras integralmente eficientes de deter o controle total sobre as configurações de uma mídia e seu conteúdo. É nesse contexto que ocorrem as mudanças.

No Brasil do século XIX, a Europa era o modelo de vida cultural. Não à toa, o formato atribuído ao folhetim foi o modelo tipográfico francês, o mais difundido no país, conforme observou Marlyse Meyer:

De início, ou seja, começos do século XIX, *le feuilleton* designa um lugar preciso do jornal: o *rez-de-chaussée* — rés-do-chão, rodapé —, geralmente o da primeira página. Tinha uma finalidade precisa: era um espaço vazio destinado ao entretenimento (1996, p. 57, grifo da autora).

O folhetim, enquanto espaço editorial para obras literária, recorrentemente era destinado aos textos produzidos além-mar, que na época faziam muito sucesso: “[...] no rodapé do jornal vão se sucedendo as fatias de romance-folhetim traduzidas dia após dia do francês, introduzindo angústia e suspense com o fatídico ‘continua-se’” (MEYER, 1996, p. 283). Assim, os folhetins de periódicos brasileiros publicavam principalmente as traduções de obras francesas ou suas influências diretas. Na crônica “O folhetinista” (30 out. 1859), Machado inclusive comenta que faltava aos escritores brasileiros mais “feição americana”, pois eles normalmente aderiam ao formato europeu:

O folhetinista é originário da França, onde nasceu, e onde vive a seu gosto, como em cama no inverno. De lá espalhou-se pelo mundo, ou pelo menos por onde maiores proporções tomava o grande veículo do espírito moderno; falo do jornal.

Espalhado pelo mundo, o folhetinista tratou de acomodar a economia vital de sua organização às conveniências das atmosferas locais (ASSIS, 2009, p. 55).

Todos o amam, todos os admiram, porque todos têm interesse em estar bem com esse arauto amável que levanta nas lojas do jornal, a sua aclamação hebdomadária (ASSIS, 2009, p. 56).⁷⁴

Essa tendência europeizadora dos formatos impressos também se difundiu no âmbito do livro, cujas impressões eram realizadas nos formatos editoriais franceses, sobretudo no in-doze e in-oitavo.⁷⁵ Na época, poucas publicações não seguiram tais

⁷⁴ Crônica publicada em 30 de outubro de 1859 no jornal *O espelho* (ASSIS, 2009, p. 55-58).

⁷⁵ Medindo 17,5 x 11 cm e 16,5 x 10,5 cm, respectivamente, de acordo com Hallewell (1985, p. 146),

formatos, segundo observa Laurence Hallewell em *O livro no Brasil* (1985, p. 146). Quanto às revistas e aos suplementos literários, a disposição gráfica destinada aos folhetins variava, adequando-se a um tamanho que assumia diversas proporções. Essas seções podiam não estar nas primeiras páginas dos periódicos se o objetivo não fosse à disseminação da literatura, como era o caso de *A Estação* que possuía para esse tipo de publicação um suplemento literário.

A obra literária advinda do periódico precisava, impreterivelmente, adequar-se ao formato do livro e às suas dimensões divididas em cadernos. Por vezes, tornava-se outra publicação, tendo em vista as diferenças materiais entre os dois impressos, muito mais relativas à disposição do texto do que às possíveis variantes textuais. Para citar um exemplo, certas publicações em folhetins, como “O espelho”, apresentam espaços mínimos entre linhas que influenciam na fruição da leitura. No livro, por contraste, os espaços tornam mais cômodo e, conseqüentemente, mais aprazível o ato de leitura, segundo defendem Roger Chartier e Pierre Bourdieu (2001, p. 235).

Sobre a relação entre o aspecto material do livro — ingenuamente desconsiderado na transmissão e na recepção de uma obra literária, bem como na formação de um público leitor, principalmente — e o modelo francês adotado no século XIX pelas editoras brasileiras, Abel Barros Baptista destaca:

[...] por aqueles traços tipográficos, o livro in-12, o qual, por sua vez, define um modelo de leitor [...], os traços tipográficos definem, em primeiro lugar, um tipo de leitor a partir do qual se define depois um tipo de livro (2003a, p. 125).

O formato europeu, amplamente utilizado nas edições brasileiras, também intervinha no número de volumes em que uma obra literária era impressa, quase sempre a delimitando a um compêndio:

Embora variações na paginação, no corpo dos tipos, na mancha tipográfica, etc. permitissem uma razoável margem de liberdade dentro desse padrão (dependendo da estimativa que o editor fazia da tolerância do público), o formato francês deve ter exercido tanta influência na determinação do tamanho do romance médio no Brasil [...] (HALLEWELL, 1985, p. 146-147).

o primeiro formato é atribuído à primeira edição em livro de *Papéis avulsos* (1882) pela Revista Marítima Brasileira (out. 1912, p. 807). Disponível em:

<<http://memoria.bn.br/DocReader/008567/29449>>. Acesso em: 20 nov. 2017.

Se culturalmente estávamos inseridos no Brasil afrancesado, no estilo, Machado de Assis contribuía para a valorização da “cor local”. Tal estilo não se apresentava como elemento necessário para se fazer literatura genuinamente brasileira, mas para estabelecer a afeição do público a que se destinava e constituir a própria identidade literária do país. Em “Notícia da atual literatura brasileira: instinto de nacionalidade”, o autor argumenta: “O que se deve exigir do escritor, antes de tudo, é certo sentimento íntimo, que o torne homem de seu tempo e do seu país, ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço” (ASSIS, 2008, p. 111).

A publicação de *Papéis avulsos*, diferentemente da publicação em periódico do conto “O espelho”, suscitou muitas críticas, embora nenhuma fizesse referência direta ao conto. Outros textos recolhidos no mesmo volume, por outro lado, foram alvo de críticas, como podemos ver nas avaliações de Xavier de Carvalho,⁷⁶ da *Gazeta de Notícias*, de Gama Rosa⁷⁷ e da revista *A Estação*:

Papéis avulsos chama-se este, que contém fantasias e contos, dados à luz em diferentes publicações, entre as quais a *Gazeta de Notícias*.
[...]

Qualquer dos seus contos apresenta uma ideia, uma observação desflada [sic], desenvolvida, propinada a pequenos goles; mas a ideia quase sempre não passa de pretexto, — e o produto é apenas o meio de empregar os processos.

Qual o sentido do *volume* de Machado de Assis não é difícil descobrir, depois de lê-lo com atenção: é todo insistir no antagonismo entre o objetivo e o subjetivo, entre a realidade e a aparência.
[...]

Sem dúvida é muito útil desfibrar medalhões e dar a receita da poma, principalmente numa sociedade como a nossa, em que medalhões e pomadistas pululam, bracejam e dominam; mas a utilidade desta campanha é menor do que parece.

Suponhamos que com a *Teoria do medalhão* Machado de Assis conseguisse desmoralizar a raça. Quem seria então presidente do conselho? Quem deliberaria no conselho de estado? Quem presidiria o Instituto Histórico? Quem comporia a direção dos bancos e das secretarias? E o que seria o Brasil sem estes aparelhos essenciais? Quanto à pomada, o nosso distinto colega não nos parece que tenha maior razão.
[...]

A pomada é o laço que prende o solitário às multidões; é o que por conseguinte estende e reforça a influência dos fortes; é um mediador plástico, o primeiro móbil, o *fiat*, etc. Sem a pomada, onde estaria o mundo?

⁷⁶ Jornalista e cronista português residente na França, que foi correspondente e cronista na *Gazeta de notícias* e *O país* (MACHADO, 2003, p. 139).

⁷⁷ Francisco Luís da Gama Rosa foi médico, jornalista, político e presidente de Santa Catarina. Gama Rosa foi o primeiro a divulgar o movimento simbolista francês no país (MACHADO, 2003, p. 140).

(GAZETA DE NOTÍCIAS, 27 out. 1882, p. 1, grifos do autor)⁷⁸

Leiam “O alienista”, “O empréstimo”, “Verba testamentária”, e ficarão tão surpresos quanto encantados pela exatidão dos detalhes e da finura de observação. Depois de começar a leitura dessa obra-prima, é impossível abandoná-la; Quanta vida há nestes quadros mundanos e populares, ao mesmo tempo. [...] a sinceridade da impressão, a pintura ao natural, deixando entrever constantemente o filósofo por detrás do observador (LE MESSENGER DU BRÉSIL, 29 out. 1882 apud MACHADO, 2003, p. 139-140).

Se não fora esse fato, se não fora a intenção, ostensivamente manifestada na ironia pungente, no humorismo contínuo, nas reflexões venenosas, teríamos nos *Papéis avulsos* um belíssimo trabalho realista, porquanto existe ali muita observação, muita análise psicológica, um profundo conhecimento do homem individual e coletivo.

[...]

O notável estilista inclui no seu trabalho dois brilhantes *pastiches*: “O segredo do Bonzo” e “Na arca” (GAZETA DA TARDE, 2 nov. 1882, apud MACHADO, 2003, p.142-143, grifos do autor).

Os *Papéis avulsos*, dados agora a público, obedecem visivelmente à nova orientação literária do autor e continuam com o mesmo brilhantismo a sua segunda maneira, que me parece participar, em doses iguais, da fina ironia de Swift, do pessimismo de Schopenhauer, do realismo de Daudet e disto que anda no ar, que se não pode definir e a que chamarei de tempo.

[...]

Um pessimismo bem humorado, fino, risonho e delicioso, que se não fecha à chave para poder maldizer da natureza e do homem, que não é insensível ao bom e ao belo; mas que se não deixa levar pelo entusiasmo irrefletido dos primeiros anos; produto natural e espontâneo da idade, da experiência, da observação; tal se nos afigura o pessimismo do *Brás Cubas* e dos *Papéis avulsos*.

Quanto ao egoísmo, não é impossível que um espírito obcecado e estéril o descubra no fundo das ações humanas e até na própria sentença, que é a base e o princípio da religião cristã: *Não faças a outrem o que não queres que te façam* (A ESTAÇÃO, 15 nov. 1882, p. 242, grifos do autor).⁷⁹

Na imprensa, publicavam-se críticas e notas — mais extensas em sua maioria —, sobre os livros editados, estimulando o conhecimento mais profundo sobre obras que passaram despercebidas pelo folhetim. Reunidos no livro, os textos pareciam novas publicações, pois não se recordava muito sua origem, mesmo que tivessem sido apresentados naquele ano em periódicos. A crítica claramente dispensava um tratamento bem distinto às publicações nas duas mídias.

Certamente o volume *Papéis avulsos*⁸⁰ reúne um “colar de pérolas”,⁸¹ cujos

⁷⁸ Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/103730_02/4430>. Acesso em: 21 out. 2017.

⁷⁹ Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/709816/1015>>. Acesso em: 19 out. 2017.

⁸⁰ Disponível em: <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_obrasraras/or15694/or15694_item1/index.html>. Acesso em: 21 out. 2017.

textos foram publicados de 1875 a 1882: “A chinela turca” (*A Época*, 14 nov. 1875), “Na arca” (*O Cruzeiro*, 14 maio 1878), “O alienista” (15 out. 1881-15 mar. 1882) e “D. Benedicta” (15 abr. 1882-15 jun. 1882) saíram quinzenalmente em *A Estação*; “Uma visita de Alcibíades” (*Jornal das famílias*, out. 1876; *Gazeta de Notícias*, 1 jan. 1882), “Teoria do medalhão” (*Gazeta de Notícias*, 18 dez. 1881; *Almanaque da Gazeta de Notícias* para o ano de 1882, 1881), “O segredo do Bonzo” (30 abr. 1882), “O anel de Polícrates” (02 jul. 1882), “O empréstimo” (30 jul. 1882), “A sereníssima república” (20 ago. 1882) e “Verba testamentária”, (08 out. 1882) foram apresentados na *Gazeta de Notícias*.

O tempo transcorrido entre as publicações em periódicos e o livro foi decisivo para a releitura e reescritura de cada edição. Foi o caso do conto “Na Arca”, publicado em 1878, que teve toda a parte introdutória excluída no livro. Contudo, o tempo nem sempre se mostrou a força mais incisiva por trás da revisão de um texto. O último conto publicado em periódico, “Verba testamentária”, saiu no jornal em outubro de 1882, mesmo mês no qual foi editado *Papéis avulsos*; ainda assim, encontramos variações textuais entre as duas versões. Machado atualizou o nome do vendedor de caixões, que passou de “Crispim Soares” para “Joaquim Soares”. O motivo é simples: o boticário da Vila de Itaguaí em “O alienista”, outro conto presente no volume, tinha o mesmo nome. A reescritura, nesse caso, parece relacionada ao desejo de manter certa legibilidade quanto à recepção dos textos reunidos, de forma a garantir a familiaridade imputada na advertência do livro.

Diferentemente do que demonstramos até agora, a transmissão dos textos recolhidos do folhetim para o volume tende a ser considerada sob o ponto de vista neutro, segundo o qual o suporte físico de uma mídia serve tão somente para a fixação e conservação ao longo do tempo. Essa ideia de neutralidade se dá, sobretudo, pela convenção de que, no objeto tipográfico, o texto demonstra conformidade com o título e o nome do autor, empregados no objeto como elementos de certificação de identidade. Da mesma forma, o texto em si mesmo coincidiria com o término do próprio objeto livro, sem as inferências que supostamente os paratextos atribuem às obras impressas:

Ora, a negligência do livro, na pressuposição do meio de transporte neutro,

⁸¹ Denotação utilizada por Xavier de Carvalho em sua crítica ao volume, em *Le Messenger du Brésil* (MACHADO, 2003, p. 139).

tende a fazer coincidir o fim das páginas e o fim do livro, o fim das páginas e o fim da narrativa, o fim das páginas e o fim da história: naturalmente porque, supõe-se, não haverá necessidade de mais páginas quando a narrativa chegou ao fim (BAPTISTA, 2003a, p. 113).

No que se refere aos aspectos materiais inscritos nos veículos de comunicação, também encontraremos como elemento a assinatura. Trata-se da imposição do nome do autor na obra e sua garantia de fidedignidade ao manuscrito, ou à ficção do manuscrito enquanto ideal de livro, sobre o qual recai a expectativa de equivalência ao livro tipográfico. Mas, o que significa a assinatura do autor em sua obra? Abel Barros Baptista explica que em tal procedimento de inscrição do nome do autor, ao mesmo tempo em que evoca a paternidade, também discrimina o misto indivíduo/autor e obra:

Assinar significa inscrever na obra o nome próprio — em princípio o nome civil, mas não necessariamente —, numa operação de eficácia dupla: por um lado, indicação e reivindicação de origem, de paternidade, de responsabilidade; por outro, possibilidade de curso próprio libertado da origem e fora do alcance da paternidade. A assinatura é sempre momento de despedida: o autor separa-se da obra, e a obra separa-se do autor, guardando dele apenas a memória, quer dizer, o nome. Assim, não é exatamente o nome próprio do autor que difere dos outros, mas a operação de assinatura que o cinde, permitindo-lhe continuar a designar um indivíduo, anterior à obra e seu primeiro agente, do mesmo passo que descreve já não o indivíduo, mas a obra: por efeito da assinatura, o nome converte-se em nome de obra, mais ainda, em nome de certa maneira, de certo estilo, ou, em termos machadianos, de certa “feição do livro”, imitável, repetível, reproduzível sem laço necessário com alguma interioridade ou individualidade original. Mas essa eficácia da assinatura assenta na possibilidade essencial de todo o nome próprio: poder designar o portador na sua ausência, poder chamá-lo ou invocá-lo mesmo quando não pode responder por ele — mesmo quando está morto (2003b, p. 10-11).

Machado de Assis assinou a edição em periódico e depois o fez na “Advertência” de *Papéis avulsos*, corrigindo a qualidade esparsa do conto, relendo-o e inscrevendo-o, distintamente, quanto às feições das respectivas mídias:

Há abjuração: o escritor renega o que já não corresponde à atualidade da sua assinatura. Há a exclusão: o escritor não inclui na sua obra a *juvenilia* ou as obras a que não pode ou não quis dar a feição atual. E há a reescrita: o escritor reescreve incessantemente as antigas obras para as conformar ao estado atual da sua assinatura. Em qualquer caso, procura-se a miragem de um momento atual e puro em que assinatura e signatário coincidam, em que a repetição da assinatura não arraste a memória de outro. Em qualquer caso, em suma, procura-se a correção da assinatura: definitiva e sem restos (BAPTISTA, 2003a, p. 329-330, grifo do autor).

Na composição do livro *Papéis avulsos*, os paratextos possuem funções relativas ao ordenamento e à unidade que se pressupõe ao livro. Por exemplo: o quadro elencado sobre as obras do autor contextualiza o volume em detrimento das demais produções em livro;⁸² a folha de rosto apresenta-nos o título, o autor e o plano textual do livro; a advertência endossa o *status* de unidade dos textos impressos no volume; as notas, suplemento autoral da obra, foram elaboradas com o intuito de justificar as escolhas do autor e rememorar a gênese dos textos; o índice — elemento pós-textual —, é a sugestão ao retorno às obras de forma seccionada, isto é, por seções do livro, e a ausência de sumário — elemento pré-textual — pressupõe a leitura contínua do volume; a errata se insere como a inscrição da diferença no livro sobre si mesmo,⁸³ em uma relação intrínseca de existência.

A “Advertência” do autor nos traz uma reflexão mais íntima sobre o recolhimento de textos de folhetim para o livro, cuja materialidade se vincula à ideia de unicidade. Nesse elemento pré-textual, apresentam-se o título da obra e a escolha dos textos para a composição do compêndio, retificando em parte o aspecto disperso entre os textos compilados: “Este título de *Papéis avulsos* parece negar ao livro uma certa unidade; faz crer que o autor coligiu vários escritos de ordem diversa para o fim de os não perder” (ASSIS, 1882, p. I, grifo do autor). Abel Barros Baptista argumenta que o título do volume nos remete à “folha separada de uma coleção” ou à folha “que nunca se destinou ao livro”, publicada isoladamente (2003a, p. 142-143), cujas denotações opõem-se à organicidade derivada do objeto tipográfico, levando-nos a compreendê-lo apenas como uma coleção que, por desejo do autor, ganhou a feição de livro.

Todavia, Machado nos alerta: “A verdade é essa, sem ser bem essa. Avulsos são eles, mas não vieram para aqui como passageiros, que acertam de entrar na mesma hospedaria. São pessoas de uma só família, que a obrigação do pai fez sentar à mesma mesa” (ASSIS, 1882, p. I). Na visão de Abel Barros Baptista, quando Machado se refere à hospedaria e à família, está falando sobre duas formas de compilações editoriais. A primeira seria equiparada a uma antologia ou uma miscelânea de textos, enquanto a segunda “[...] constitui um regresso deles à origem

⁸² Além de *Papéis Avulsos*, são citados *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, *Helena*, *Iaiá Garcia*, *Ressurreição*, *A Mão e a Luva*, *Histórias da Meia-Noite*, *Contos Fluminenses*, *Americanas*, *Falenas*, *Crisálidas*, *Tu, só tu, puro amor...*

⁸³ Conforme Baptista (2003a, p. 106).

comum de seu engendramento e por força dessa origem comum [a obrigação do pai]” (BAPTISTA, 2003a, p. 144).

É o pai, ou melhor, o autor, que estabelece o paradoxo desde o início com a imposição do título. Posteriormente, é também quem adverte o leitor sobre a referida incoerência: que tais “papéis avulsos” componham uma unidade. De fato, compõem, tendo em vista que são membros de uma mesma família, cujo demiurgo os fez se assentarem no mesmo livro.

A correção estipulada pelo autor em favor de uma feição livro, a que todos os doze contos passam a ser submetidos em razão do seu engendramento, constituiria, assim, uma “errata metafórica”:

A “obrigação do pai” é, nestes termos, uma outra modalidade da errata: *suspende* a diversidade e a dispersão dos papéis avulsos para lhes designar a origem comum, para inscrever o traço de família que os marca a todos, para, enfim, corrigir o caráter avulso dos papéis avulsos. Tal suspensão, no entanto, precisa do livro, porque a “obrigação do pai” é um suplemento do livro: não se confunde com o livro, mas não se mostra senão no livro e pelo livro (BAPTISTA, 2003a, p. 145, grifo do autor).

Essa qualidade familiar, bem como a destinação originária dos textos para o livro, é endossada por Machado de Assis em carta a Joaquim Nabuco, em 14 de abril de 1883. Na correspondência, o autor estabelece apenas uma exceção que parece se conjugar ao volume, por afeto ou medo de que o conto seja esquecido:

Oxalá faça o mesmo com o livro que ora lhe envio, *Papéis avulsos*, em que há, nas notas, alguma coisa concernente a um episódio do nosso passado: a *Época*. — Não é propriamente uma reunião de escritos esparsos, porque tudo o que li está (exceto justamente a *Chinela turca*) foi escrito com o fim especial de fazer parte de um livro. Você me dirá o que ele vale (ASSIS, 1944, p. 40, grifos do autor).

No jogo literário estabelecido pelo autor, não se corrige o aspecto “avulso” entre os respectivos textos, imputado pelo próprio título, mas se conserva, para que certa autonomia entre eles também seja preservada (BAPTISTA, 2003a, p. 321). Isso ocorre, inclusive, pela presença de alguns traços tipográficos interpostos à linearidade do livro, tais como as expressões: “FIM DA TEORIA DO MEDALHÃO.” (ASSIS, 1882, p. 106); “FIM DA CHINELA TURCA.” (ASSIS, 1882, p. 125); “FIM DE D. BENEDICTA.” (ASSIS, 1882, p. 177); “FIM DO SEGREDO DO BONZO.” (ASSIS, 1882, p. 192); “FIM DO ANEL DE POLÍCRATES.” (ASSIS, 1882, p. 209); “FIM DO

EMPRÉSTIMO.” (ASSIS, 1882, p. 224); “FIM DA SERENÍSSIMA REPÚBLICA.” (ASSIS, 1882, p. 239); “FIM DO ESPELHO.” (ASSIS, 1882, p. 257): “FIM DE UMA VISITA DE ALCIBÍADES.” (ASSIS, 1882, p. 272) e “FIM DA VERBA TESTAMENTARIA.” (ASSIS, 1882, p. 290). Na primeira edição em livro, os únicos contos que não terminam assim são “O alienista” e “Na arca”.

A disposição gráfica espacial própria do livro, na qual um capítulo se inicia logo após o término do anterior, não era suficiente para marcar o encerramento dos textos. As expressões recapituladas acima foram empregadas para que a leitura linear do livro não fizesse o leitor esquecer que os textos são indivíduos com singularidades específicas, embora compartilhassem uma genealogia e, por isso, tivessem sido reunidos no mesmo compêndio:

[...] a compilação de contos vale como restituição, porque conduz os papéis avulsos de regresso à mesa onde se encontram, mas não chega a ser reparadora, porque os papéis persistem avulsos, delimitados entre si, recolhidos a fim de não se perderem e a fim de não perderem a qualidade de papéis avulsos (BAPTISTA, 2003a, p. 321).

A seção “Notas” (ASSIS, 1882, p. 201-300) corrobora com o paradoxo da “Advertência”, tendo em vista que tal recurso nos remete ao final do livro para cada nota estabelecida, convidando o leitor sempre a percorrer o todo. Ao mesmo tempo, destaca sua característica de “avulsos”, quando nos remete às informações de sua origem no folhetim, já que as notas, na maior parte das vezes, contextualizam a gênese dos textos recolhidos.

Posto isso, à exceção da primeira nota — que se refere à palavra “reproche”,⁸⁴ — todas as outras podem ser lidas sem o suporte dos textos a que fazem referência,⁸⁵ pois se tratam de contextualizações do texto e/ou veículo em que apareceram originalmente:

NOTA B

A CHINELA TURCA pág. 105.

Este conto foi publicado, pela primeira vez, na *Épocha*, n. 1, de 14 de novembro de 1875. Trazia o pseudônimo de *Manassés*, com que assinei outros artigos daquela folha efêmera. O redator principal era um espírito eminente, que a política veio tomar às letras: Joaquim Nabuco. Posso dizê-

⁸⁴ Machado de Assis explica a preferência pelo emprego do sinônimo “exprobração” (1882, p. 293).

⁸⁵ Essas notas se referem aos seguintes contos: “A chinela turca”, “O segredo do Bonzo”, “O anel de Polícrates” (“Era um saco de espantos”), “A sereníssima república”, e “Uma visita de Alcibíades”.

lo sem indiscrição. Éramos poucos e amigos. O programa era não ter programa, como declarou o artigo inicial, ficando a cada redator plena liberdade de opinião, pela qual respondia exclusivamente. O tom (feita a natural reserva da parte de um colaborador) era elegante, literário, ático. A folha durou quatro números (ASSIS, 1882, p. 294, grifo do autor).

A “Errata” do volume traz algumas correções que se referem aos contos: a primeira trata de “A chinela turca”; a segunda e a terceira, de “O anel de Polícrates”; e a quarta, de “O empréstimo”.

ERRATA

Alguns erros escaparam que a inteligência do leitor terá corrigido. Citam-se somente estes:

Pág. 125, que muitas vezes,	em vez de	ainda uma vez.
" 208, foi primeiro,	" " "	foi o primeiro.
" 206, para cima,	" " "	por cima.
" 224, habita,	" " "	batia.

A composição de uma errata nos indica que ou a editora, ou o autor, fizeram uma releitura após a impressão do livro. Como essa seção se localiza no final do volume, nem sempre é vista pelo leitor, podendo passar despercebida na transmissão textual. É nesse sentido que a popularização de edições críticas se faz importante, pois colige as variações textuais da tradição impressa, estabelecendo o texto que melhor represente a versão final do autor, tendo em vista as novas relações culturais depreendidas do texto e/ou autor. Sobre isso, Ceila Maria Ferreira diz que:

[...] no caso da Crítica Textual ou Filologia, que trabalha justamente com a história da transmissão de textos ao longo do tempo, além de restituir-los à forma final que lhes foi dada por seu autor e de dar ciência ao leitor acerca de várias das transformações autorais e não-autorais sofridas por esses mesmos textos através dos anos. Tal estudo também é uma via em direção ao conhecimento de representações do passado remoto e recente por meio de textos literários e não-literários, o que contribui para a preservação do patrimônio cultural em forma de textos escritos, assim como para a formação de cânones literários, fortunas críticas, histórias da literatura (2016, p. 107-108).

Voltando à transmissão do volume *Papéis avulsos*, José Galante de Sousa observa que a leitura da errata foi flagrantemente ignorada nas demais edições do volume, destacando, sobretudo, a primeira e a quarta correções apontadas na seção (SOUSA, 1999, p. 44).

O conto “O espelho” (ASSIS, 1882, p. 241-257), décimo texto publicado no

volume, não gerou quaisquer observações. Sequer foram apontados em errata os erros tipográficos envolvendo pontuações e vocábulos, tais como:

Página 242: “um ou outro”, em vez de “um o outro”.
 248: “Imaginam, creio, em vez de “Imaginam. creio”.
 250: “ninguém, entre”, em vez de “ninguém. entre”.
 252: “contínuo da eternidade. Quando,”, em vez de “contínuo do eternidade. Quando.”

Ainda assim, José Galante de Sousa observa que a primeira edição, embora contenha tais gralhas, seria menos nociva do que as vulgatas da obra machadiana, Garnier (1920)⁸⁶ e Jackson (1937):

As edições feitas em vida do autor já se vão tornando raras no mercado, e, apesar de inçadas de erros tipográficos, são ainda as preferíveis, porque as que têm sido feitas posteriormente à sua morte (tanto as da antiga casa Garnier, como as de W. M. Jackson Inc.) não merecem fé (1955, p.39).

No prefácio da reedição organizada pela Garnier ([20-?], p. 11), os editores utilizam como base a edição da Lombaerts, pelo mesmo motivo exposto por Galante de Sousa.

O pesquisador também observa que até mesmo a edição da Jackson, revisada por Ary de Mesquita, Henrique de Campos e Aurélio Buarque de Holanda, apresentam problemas irreconciliáveis, como a atualização dos ditongos “ou” para “oi” (ex.: “cousa” para “coisa”). Nesse caso, entende-se que Machado preferia a primeira forma, embora usasse algumas vezes a segunda em seus escritos, a depender da sonoridade que buscasse imprimir na obra. A atualização textual não deveria modificar a forma vocabular, pois nelas se preservam as preferências e a sonoridade que, no caso de Machado de Assis, são pertinentes:

Essa resolução impensada levou o revisor a consequências funestas e inevitáveis. Na peça “A Derradeira Injúria” (*Poesias Completas*, p. 531), deixou *coisas* rimando com *repousas*, quando na fonte legítima que o Sr. Mesquita não compulsou, [...] está *cousas* (SOUSA, 1955, p. 41, grifos do autor).

Nas edições de “O espelho” lançadas pela Jackson (1937) e pela Garnier (1920), respeitou-se a forma originária da palavra “cousa”, ainda que a editora

⁸⁶ A Garnier tem duas edições com a mesma data provável. Para a edição crítica em elaboração pelo LABEC-UFF, foi usada a que menciona a impressão na “Tip. Garnier Irmãos (Levé-R.)” ao pé da página do “Índice” (p. 271).

Jackson tenha corrigido a forma vocabular do numeral “dois” para “dous”.

Nas adaptações, o texto integral do conto “O espelho” publicado na história em quadrinhos (2012) atualizou ambos os vocábulos, diferentemente do roteiro do filme homônimo de Becca Lopes, que manteve as formas originais.

Ao contrário do que se pensa, a primeira edição de *Papéis avulsos* (1882) foi publicada e editada pela Lombaerts, transcrita na edição como “Tipografia e litografia a vapor, encadernação e livraria Lombaerts & C.”, informação oferecida por José Galante de Sousa e corroborada por esse estudo.

À editora eram associados Jean Baptiste Lombaerts e seu filho Henri Gustave Lombaerts, belgas que se estabeleceram no Brasil realizando atividades de livraria, de encadernações e impressões para terceiros (autores e editoras). Sobre isso, encontramos registros no *Almanaque administrativo, mercantil e industrial da corte e da província do Rio de Janeiro para o ano de 1849*, na seção destinada aos “Encadernadores”: “J. B. Lombaerts, r. da quitanda, 68.” (1848, p. 342).

A editora Lombaerts não trabalhou somente com tipografia, como normalmente se acredita, já que também editou uma importante revista de moda na época, *A Estação: jornal ilustrado para a família*. Esta revista foi considerada uma franquia das versões europeias, sobretudo da francesa *La Saison*, mas ambas foram vendidas concomitantemente no país entre 1872 e 15 de fevereiro de 1904. A versão em língua portuguesa teve início somente em 1879, acrescida de um suplemento literário que pretendia entreter toda a família.

Em “A travessia transatlântica das gravuras da revista alemã *Die Modenwelt* para a revista brasileira *A Estação*”, Ana Cláudia Suriani da Silva defende que, embora a revista brasileira tenha sido vinculada à versão francesa, a base principal era a matriz alemã:

Na verdade, *A Estação* seguia de muito próximo o conceito editorial da matriz alemã, das revistas *Die Modenwelt* e *Die Illustrierte Frauen-zeitung*, da editora Lipperheide. Nesses dois periódicos irmãos, encontramos a fórmula utilizada por Lombaerts de conjugar uma revista de modas, de público predominantemente feminino, a um periódico literário e de belas artes, direcionado para toda família, como o nome completo da publicação brasileira já antecipava: *A Estação, jornal ilustrado para a família* (2004, p. 2, grifo do autora).

Por outro lado, a proximidade entre *A Estação* e *La Saison* era propagada pela própria editora, que, na “Crônica da moda” em 15 de março de 1881, fala sobre

o assunto:

Quando se trata de bosquejar uma crônica da moda, não se pode falar senão de Paris.

A *Estação*, publicada em não sei quantas línguas, não é senão o eco de Paris, para tudo o que diz respeito à moda. Costume caseiro, traje de passeio, toilette de sarau, de baile, de jantar, de soirée íntima; tudo vem de Paris [...] (A *ESTAÇÃO*, 15 mar. 1881, p. 52).

A afiliação entre as revistas também é corroborada pela coincidência entre as primeiras páginas de suas edições, nas quais só foram modificados o brasão e a crônica nas seguintes versões: *La Saison* (15 dez. 1885) e *A Estação* (15 jan. 1886).⁸⁷

Na época, a revista era o principal artigo editado pelos Lombaerts, que inclusive publicou folhetins de Machado de Assis (“O alienista” e “D. Benedicta”, e o necrológio de “Arthur de Oliveira”), todos recolhidos para *Papéis avulsos*. Ademais, na ocasião do falecimento de Henrique Lombaerts, Machado homenageia o fundador da casa tipográfica pelo exemplar trabalho realizado na editora:

Durante muitos anos entretive com Henrique Lombaerts as mais amistosas relações. Era um homem bom, e bastava isso para fazer sentir a perda dele; mas era também um chefe cabal da casa herdada de seu pai e continuada por ele com tanto zelo e esforço. Posto que enfermo, nunca deixou de ser o mesmo homem de trabalho. Tinha amor ao estabelecimento que achou fundado, fez prosperar e transmitiu ao seu digno amigo e parente, atual chefe. *A Estação* e outras publicações acharam nele editor esclarecido e pontual. Era desinteressado, em prejuízo dos negócios a cuja frente esteve até o último dia útil da sua atividade (A *ESTAÇÃO*, 15 jul. 1897, Suplemento não paginado, grifo do autor).⁸⁸

Assim, mesmo que o livro tenha sido vendido na livraria Garnier e,⁸⁹ com isso, tenha sido atrelado ao nome de seu editor, indubitavelmente a primeira publicação em livro foi editada pela Lombaerts:

Imprensa — Sob o título de *Papéis avulsos* reúne o Sr. Machado de Assis diversos contos, alguns dos quais já tinham sido dados a lume em revistas e jornais, e acaba de publicá-los em um volume, de que é editor o Sr. B. L.

⁸⁷ Cf. ANEXOS D e E.

⁸⁸ Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/709816/5616>>. Acesso em: 17 nov. 2017.

⁸⁹ O volume foi vendido na livraria Garnier, como indicam diversas propagandas no *Jornal do Commercio* (1882), e na Livraria do Povo, conforme foi veiculado em outras propagandas na *Gazeta de Notícias* (1882).

Garnier (JORNAL DO COMMERCIO, 27 out. 1882, p. 3, grifos do autor).⁹⁰

Somente em 16 de janeiro de 1899 François Hypolitte Garnier⁹¹ adquiriu a propriedade de *Papéis avulsos*, junto a outras obras do autor, conforme aponta a *Exposição Machado de Assis: centenário do nascimento de Machado de Assis (1839-1939)* (ASSIS, 1939, p. 186): *Páginas recolhidas, Dom Casmurro, Memórias póstumas de Brás Cubas, Quincas Borba, Iaiá Garcia, Helena, Ressurreição, A mão e a luva, Papéis avulsos, Histórias sem Data, Histórias da meia-noite, Contos fluminenses, Americanas, Falenas e Crisálidas*.

Segundo Hallewell, depois os direitos foram transferidos para Ferdinand Briguiet, que os vendeu a W. M. Jackson Company em 1937. Na ocasião, José Olympio, que também desejava obter os direitos, temia

[...] que a política da Jackson de só vender coleções completas iria estancar o natural crescimento em Machado de Assis através da compra casual de volumes avulsos. Encarava isso como uma restrição ao crescimento natural do mercado para os autores nacionais (HALLEWELL, 1985, p. 381).

As variações textuais entre as edições de *Papéis avulsos* não foram raras, incluindo erros tipográficos e as modificações operadas pelo autor e pelos editores. Assim, analisando as edições do século XIX do conto, de suas vulgatas (Garnier, 1920 e Jackson, 1937) e da edição publicada na história em quadrinhos (2012), podemos apontar as seguintes gralhas tipográficas, impressões de vocábulos equivocados, esquecimentos e variações de pontuação:⁹²

Tabela 1 – Exemplos de variações simples entre edições do conto “O espelho”

Edição base (1882)	Ed. da <i>Gazeta de Notícias</i> (1882)
P. 244, linha 4: o homem, que é, metafisicamente	o homem, que é. Metafisicamente
P. 253, linha 14: a um lado e outro, a ver	a um lado e outro. a ver
P. 243, linha 21: A alma exterior pode ser	Ed. da Garnier (1920)
	A alma exterior póue ser

⁹⁰ Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/364568_07/6719>. Acesso em: 21 out. 2017.

⁹¹ Baptiste Louis Garnier, membro de uma família de editores europeus, instalou a editora “Irmãos Garnier” no país em 1844, registrando as obras publicadas por “B. L. Garnier” a partir de 1852. Após seu falecimento, em 1893, seu irmão François Hypolitte assumiu integralmente os negócios no Brasil (HALLEWELL, 1985, p. 128-131).

⁹² A indicação de página no cotejo, para todos os exemplos aqui relacionados, acompanha a primeira edição em livro de *Papéis avulsos* (1882), a edição base para o presente estudo.

P. 252, linha 15-16: nas salas, na varanda, nos corredores,	nas salas, naara vnda , nos corredores
	Ed. da Jackson (1937)
P. 245, linha 5: por outra: um concerto, um baile do Cassino,	por outra; um concerto, um baile do Cassino,
P. 247, linha 7: que ali morava, não	que ali morava não
	Edição da HQ (2012)
P. 249, linha 3: sentimentos; os fatos são tudo.	sentimentos: os fatos são tudo.
P. 250, linha 9: minuto a minuto. Nhô alferes	minuto a minuto; nhô alferes

Como nosso objetivo não é realizar uma edição crítica do conto, o quadro é apenas simbólico, não contemplando todos os tipos de variações textuais. A partir da análise, observamos que a edição da Garnier (1920) é a que contém mais gralhas tipográficas. A edição do conto integralmente impressa na HQ (2012), por sua vez, não conservou nenhuma expressão em itálico, conforme foi estabelecido pelo autor nas duas primeiras edições do conto. Naturalmente, isso pode prejudicar os efeitos de leitura que foram constituídos em sua gênese.

A ausência do itálico poderia significar apenas um esquecimento na impressão do texto, se o mesmo não tivesse sido estabelecido por meio de cotejo entre diferentes edições,⁹³ sob a orientação dos estudos da Crítica Textual. Considerando as variações inexistentes nas primeiras edições e as vulgatas já apontadas, concluímos que outras deturpações se seguiram ao texto machadiano em sua transmissão ao longo dos anos.

No cotejo entre as edições de 1882, em livro e em periódico, foram encontradas as seguintes variantes autorais, principalmente de vocábulos:

Tabela 2 – Exemplos de variações autorais do conto “O espelho”

Edição base (1882)	Ed. da <i>Gazeta de Notícias</i> (1882)
P. 243, linha 21: dormir. A alma exterior pode ser	dormir. Essa alma exterior pode ser
P. 245, linha 6: Petrópolis...	Petrópolis, etc.

⁹³ Cf. APÊNDICE C, R3 e R12. Edições usadas para a edição do conto na HQ, conforme a sua bibliografia: *Obra completa de Machado de Assis* (COUTINHO (Org.), 2004), *Papéis avulsos* (2006, 1952, 1944, 1997, 2002, 2005, 2008, 2007, 2011, site da UFSC e domínio público), e “O espelho”, no site da USP.

P. 248-249, linhas 27 e 3 (p. 249): melhor os/ sentimentos; os	melhor as coisas ; os
P. 255, linha 9-10: sensação. Então tive/ medo;	sensação. E então tive medo:
P. 257, linha 9: FIM DO ESPELHO.	MACHADO DE ASSIS.

Já as variantes encontradas no cotejo das edições não autorais (Garnier, 1920; Jackson, 1937; edição da HQ, 2012), cujas modificações podem implicar o sentido, foram as seguintes:

Página: 242

Linha 11-10: dis-/cussão era a forma] 1920: discussão **e a** a forma] 1937, 2012: discussão **é** a forma

Linha 27: multiplicidade de questões] 1920, 1937, 2012: multiplicidade **das** questões

Página: 243

Linha 3: principal, e um pouco, talvez,] 1920: principal um **pouca**, talvez,] 1937, 2012: principal e um pouco, talvez,

Linha 26: uma cavatina,] 1920, 1937: uma **vacatina**,

Página: 250

Linha 17: — Cousa pior?] 1937: [sentença suprimida]

L24: tudo, nada, ninguém,] 1920, 1937: tudo, ninguém,] 2012: tudo; ninguém,

Página: 251

Linha 18: dele; e à tarde] 1937; 2012: dele; à tarde

Linha 26: século, no] C: século. no] 1937, 2012: século no

Página: 252

Linha 6: *Never, for ever!* —] 2012: Never, **forever!** —

Linha 9: — *Never, for ever!* —] 2012: — Never, **forever!** —

Linha 15-16: nas salas, na va-/randa, nos corredores,] 1937: nas salas, nos corredores,

Página: 253

Linha 6-8: cha-/mavam alferes; vinha um amigo de nossa casa, e prometia-me o posto de tenente, outro o de capitão] 1937: chamavam capitão

Linha 26: estilo, como a tia] 1920; 1937: estilo, **colo e** tia] 2012: estilo, como tia

Página: 254

Linha 26: veneta olhar] 2012: veneta **de** olhar

Página: 257

Linha 9: FIM DO ESPELHO.] 1920: FIM DO ESPELHO/—] 1937, 2012: [sentença suprimida]⁹⁴

⁹⁴ Extrato do cotejo realizado para a edição crítica de *Papéis avulsos* do LABEC (UFF), no qual foi incluída a edição integral do conto em HQ (2012).

Igualmente à transmissão de “O espelho”, que não foi realizada ao longo do tempo sem alterações textuais, as leituras derivadas da obra também não foram sempre as mesmas. Isso porque,

Para uns, a sua arte soube recolher e desprovincianizar uma experiência histórica mais ou menos recalcada, até então ausente no mapa do espírito. [...] Para outros, a singularidade e a força inovadora não se alimentam da vida extraliterária, muito menos de uma história nacional remota e atípica. Observem que não foi necessário conhecer ou lembrar o Brasil para reconhecer a qualidade superior de Machado, nem para apontar a sua afinidade com figuras centrais da literatura antiga e moderna, ou com as teorias em evidência no momento, ou, sobretudo, com o próprio espírito do tempo (SCHWARZ, 2006, p. 67).

Ao descrever Machado, o crítico Nestor Vítor endossa que era “[...] um psicólogo antes do mais; é como estudo da alma humana que a sua obra não tem par entre nós, principalmente por ser a mais considerável” (apud MAGALHÃES JÚNIOR, v. 2, 1981, p. 256).

Devido à transversalidade característica da obra machadiana, Antonio Candido, em *Vários escritos* (1977, p. 18-20), salienta que

[...] um dos problemas da sua obra é o da identidade. Quem sou eu? O que sou eu? Em que medida eu só existo por meio dos outros? Eu sou mais autêntico quando penso ou quando existo? Haverá mais de um ser em mim? Eis algumas perguntas que parecem formar o substrato de muitos dos seus contos e romances (1977, p. 21).

John Gledson observa em “A história do Brasil em *Papéis avulsos*, de Machado de Assis”, tanto questões sobre o indivíduo, como a própria formação do país, ali caracterizados; visto que

[...] mais do que nunca, as especulações de Machado se centram na questão da identidade nacional que tão frequentemente tem preocupado os intelectuais latino-americanos desde a Independência. [...] Além disso, o Brasil tornou-se independente não como república, mas como monarquia constitucional governada por um ramo da família real portuguesa. A identidade nacional brasileira é, assim um caso especial (1998, p. 16).

Para John Gledson, a identidade nacional é desvelada em “O espelho” a partir da apresentação de um caso particular, o de Jacobina, que se mira a um espelho de origem portuguesa, a quem devemos os trejeitos socioculturais pungentes:

Se as intenções de Machado fossem apenas filosóficas (i. e., se dissessem

respeito à “alma” e à questão de identidade pessoal), qualquer espelho serviria. Para quê mencionar a moldura apodrecida e a tradição de que teria vindo da Corte portuguesa? É de notar que o espelho, é, ele próprio, um reflexo do que acontecerá mais tarde quando ‘o alferes elimina o homem’. Também Jacobina é um espaço vazio rodeado por uma moldura decorativa – o uniforme que ele veste para o impedir de desaparecer (1998, p.18).

A obra machadiana, assim, atrai-nos pelas metáforas que podemos dela depreender. Um exemplo disso é o conto “O espelho”, que parece evocar em nós, leitores, certo sentimento de identificação e suspeição, que passamos a intermediar por um e outro discurso.

3.1 Leituras do conto “O espelho”

O conto se passa numa noite enluarada em Santa Teresa e nos traz um grupo de quatro ou cinco indivíduos discutindo temas transcendentais. O debate chega ao tema da alma humana, assunto que provoca discórdia entre os cavalheiros do recinto.

A ambientação da história se dá por meio de uma narrativa introdutória, na qual Andrea Barros identifica alguns aspetos que a aproximam da oralidade de histórias contadas ou de uma encenação:

A apresentação inicial do cenário, a entrada e saída de personagens e o grande número de diálogos que conformam a narrativa levam o leitor a sentir a atmosfera na qual a história é contada [...] (2008, p. 105). Essa estrutura textual oralizada de “O espelho” assemelha-se à da fábula, transmitida oralmente, num ambiente aconchegante e familiar (considerando o ponto de vista dos presentes, que se reúnem habitualmente, naquela mesma sala, para debates sempre amistosos) para apresentar um conteúdo de formação, ou de cunho moral (2008, p. 106).

Esse aspecto estrutural do conto é muito importante, pois é nele que ocorrerá a segunda narrativa: a partir das memórias de Jacobina, leremos sobre o fenômeno que o levou à metafísica d'almas.

Nota-se que o texto é composto por dois narradores. Um deles é anônimo⁹⁵ e nos ambienta a história, enquanto o outro, apresentado pelo primeiro, é o narrador-

⁹⁵ Dirce Côrtes Riedel chama esse primeiro narrador de autor implícito (2008, p. 103).

personagem Jacobina. Sobre esse tópico, Schacht Pereira, em “Machado de Assis: uma filosofia *buissonnière* ou o leitor emancipado”, argumenta que:

É o narrador anônimo também quem nunca esquece que os serões de Santa Teresa constituem essencialmente o cenário do ócio privilegiado de capitalistas de província, e que a usurpação da palavra por parte de Jacobina é um ato sumamente gratuito – e análogo na prepotência – ao silêncio que é o seu outro modo de assinalar a presença (2013, p. 151).

Em “O paradoxo cético em Machado de Assis” (2016, p. 225), Gustavo Bernardo Krause destaca que, na segunda fase da obra machadiana, como traço do ceticismo em suas obras, é possível ver o abandono da posição de um narrador onisciente em favor de um narrador de primeira pessoa, cuja perspectiva naturalmente envolve outras atenuantes e torna a leitura potencialmente múltipla.

Voltando àquela noite em Santa Teresa, a discussão recrudesce quando os quatro cavalheiros presentes chegam ao tema da alma humana. Jacobina intervém, mas sem propor um debate. Ele alvitra contar uma experiência pessoal que demonstraria a peculiaridade da alma, ou seja, sua natureza dual.

É interessante que a sensação casual da escolha do tema seja passada pelo narrador anônimo: “A conversa, em seus meandros, veio a cair na natureza da alma, ponto que dividiu radicalmente os quatro amigos”⁹⁶ (ASSIS, 1882, p. 242).

Esse narrador nos descreve a retirada súbita de Jacobina da sala, após a demonstração de sua tese metafísica, assinalando o estado de estupefação dos quatro homens que estavam reunidos na casa. É como se encerrasse ali também seu discurso, que não é a história do alferes ou de Jacobina, mas do espelho, ou melhor, dos simulacros que dele podemos depreender (PEREIRA, 2013, p. 148-151).

Então, fica a cargo do primeiro narrador a ambientação da história sob a atmosfera de dubiedade, em relação a qual se profere a narrativa do personagem Jacobina, cujo nome também é posto em suspeição: “(como se chamava ele)”.⁹⁷

⁹⁶ Eram cinco amigos com Jacobina, que nunca falava até então, por isso sua presença não foi quantificada.

⁹⁷ Significado no dicionário de “Jacobina”: *s.f.* (sXX) BA terreno impróprio para a lavoura, coberto de mato baixo, cerrado e espinhoso, etim orig. tupi; segundo Teodoro Sampaio, antigamente *yacuabinas* < *ya-cuâ-apina* 'o que tem cascalho limpo, isto é, jazidas de cascalho descoberto; é o nome do sertão aurífero da Bahia'; Nascentes transcreve *yakwã'pina*; Luiz Caldas Tibiriçá, a propósito de *Jacobina*, cidade da Bahia, registra: “de *jacuy-bina*, *jacuyba* desfolhada, espécie de árvore que perde as folhas por ocasião das secas” (HOUAISS, 2001). Tudo isso nos leva a pensar em “devastado” ou

As descrições no conto não se pretendem precisas. O encontro se dá entre “os quatro ou cinco cavalheiros” em uma noite qualquer, sob a meia luz, proporcionada pelo encontro da iluminação da vela e do luar, em uma casa de Santa Teresa. O cenário se apresenta como limiar geográfico propício às questões de “alta transcendência”, tendo em vista que se trata de uma montanha, ou seja, um ponto entre o céu e a terra, que simbolizam, no pensamento filosófico, a transcendência e a imanência. É justamente “no meio da noite” que Jacobina explica o teorema sobre a alma humana, que surgiu nos “meandros” da conversa.

A dúvida instalada sobre os enunciados de seus narradores consagrou o perfil cético de Machado, o que, para Krause, restritamente, está relacionado à suspensão do juízo pela busca do conhecimento, “[...] obrigando o leitor a deixar igualmente inconclusa sua interpretação” (2016, p. 224). Não se pretende, com isso, descaracterizar o narrador para que o autor, por detrás do palco, seja visto como o articulador de um universo maior de significação sobre o qual recairão sentidos obtusos. Considera-se que:

A indecibilidade é constitutiva, sim, mas dizer que o narrador não é confiável supõe, primeiro, que o autor o seria, ou seja, que o autor detém a verdade do texto, e supõe, em segundo lugar, que o crítico está qualificado para desvendar a verdade do autor (KRAUSE, 2016, p. 225).

O narrador anônimo prepara o terreno para a premissa transcendental de Jacobina. Se não o fizesse, ela parecer-nos-ia apenas divagações de um indivíduo arguto de poucos amigos. A circunspeção com que é caracterizado o protagonista esclarece a rejeição aos intensos debates, tendo em vista a tendência dos espíritos humanos às vãs pelejas: “[...] a discussão era a forma polida do instinto batalhador, que jaz no homem, como uma herança bestial [...]” (ASSIS, 1882, p. 242). Isso se deve ao fato de o primeiro narrador perceber que para cada cabeça jazia uma sentença, pois, aplicado o método deducionista,⁹⁸ não chegavam os cavalheiros a nenhum consenso, provavelmente pelo modo arbitrário com que o empregavam:

"esvaziado". O nome Jacobina, empregado no conto por Machado de Assis, pode estar relacionado aos “jacobinos”, que se contrapunha aos “sebastianistas”. Tratava-se do surgimento de uma nova classe social com o afastamento dos “controles imperiais”, conforme Faoro (1974, p. 356-357).

⁹⁸ “Relação pela qual uma conclusão deriva de uma ou mais premissas. [...] Aristóteles faz a distinção entre Dedução e demonstração e entre Dedução e indução. A Dedução se distingue da demonstração porque a demonstração é uma Dedução particular (Ibid., 25 b 26), mais precisamente a Dedução que tem “premissas verdadeiras, primeiras, imediatas, mais conhecidas do que a conclusão, anteriores a ela e causas dela” (ABBAGNANO, 2007, p. 232-233).

“[...] a mesma discussão, tornou-se difícil, senão impossível, pela multiplicidade de questões que se deduziram do tronco principal, e um pouco, talvez, pela inconsistência dos pareceres” (ASSIS, 1882, p. 242-243).

A explicação para a rejeição de Jacobina ao debate pode estar atrelada ao ceticismo presente na literatura machadiana e na revelação empírica do protagonista. Afinal, essa corrente do pensamento filosófico se caracteriza pela negação de uma verdade absoluta ou acessível, que deve ser posta à prova e, conseqüentemente, corrigida e abandonada (ABBAGNANO, 2007, p. 326).

A repulsa às contendas talvez seja, ainda, decorrente do próprio *status* dos discursos científicos que, convencionalmente, são apreendidos como absolutos pela sociedade. Se não é possível pôr à prova ou em diálogo determinadas oratórias, seu poder déspota se sobressai. Tal caracterização do discurso científico também pode ser encontrada em outros textos machadianos recolhidos em *Papéis avulsos*, tais como “O alienista” e “O segredo do Bonzo”.

No primeiro, o alienista Dr. Simão Bacarmate, dotado de autoridade de médico e cientista, é quem fomenta a diagnose ao dividir a vila de Itaguaí: “A Casa Verde é sobretudo um espaço de privação da liberdade no qual pessoas são escravizadas em nome dos discutíveis e camaleônicos poderes da ciência e da política” (KRAUSE, 2016, p. 212). O texto descreve o efeito que o poder absoluto do discurso exerce sobre as vidas das pessoas, cujas teorias se modificam à volúpia de seu enunciador. Devido à posição de poder e influência do médico, além da própria imponência atrelada ao discurso científico, não há qualquer possibilidade de diálogo. Outro fator que veta o diálogo é o tempo dos acontecimentos, pois a narrativa se trata de uma revisitação às crônicas sobre a vila, que, por sua vez, rememoram “tempos remotos”.

Em “O segredo do Bonzo: capítulo inédito de Fernão Mendes Pinto”, datado no século XVI, a fórmula parece se repetir. A narrativa corresponde ao registro de uma expedição a uma pacata civilização no reino de Bungo, que havia se perdido no tempo. Lá, o conhecimento científico do médico Diogo Meirelles é que traduz o do ancião Pomada. Pode-se observar que o Patimau não dominava o idioma do bonzo e tinha a convicção, previamente estabelecida, de que deveria ouvi-lo e aplicar o que da doutrina lhe viesse a ser mais conveniente. Dessa maneira, nasceu a seguinte resolução metafísica, que exercitou e difundiu pelo reino:

[...] se uma coisa pode existir na opinião, sem existir na realidade, e existir na realidade, sem existir na opinião, a conclusão é que das duas existências paralelas a única necessária é a da opinião, não a da realidade, que é apenas conveniente (ASSIS, 1882, p. 185).

A partir dos exemplos, podemos concluir que as narrativas se tratam de tempos distantes ou indefinidos e de discursos científicos ou filosóficos que detêm o lugar de fala. Voltando especificamente ao nosso objeto de análise, o subtítulo “Esboço de uma nova teoria da alma humana” também confere *status* científico à narrativa, embora não se pretenda inteira ou completa, pois se revela apenas um esboço ao qual o leitor pode fazer acréscimos.

Jacobina se torna o detentor da verdade resoluto com que se deparou nos tempos de juventude, tendo-a desenvolvido na maturação dos seus anos de vida e chegando a uma ideia universal⁹⁹: “Cada criatura humana traz duas almas consigo: uma que olha de dentro para fora, outra que olha de fora para dentro...” (ASSIS, 1882, p. 243). Assim, para os ouvintes, demonstra sua proposição metafísica seguindo parâmetros lógicos deducionistas e assegurando a veracidade de todas as premissas: “Quem perde uma das metades, perde naturalmente metade da existência; e casos há, não raros, em que a perda da alma exterior implica a da existência inteira” (ASSIS, 1882, p. 243).

Outras interlocuções filosóficas são arbitradas durante a narrativa de Jacobina para ressaltar que, pelo menos para o protagonista, mais vale a experiência do que uma conceituação inatingível: “A melhor definição do amor não vale um beijo de moça namorada; e, se bem me lembro, um filósofo antigo demonstrou o movimento andando.¹⁰⁰ Vamos aos fatos” (ASSIS, 1882, p. 249). Dessa forma, o narrador-personagem pretende convencer os ouvintes de sua lembrança, tendo em vista que os fatos observáveis se bastam e não podem ser obliterados.

O jogo literário encenado no conto dialoga, por um lado, com formas rigorosas de aquisição de conhecimento como dedução, indução, demonstração,

⁹⁹ Jacobina chega ao entendimento sobre a natureza dual da alma a partir da própria experiência e da observação ao longo do tempo. Confabula a proposição a partir da indução, visto que “A indução é o procedimento que leva do particular ao universal”: com esta definição de Aristóteles (*Top.*, I, 12, 105 a 11) concordaram todos os filósofos. O próprio Aristóteles vê na indução um dos dois caminhos pelos quais conseguimos formar nossas crenças; a outra é a dedução (ABBAGNANO, 2007, p. 556). Segundo o teórico, Aristóteles defendia que o método indutivo só servia como exercício de dialética e retórica, pois, para a exposição científica, o método ideal era o demonstrativo (p. 557).

¹⁰⁰ O filósofo Diógenes de Sínope, representante do pensamento cínico, teria demonstrado o movimento andando, contrapondo-se à ideia de imobilidade do ser defendida por Parmênides e Zenão de Eléia (RODRIGUEZ, 1999, p. 59).

empirismo e intuição, que como “[...] os serafins e os querubins não controvertiam nada, e, aliás, eram a perfeição espiritual e eterna (ASSIS, 1882, p. 242). Por outro lado, explora a descrença introduzida pelo título e o subtítulo, sobre os quais recai a incompletude. Tal noção é reforçada também pela parte inicial do conto, cuja descrição é marcada por incertezas.

Outro exemplo da ambiguidade empregada pela narrativa refere-se ao uso das unidades de medidas, que, apesar de serem qualitativamente determinantes, marcam o contexto indefinido envolvendo os seguintes elementos: a quantidade de pessoas no recinto; a idade de Jacobina; o tempo utilizado pelo protagonista para a sua oratória; a alma humana de cada criatura humana, que são duas, sendo que a exterior pode ser qualquer coisa e ainda mudar de natureza e estado; a distância do sítio; bem como o tempo indeterminado que Jacobina permaneceu no sítio.

É curioso observar que ambos os narradores convergem para o emudecimento. Quando Jacobina termina sua história, o primeiro narrador sai de cena estupefato, como se ele mesmo também fosse surpreendido. Assim, a história é contada para o leitor como se suas decorrências fossem apuradas no tempo da história narrada por Jacobina. Logo, o primeiro narrador só teria ciência dos eventos antecedentes se desconhecesse a conclusão: com efeito, isso aproxima o leitor do sentimento de surpresa e indagação compartilhado pelos cavalheiros, implantando, talvez, o gérmen da reflexão a respeito do esboço metafísico apresentado na narrativa.

No conto, Jacobina já se encontrava entre seus 40 a 50 anos de idade: “[...] era provinciano, capitalista, inteligente, não sem instrução, e, ao que parece, astuto e cáustico [...]” (ASSIS, 1882, p. 242). Sua participação no grupo se resumia a resmungos de aprovação. Alfredo Bosi lê a narrativa sob o ponto de vista social. Nessa perspectiva, Jacobina é caracterizado como atormentado, provavelmente pela nova organização social pungente no final do século:

O poder da coisa e do lugar marcaria Jacobina pela vida afora com o sentimento acre da sua dependência em relação aos grandes bens públicos de uma sociedade entre tradicional e moderna: o *status* reconhecido e o capital acumulado. Esse madrugador de uma dimensão especulativa é a consciência infeliz do provinciano que virou capitalista e do homem que se tornou casmurro, cáustico e refratário ao diálogo com os companheiros da noite (2014, p. 443, grifo do autor).

Na visão do teórico Raymundo Faoro, um reordenamento social determinado

pelo capital foi responsável pelos males do fim do século XIX: “A corrupção e a *gangrena* tomaram conta do corpo outrora viçoso. A política converte-se na auxiliar dos negócios, que roeriam tudo, a monarquia e o caráter nacional” (1974, p. 355, grifo do autor).

Tal repúdio reproduz os valores dos “sebastianistas”, opositores à nova organização sociopolítica sob a liderança dos “jacobinos”, que exprimiam o esvaziamento dos antigos valores monarquistas. A orientação monarquista, por sua vez, representava as classes beneficiadas pela plutocracia (os agentes financeiros, os novos políticos e os militares), que era exercida anteriormente pela ordem oligárquica: “[...] se restabeleceria a fachada institucional; pelo menos, se frustra a tentativa, duraria o mesmo sistema, apenas interiormente renovado” (FAORO, 1974, p. 359).

As designações “sebastianistas” e “jacobinos” significam uma divisão de ideias políticas sobre a condução da pátria no final do século XIX, que se acentuará no período da instalação da República do Brasil (1889). Assim, seriam os cognominados “jacobinos” aqueles que foram “[...] conhecidos pelo ‘radicalismo’ e pelo ‘nativismo’ ao encetarem uma luta contra tudo aquilo que fosse visto como ‘passado’ e representasse um empecilho ao perfeito ‘progresso’ de seu projeto” (ANDRADE, 2014, p. 1881). Em contrapartida, para Joel Carlos de Souza Andrade, *Em demanda do sebastianismo em Portugal e no Brasil: um estudo comparativo* (séculos XIX/XX), inicialmente, no país, eram designados os “sebastianistas”:

[...] aqueles que acreditavam no “regresso” de D. Sebastião (o monarca português, 16^o. da dinastia de Avis, nascido em 1554 e que morreu/desapareceu na batalha de Alcácer Quibir, em 1578) e o *sebastianismo*, enquanto um conceito amplo e complexo, que se volta de um elemento basilar: a componente mítica e messiânica da história portuguesa que foram sendo reapropriadas e atualizadas no Brasil (2014, p. 2, grifo do autor).

Então, seria Jacobina mais um exemplar oriundo dos novos tempos? A denominação social Jacobina suplantava a fornecida no seio familiar, “Joãozinho”¹⁰¹, que no conto simboliza os tenros anos de filho, sobrinho e amigo.

A partir da narrativa de Jacobina, podemos remontar as condições que

¹⁰¹ Diminutivo afetuoso do nome próprio João, que significa “cheio de graça” (GUÉRIOS, 1973 apud NASCIMENTO; LEONEL, 2008, p. 288).

levaram à sua identidade fraturada, como se através de um espelho que aparentemente nos dá uma visão integral de nós mesmos, embora, no fundo, somente nos oferecesse acesso a uma imagem parcial. Umberto Eco defende que a imagem refletida no espelho (a imagem especular¹⁰²):

[...] não está para o seu objeto como a primeira folha para segunda. Mas é preciso considerar que a imagem especular não é uma duplicata do objeto, é uma duplicata do campo estimulante ao qual se poderia ter acesso caso se olhasse o objeto ao invés da sua imagem refletida. [...] esse roubo da imagem, esta tentação contínua de considerar-me um outro, tudo faz da experiência especular uma experiência absolutamente singular, no limiar entre percepção e significação (1989, p. 20).

Vale destacar, novamente, que, desde o início da narrativa, o “entre” definia Jacobina, pois ele mesmo seria uma terceira “condição de si”: não era nem o “Joãozinho” de sua infância, nem o alferes de sua fase juvenil. Essas ocorrências podem ser notadas em outros trechos da narrativa. Por exemplo, ele era integrante de um grupo de “quatro ou cinco” porque somente quatro debatiam, enquanto ele, o quinto, só emitia “um ou outro resmungo”. Quando tomou a palavra na reunião, falou durante “trinta ou quarenta” minutos, pondo-se a resolver o problema da alma humana nem “por uma conjectura e nem pela opinião”, mas pela própria experiência.

A partir da ideia de que Jacobina se encontra sempre “entre” os “estados de ser”, podemos depreender dos trechos a referência simbólica à tese metafísica de que “A alma exterior pode ser um espírito, um fluido, um homem, muitos homens, um objeto, uma operação” (ASSIS, 1882, p. 243).

Essa questão de ordem transcendental é recorrentemente elencada nas obras de Machado. Segundo Miguel Reale, em *A filosofia na obra de Machado de Assis*: “[...] na obra machadiana, a palavra ‘metafísica’ também serve para indicar algo que se afirma com ar de profundidade, sem maior esforço e sem obrigação de se demonstrar a verdade das asserções feitas” ([20--?], p. 9).

No conto, há uma problematização acerca da teoria criada.¹⁰³ A alma não só poderia ser dividida em duas (interior e exterior), como a exterior ainda poderia assumir a forma de qualquer coisa, “[...] um simples botão de camisa [...] também a

¹⁰² “[...] uma imagem que contenha todas as propriedades do objeto representado. [...]” (ECO, 1989, p. 19).

¹⁰³ Podemos encontrar muitas teorias na obra de Machado de Assis: “lei da equivalência das janelas”, “teoria das edições”, “teoria das erratas”, “teoria dos benefícios”, “teoria dos medalhões”, “teoria das virtudes”, “teoria dos Humanitas” (REALE, [20--?], p. 12).

polca, o voltarete, um livro, uma máquina, um par de botas, uma cavatina, um tambor, etc. [...]” (ASSIS, 1882, p. 243). Além disso, a imagem do “senhor alferes”, enfraquecida nos dias de solidão vividos por Jacobina, podia ser reconstituída em sonho, onde a alma interior atuava. A alma exterior tinha evidente influência sobre a primeira, que, mesmo esvaecida da consciência, encontrava com o apoio da alma interior, ambiente propício para ganhar vida novamente.

Essa parte da narrativa nos indica que Jacobina não tinha uma autoimagem de alferes suficientemente forte para reconduzi-lo à ação no mundo fora dos sonhos, precisando, então, de afecções externas para agir em conformação com o seu tempo.

Se a alma exterior é capaz de mudar de natureza, concluímos que, antes de transformar Jacobina em alferes, sua alma pode ter lhe cedido à aparência do que fosse mais comum no dia a dia, mais próxima do que se refere ao homem:

Aconteceu então que a alma exterior, que era dantes o sol, o ar, o campo, os olhos das moças, mudou de natureza, e passou a ser a cortesia e os rapapés da casa, tudo o que me falava do posto, nada do que me falava do homem (ASSIS, 1882, p. 248).

Há também, na narrativa, um entrave de forças entre as duas naturezas, que se mantiveram equilibradas por um tempo: a natureza que falava do homem cedeu à do alferes, resistindo “[...] uma parte mínima de humanidade” (ASSIS, 1882, p. 248).

Andrea de Barros (2008, p. 108-109) associa esse processo de eliminação das volubilidades pueris à passagem da idade juvenil para a adulta, sobre a qual recaem obrigações sociais tais como o sustento e a constituição familiar.

Nesse processo de transfiguração da alma, a narrativa nos transmite a ideia arrebatadora de que há uma relação de dependência entre o lugar social e o olhar alheio, em um processo intrínseco de assujeitamento social do indivíduo ao papel desempenhado. Os relacionamentos sociais que se incluem são estabelecidos tanto na vida privada quanto na pública. Por exemplo, apenas quando Jacobina se tornou alferes — o que se deu aos seus vinte e cinco anos — ele veio a se tornar o centro das atenções em sua família e na vila na qual morava:

Moço de origem pobre, que todos chamavam Joãozinho, conseguiu o posto de alferes da Guarda Nacional. Posto modesto, inferior ao de tenente (hoje um segundo tenente), mas superior Posto ao de sargento, o que significava um *status* de transição entre o praça, soldado não graduado, e o oficial, um

começo decoroso de carreira. Apesar do despeito que essa nomeação provocara entre os concorrentes, quantas satisfações lhe valeu a patente! O orgulho da mãe, a sincera alegria dos primos e tios, e a generosidade dos amigos que lhe deram todo o fardamento (BOSI, 2014, p. 238).

A nomeação em si não é detalhada na narrativa, apenas se destaca que, a partir desse instante, houve ao mesmo tempo amizade e inimizade:

Na vila, note-se bem, houve alguns despeitados; choro e ranger de dentes, como na Escritura; e o motivo não foi outro senão que o posto tinha muitos candidatos e que estes perderam. Suponho também que uma parte do desgosto foi inteiramente gratuita: nasceu da simples distinção. [...] Em compensação, tive muitas pessoas que ficaram satisfeitas com a nomeação; e a prova é que todo o fardamento me foi dado por amigos... (ASSIS, 1882, p. 246).

Para Sérgio Buarque de Holanda tanto a amizade quanto a inimizada representam as relações do âmbito privado: “A inimizade bem pode ser tão *cordial*¹⁰⁴ como a amizade, nisto que uma e outra nascem do *coração*, procedem, assim, da esfera do íntimo, do familiar, do privado” (1995, p. 205, grifos do autor).

Outro exemplo de que o ordenamento social interfere na esfera privada é o fato de que alma exterior de Jacobina encontra terreno fértil no acolhimento familiar: “[...] muitas léguas da vila, num sítio escuso e solitário [...]” (ASSIS, 1882, p. 246), com seus escravos e mobílias modestas, traz à cena um patriarcalismo decadente e um ambiente rural solitário. Assim, o sítio, tal como a sociedade da época, parecemos em declínio, ganhando fôlego somente nos símbolos: o espelho antigo que era de origem imperial; a farda da Guarda Nacional; a servidão dócil, ou melhor, dissimulada, dos escravos.

O sistema subsistia pela aparência de seu funcionamento, que era regulada por seus próprios atores, com evidente sobreposição desses papéis sociais à vida privada. Isso permitiu o processo de apagamento do indivíduo, até mesmo no âmbito familiar. Foi o que aconteceu com Jacobina, que, enquanto alferes, viu o homem ser reduzido a uma lembrança.

A reflexão proposta no conto reverbera também em diferentes representações simbólicas, nas quais se encontram outros membros da sociedade da época, frequentemente caracterizados por Machado em suas obras. Podemos identificar um

¹⁰⁴ A noção de cordial do historiador não se refere à bondade do indivíduo, mas à passionalidade com que se mostra inadequado interiormente, em maior ou menor grau, à imposição de funções pessoais na proporção em que os comportamentos afetivos — logo, pessoais — não se mostram profundos ou verdadeiros (HOLANDA, 1995, p. 147).

arquétipo da sociedade do final do século XIX na imagem das fazendas escravocratas, com seus agregados e herdeiros livres. Todos como uma grande família em torno de um único patriarca — ou melhor, no caso desse conto, uma matriarca, servindo de modelo para a prática social do favorecimento até no âmbito público, ainda hoje reproduzida em menor ou maior escala:

O quadro familiar torna-se, assim, tão poderoso e exigente, que sua sombra persegue os indivíduos mesmo fora do recinto doméstico. A entidade privada precede sempre, neles, a entidade pública. A nostalgia dessa organização compacta, única e intransferível, onde prevalecem necessariamente as preferências fundadas em laços afetivos, não podia deixar de marcar nossa sociedade, nossa vida pública, todas as nossas atividades (HOLANDA, 1995. p. 82).

Em “O espelho”, há os seguintes sujeitos sociais: os escravos; o agregado, representado pelo irmão do falecido Peçanha; a cúpula familiar, representada por tia Marcolina; e o militar. Devido a esse paradigma, Jacobina se sente preterido por sua tia, já que ela leva o cunhado para acompanhá-la à casa de sua filha adoentada ao invés dele: “[...] pediu ao cunhado que fosse com ela, e a mim que tomasse conta do sítio. Creio que, se não fosse a aflição, disporia o contrário; deixaria o cunhado, e iria comigo” (ASSIS, 1882, p. 249).

Vale lembrar que a farda foi levada pelo alferes ao sítio, a pedido de sua carinhosa tia. Possivelmente, foi uma forma de ela usufruir novamente do *status* que um membro da Guarda Nacional imputava à humilde moradia rural, que antes ostentava a presença do seu falecido marido, o capitão Peçanha. Assim, para a única autoridade da casa, muitos foram os paparicos: “E abraçava-me! Chamava-me também o seu alferes” (ASSIS, 1882, p. 246).

Durante toda a estadia de Jacobina, embora ele indicasse preferência pelo apelido “Joãozinho”, a tia reforçava o título “Senhor alferes”. O irmão do falecido capitão que ali morava e os escravos ainda completavam o nome com “nhô alferes”.

Exteriorizava-se a figura ilustre do alferes. Logo, em poucos dias, “— O alferes eliminou o homem. [...] A única parte do cidadão que ficou comigo foi aquela que entendia como o exercício da patente; a outra se dispersou no ar e no passado” (ASSIS, 1882, p. 248).

Tudo que se tratava da patente — “os rapapés” do sítio, os agrados dos familiares e amigos — podem ser considerados ecos da vaidade que se instalava na

alma do alferes, que, como Narciso, vai buscar no reflexo o ânimo para a alma.¹⁰⁵ No caso de Jacobina, isso significa o reconhecimento de si próprio por meio do outro. Esse mesmo processo desencadeia a forma explícita pela qual Jacobina passa a agir no mundo, pois tudo que dizia respeito a seu posto trazia-o à vida. Os estímulos exteriores, advindos do outro, da farda, do espelho “Real”, despertam sentimentos de orgulho que o levam aos paradigmas de comportamento sociocultural, ou seja, ao modelo de agir no mundo através do esquema sensório-motor.

A farda que Jacobina levou para o sítio virou o símbolo máximo de sua posição social, que ainda era reforçada pelos rapapés dos demais sujeitos:

Essa fusão das aparências do papel social com a autoimagem de Jacobina remete à *dimensão especular inerente tanto no olhar do outro como no reflexo realizado pelo espelho*. Trata-se de um primeiro espelhamento, mas bastante forte para sustentar a nova *persona* de Jacobina, que passa a ser *alguém*, passa a existir publicamente em termos de identidade psicossocial (BOSI, 2014, p. 239, grifo do autor).

A transfiguração em alferes não só afetou tudo que lembrava o homem, como também prejudicou seu estímulo sensorial: “As dores humanas, as alegrias humanas se eram só isso, mal obtinham de mim uma compaixão apática ou um sorriso de favor [...]” (ASSIS, 1882, p. 249).

Para Bosi, trata-se de um processo de esvaziamento: a alma mais parece perder lugar para a exterioridade, definida por um papel bem marcado na sociedade como o de membro da Guarda Nacional, que não lhe permitia reagir a impulsos afetivos maiores (2014, p. 241).

A transformação das expressões corporais de Jacobina possui uma funcionalidade social. Assim, a fisionomia gélida ganha naturalmente maior evidência no alferes por ser decorrente da conduta própria ao cargo militar. Isso não explica, contudo, como o hábito corporal da patente tornou-se sua imagem especular predominante nos diferentes espaços de convívio social. Foi necessário que os demais sujeitos sociais lhe imputassem continuamente a imagem do cargo até o ponto em que não houvesse espaço na vida de Jacobina para a encenação de outras representações. Em outras palavras, o olhar do outro determinou sua própria imagem.

¹⁰⁵ Cf. o mito de Eco e Narciso (ABREU-BERNARDES, 2011).

Se compararmos a figuração do alferes com uma máscara social, podemos concluir que funcionaria também como meio de preservação, um artifício eficiente diante das intempéries. Afinal, a existência pode se impor ao indivíduo, incapaz de fugir das diferentes imagens especulares, que lhe circundam e tendem a lhe determinar. Em última análise, equivaleria a um acordo entre as partes da sociedade sobre como agir ou figurar, transformando a constância e a previsibilidade social em uma solução eficiente para a sobrevivência em coletividade:

Ela pode iludir na aparência — e isso se explica pelo fato de a atitude polida consistir precisamente em uma espécie de mímica deliberada de manifestações que são espontâneas no “homem cordial”: é a forma natural e viva que se converteu em fórmula. Além disso a polidez é, de algum modo, organização de defesa ante a sociedade. Detém-se na parte exterior, epidêmica do indivíduo, podendo mesmo servir, quando necessário, de peça de resistência. Equivale a um disfarce que permitirá a cada qual preservar intatas sua sensibilidade e suas emoções (HOLANDA, 1995, p. 147).

Retornemos à narrativa. Com a viagem súbita da tia Marcolina e do cunhado, os agrados ao título de alferes diminuem. Com isso, a imagem exterior torna-se mais branda, embora ainda se alimentasse das cortesias dos escravos, o que “[...] de certa maneira compensava a afeição dos parentes e a intimidade doméstica interrompida [...]” (ASSIS, 1882, p. 250). Mas, como lembra João Cezar de Castro Rocha em “O nada que é tudo. Ou: a cordialidade nossa de cada dia”:

Literalmente habituado a ser reconhecido pela patente, Jacobina descobre-se sozinho, ou melhor, cercado por escravos — possivelmente a forma mais cruel de solidão numa sociedade escravocrata. Muito em breve, principia a duvidar da própria existência (social) (2005, p. 8).

A intimidade, que só é possível no seio familiar, já se encontrava dissolvida. As cortesias, antes responsáveis por insuflar o ego de Jacobina, já viravam um vestígio cada vez mais débil no momento de solidão. Na manhã seguinte, até mesmo os préstimos dos escravos findariam em decorrência da fuga de todos, inclusive dos mais idosos. Quanto a isso, para Faoro a fuga dos escravos traduz o grande medo abolicionista da época, que resultaria no esvaziamento completo das fazendas, cuja força principal de trabalho ainda provinha dos escravos, o que ocasionaria o desmantelamento do sistema agrícola (1974, p. 26-27).

Quando se encontrou totalmente sozinho, apenas com alguns animais, sem

ninguém que lhe recordasse a patente, o alferes viu-se refletido no espelho por uma imagem difusa. Os traços de humanidade foram eliminados pela imagem exterior, que, por sua vez, não exibia o vigor de antes. Tal fato nos remete novamente a uma ideia já apresentada: o olhar alheio é imprescindível para se obter uma nítida imagem de si mesmo.

Nesse momento de aflição, Jacobina encontrava conforto apenas nos sonhos, que lhe remetiam aos dias junto à família e à Guarda Nacional:

Nos sonhos, fardava-se, orgulhosamente, no meio da família e dos amigos, que me elogiavam o garbo, que me chamavam alferes; vinha um amigo de nossa casa, e prometia-me o posto de tenente, outro de capitão ou major; e tudo isso fazia-me viver (ASSIS, 1882, p. 253).

O funcionamento da política de favores fica claro nessa passagem. Para Holanda, o ato tinha seu fundamento na vida íntima, tal como a prática das nomeações para cargos públicos (1995, p. 155-157).

De fato, muitos foram os estratagemas utilizados por Jacobina para reduzir a angústia da solidão completa: recitava versos, liras e discursos, imputava-se beliscões e exercícios físicos. Consequentemente, nessa busca pelo outro — seja nos sonhos, na prosa ou no toque —, virou-se para o espelho, mesmo receoso de se achar um ou dois. Longe disso: para seu desespero, refletiram-se apenas linhas esfumadas e contornos em decomposição.

Vale lembrar que, no conto machadiano, o homem já havia sido eliminado no processo de historicização do indivíduo. A alma interior havia cedido às forças sociais de sua época, por meio das quais a farda assume um importante papel simbólico. Nesse caso, o reflexo do sujeito não se dissipa no ambiente, ficando apenas irreconhecível (amorfo). Na perspectiva de Dirce Côrtes Riedel,

O Espelho, como metáfora que, na sua polivalência, reflete tanto a indefinição da alma interior quanto a nitidez da alma exterior do personagem, é o medidor através do qual o alferes se olha e é olhado, contempla e é contemplado. Quando o espelho está devassando o personagem no seu eu profundo, revela-lhe o que ele deixa de ver — a sua alma interior, fragmentada e evanescente, latente no conteúdo manifesto das ‘feições derramadas e inacabadas, uma nuvem de linhas soltas, informes...’, na desintegração da sua exterioridade. Ao revés, quando o espelho reflete a alma exterior do personagem, mostra-o na sua integridade exterior. (2008, p. 104)

A imagem especular do alferes, que é a alma exterior, só retorna em sua

plenitude por um “impulso sem cálculo”, ou seja, intuitivamente:¹⁰⁶

[...] lembrou-me... Se forem capazes de adivinhar qual foi a minha ideia...
 [...] — Lembrou-me vestir a farda de alferes. Vesti-a, aprontei-me de todo
 [...] Essa alma ausente com a dona do sítio, dispersa e fugida com os
 escravos, ei-la recolhida no espelho (ASSIS, 1882, p. 255-256).

Na visão de Bosi, assim ocorre o segundo espelhamento, no qual o alferes retoma a exterioridade que achava ter perdido. Através da farda — um símbolo social — ele consegue se ver completo (BOSI, 2014, p. 241).

O espelho é capaz de devolver a Jacobina a imagem do alferes enquanto prótese da sociedade, funcionando como substituto do olhar alheio. O objeto destoava da mobília simples do sítio e conservava o resquício de nobreza em sua genealogia, pois teria vindo de Portugal com a corte de D. João VI, em 1808: “[...] via-se-lhe ainda o ouro, comido em parte pelo tempo, uns delfins esculpidos nos ângulos superiores da moldura, uns enfeites de madrepérola e outros caprichos do artista” (ASSIS, 1882, p. 247). Assim, o espelho era a própria ostentação em que se dissipavam os elogios e glórias proferidos por todos os membros daquele ambiente doméstico, tornando-se a representação dos olhos da sociedade.

Em consonância com essa ideia, John Gledson percebe na frente do espelho não apenas Jacobina, mas toda a jovem nação brasileira que segue a tradição e os costumes lusitanos. A contemplação do próprio reflexo, desse modo, constituiria uma metáfora sobre a formação da autoconsciência nacional:

[...] a identidade nacional é tão imperceptível como o rosto de Jacobina no espelho. Talvez este argumento pareça reduutivo demais. Contudo, o espelho com sua moldura é uma imagem perfeita da cultura portuguesa no século XVIII (pelo menos segundo um ponto de vista bastante comum) — apodrecida, oca, e puramente ornamental. Era esta a cultura que os brasileiros herdaram, o mundo em que eles se viam a si próprios (GLEDSON, 1998, p. 18).

Portanto, para conservar uma imagem especular estável de si próprio, como remédio, tinha que se fardar de tempos e tempos. O uniforme passava a ser o

¹⁰⁶ A intuição foi tema debatido por diversos pensadores. No caso de Machado, que propõe o empirismo para a explicação metafísica — isto é, não se vale da razão e do senso comum —, pensamos que a intuição advém da experiência com o objeto interlocutor. É uma reação ao problema que lhe é interposto, mesmo que o narrador use os vocábulos “lembrar” e “ideia”, o que nos pode sugerir um conhecimento prévio ou divino. Por isso, essa percepção do narrador-personagem parece relacionada ao que propõe Bacon e, posteriormente, Kant: “a intuição é a representação tal qual seria pela sua decorrência da imediata presença do objeto” (ABBAGNANO, 2007, p. 581).

símbolo do que era o cargo e seu novo papel social ou, ainda, o símbolo para o qual se destinavam os afetos de familiares e amigos. O remédio também pode ser entendido como nocivo, já que projeta um grau de artificialidade sobre o corpo e intervém no progresso da vida natural do doente e da própria doença, conforme Jacques Derrida argumenta em *A farmácia de Platão*:

[...] Platão suspeita do *phármakon* em geral, mesmo quando se trata de drogas utilizadas com fins exclusivamente terapêuticos, mesmo se elas são manejadas com boas intenções, e mesmo se elas são eficazes como tais. Não há remédio inofensivo. O *phármakon* não pode jamais ser simplesmente benéfico.

[...]

O *phármakon* contraria a vida natural: não apenas a vida quando nenhum mal a afeta, mas mesmo a vida doente, ou antes a vida da doença (2005, p. 46-47, grifos do autor).

A administração diária do remédio/veneno garante o retorno à vida de Jacobina, que estava como um defunto, perambulando no sítio “escuso e solitário” de sua tia, à sombra da guisa do alferes, que não guardava qualquer semelhança com “Joãozinho” ou do homem de outrora. Voltava-se para a imagem que lhe remetia ao posto da Guarda Nacional, seu lugar social. Só assim consegue sobreviver à solidão do sítio.

Na releitura de Guimarães Rosa, o narrador-personagem procura no espelho uma nova inflexão de ser, primeiramente por curiosidade e, depois, com rigor científico:

Tomei o elemento animal, para começo. [...] Meu sócia inferior na escala era porém — a onça. Confirmei-me disso. E, então, eu teria que, após dissociá-los meticulosamente, aprender a não ver, no espelho, os traços que em mim recordavam o grande felino. Atirei-me a tanto. [...] Pouco a pouco, no campo-de-vista do espelho, minha figura reproduzia-se-me lacunar, com atenuadas, quase apagadas de todo, aquelas partes excrescentes. Prossegui. [...] o elemento hereditário — as parecenças com os pais e avós — que são também, nos nossos rostos, um lastro evolutivo residual. [...] E, ainda, o que, em nossas caras, materializa ideias e sugestões de outrem; e os efêmeros interesses, sem sequência nem antecedência, sem conexões nem fundura (1975, p. 75-76).

Há, na história rosiana, a dissolução de todas as máscaras que compõem o narrador-personagem, até o ponto de não refletir mais nenhuma imagem no espelho: “Não vi nada; só o campo, liso, às vácuas, aberto como o sol, água limpíssima, à dispersão da luz, tapadamente tudo. Eu não tinha forma, rosto?” (ROSA, 1975, p. 76). O personagem se despiu de todas as máscaras que lhe constituíam, não

sobrando nenhuma substância física que caracterizasse qualquer imagem. Só depois de um tempo, como um ponto de luz que vem alumiar e fazer renascer, ele tornaria a ver seu reflexo:

[...] meu rosto, um rosto; não este, que o senhor razoavelmente me atribui. Mas o ainda-nem-rosto — quase delineado, apenas — mal emergindo, qual uma flor pelágica, de nascimento abissal... E era não mais que: rostinho de menino, de menos-que-menino, só (ROSA, 1975, p. 78).

Tal releitura põe em cena o aprofundamento da experiência do indivíduo na busca pela primeira imagem de si mesmo, que seria como a de uma criança ou, melhor dizendo, de uma “menos-que-criança”. Isso nos denota a busca por algo embrionário, que também podemos encontrar em *Assim falava Zaratustra*¹⁰⁷: “A criança é a inocência, e o esquecimento, um novo começar, [...] o espírito quer agora a *sua* vontade, o que perdeu o mundo quer alcançar o *seu* mundo” (NIETZSCHE, 2002, p. 37, grifos do autor).

Destarte, podemos compreender que ambas as experiências, machadiana e rosiana, foram fomentadas pela metafísica sob a perspectiva do olhar — do outro e do eu —, inserindo o espelho como objeto possibilitador dessas dimensões. Muito embora, não possamos nos esquecer de que o narrador-personagem Jacobina, em “O espelho” de Machado de Assis, é quem nos dá um esboço da nova teoria da alma humana, deixando para os demais cavalheiros da reunião, bem como para o leitor, as conclusões sobre os fatos apresentados e a veracidade acerca do teorema metafísico esboçado.

Precisamente, no conto machadiano, o viés filosófico está na apresentação do fenômeno ocorrido na mocidade de Jacobina: a imagem do homem, assombrosamente, dissipa-se para dar lugar ao sujeito social, obliterando qualquer traço de “Joãozinho”. Por isso, desse conto são recorrentes as leituras sob o ponto de vista social.

Machado de Assis não parece estar preocupado em tecer uma tese filosófica propriamente dita. O subtítulo deixa claro se tratar de um esboço. O autor ironiza a desfaçatez com que as verdades universais manipulam a vida dos indivíduos nos

¹⁰⁷ Nessa passagem da obra de Nietzsche, ao espírito cabem as seguintes transformações: em camelo, que se sobrecarrega das coisas mais pesadas em seu próprio deserto; em leão, que possui o poder de criar a liberdade, encarando o “tu deves” e as arbitrariedades nas quais foram fincadas as suas paixões; e, finalmente, em criança (2002, p. 34-37). A obra foi publicada em 1889, sob o título *Also sprach Zarathustra: ein buch für alle und keinen*.

discursos científicos. Por esse motivo, nesse “esboço”, Machado relaciona vários métodos filosóficos à atmosfera de suspeição descrita na própria narrativa, que nos levam a compreender como o sujeito percebe o mundo e age sobre ele — por meio de comportamentos socioculturais, responde aos estímulos exteriores ora como “Joãozinho”, ora como homem, ora como alferes.

O esvaziamento da alma “alferes”, assim, se deve à perda dos estímulos exteriores que compeliavam Jacobina a agir no mundo, simbolizados pelos elogios de sua família, de seus amigos e dos escravos. Sem os elementos que o tornavam um ser animado, vaga pelo sítio como um defunto em busca de novas afecções, e o insucesso o leva a enxergar apenas uma profusão de linhas no espelho. Durante esse processo, também se dá a experiência com tempo ininterrupto, como decorrência do rompimento com os laços histórico-sociais.

Por isso, o reflexo de alferes só é completamente restituído quando Jacobina usa a farda em frente ao espelho, unindo em um mesmo ato duas figuras simbólicas. Em primeiro lugar, o mundo que lhe era contemporâneo. Em segundo, a imagem projetada pelos outros, que, em sua contemplação, reconheciam não apenas Jacobina, mas também a si mesmos: “Tudo volta ao que era antes do sono” (ASSIS, 1882, p. 256).

4 A ADAPTAÇÃO DA OBRA MACHADIANA EM FILME

A obra de Machado de Assis foi adaptada para o cinema pela primeira vez em 1939, com a produção de *Um apólogo*, dirigido por Humberto Mauro para as comemorações do centenário de nascimento do autor.

Em “‘Um apólogo’ — Machado de Assis — do escritor singular ao Brasileiro exemplar” (2011, p. 92), Hélio de Seixas Guimarães afirma que a adaptação de obras do autor poderia ter começado muito antes, sob o ponto de vista técnico do cinema brasileiro, levando-se em conta as outras adaptações literárias realizadas no início do século XX. Isso se deve provavelmente:

[...] aos fenômenos de ambiguidade e aos aspectos turvos da obra, cuja complexidade foi ressaltada pelos leitores críticos, que retiraram Machado de Assis do lugar quase inofensivo de escritor absenteísta, ironista ameno e estilista impecável. Surge o monstro cerebral, o romancista do Segundo Reinado, o analista profundo de fenômenos psicossociais. Em paralelo a isso, o homem singular e o escritor estrangeirado, até então vistos como espécie de acidente na evolução da literatura nacional, são transformados em homem brasileiro exemplar e grande analista da alma brasileira (GUIMARÃES, 2011, p. 91).

Nesta época, por exemplo, foram adaptadas algumas obras baseadas no teatro, em ilustrações e na literatura. Essas obras foram *O remorso vivo* (Eduardo Leite, 1909), referente ao drama teatral de Furtado Coelho, as *Aventuras de Zé Caipora* (Antonio Serra, 1909), relativo às litografias legendadas de Angelo Agostini, e *O Guarani* (1910), baseado na obra de José de Alencar (ARAÚJO, V., 1976, p. 304 e 308).¹⁰⁸

A esse respeito, para Claudio Campacci, o cinema brasileiro no contexto da primeira metade do século XX, não havia se desenvolvido tal como ocorreu com a indústria cinematográfica europeia e norte-americana, embora tenha prosperado com a influência da política cultural, que se consolidou com o Estado Novo¹⁰⁹ (2014, p. 21).

¹⁰⁸ Informações também disponíveis em: <<http://bases.cinamateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p>>. Acesso em: 23 out. 2017.

¹⁰⁹ Este regime se deu entre 1937 e 1945 (NOVO DICIONÁRIO DE HISTÓRIA DO BRASIL, 1970, p. 263-265).

Neste contexto, podemos discernir que *Um apólogo* (1939), por exemplo, já é um fruto das políticas públicas culturais, que a partir de 1931, com a criação do Conselho Nacional de Educação, estimulavam a cultura erudita brasileira nos diferentes campos de expressão, tendo em vista a exposição de Lia Calabre, em *Políticas culturais no Brasil: dos anos 1930 ao século XXI* (2009, p. 17, 26).

Já em decorrência da instituição de modelos e dispositivos de controle sobre as produções artísticas, consagradas na política do Estado Novo e no Regime Militar¹¹⁰, constitui-se a estética cinematográfica brasileira conhecida como “cinemanovista”.

O Cinema Novo¹¹¹, representado principalmente pelos filmes de Glauber Rocha, exerceu um papel transformador, pois trouxe à tela a tristeza, a violência e a miséria da realidade brasileira, segundo Maria do Socorro Carvalho, em “Cinema Novo Brasileiro”:

Ainda para Glauber Rocha, a sociedade brasileira tinha vergonha de sua fome, o que a induzia, no caso do cinema, a querer ver belas imagens na tela, mesmo que não as visse ao seu redor, e o Cinema Novo tivera a coragem de tocar nessa enorme ferida. Mais do que isso, ao assumi-la, identificar-se com ela, pode torná-la um dado ao seu favor. Além de um importante traço de originalidade, admirado internacionalmente, essa fome gerava criatividade, conscientização e novas formas de conhecimento, por meio de sua ‘mais nobre manifestação cultural’: a violência. [...] (2012, p. 296).

Do segmento de adaptações literárias se fizeram importantes neste período de reação político-cultural por meio do cinema, as seguintes obras: *Vidas Secas*¹¹² de Graciliano Ramos, *A Falecida*¹¹³ de Nelson Rodrigues, *Dom Casmurro* de Machado de Assis¹¹⁴ e *Macunaíma*¹¹⁵ de Mário de Andrade.

¹¹⁰ O governo militar se deu entre 1964 e 1985.

¹¹¹ Movimento de intelectuais brasileiros por um processo de individuação do cinema do país, que surgiu a partir de 1960, conforme Carvalho (2012, p. 290)

¹¹² Adaptação de mesmo nome dirigida por Nelson Pereira dos Santos, em 1963.

¹¹³ Adaptação de mesmo nome dirigida por Leon Hirszman, em 1965 (CARVALHO, 2012, p. 294).

¹¹⁴ Esta adaptação foi intitulada *A Capitu* e dirigida por Paulo César Saraceni, em 1968 (CARVALHO, 2012, p. 302).

¹¹⁵ Adaptação de mesmo nome dirigida por Joaquim Pedro de Andrade, em 1969 (CARVALHO, M., 2012, p. 294).

Diante do exposto, podemos concluir que o cinema também teve um importante papel na transmissão e recepção da obra machadiana por mídias culturais e educacionais, consolidando-se a partir do engajamento de intelectuais da época e da política do Estado Novo (GUIMARÃES, 2011, p. 91-93). Além de “Um apólogo”¹¹⁶, outras obras do autor também foram adaptadas para o cinema ao longo do século XX: *Dom Casmurro*, *Helena*, *Iaiá Garcia*, *Memórias póstumas de Brás Cubas*, *Quincas Borba*, “A causa secreta”, “A cartomante”, “Cantiga de Esponsais”, “Confissões de viúva moça”, “Ideias de canário”, “Missa do galo”, “Noite de almirante”, “O alienista”, “O enfermeiro” e “Um homem célebre”. Algumas, inclusive, foram adaptadas mais de uma vez.¹¹⁷

A opção por uma adaptação, no caso do cinema, é uma questão que, para Linda Hutcheon, é estimulada pela influência que um autor ou uma obra literária específica possuem sobre o público consumidor. A familiarização do público pode ser um elemento significativo em um empreendimento cinematográfico, já que garante espectadores para a produção. Segundo defende Hutcheon, “[...] o que parece ser invocado e enfatizado é o ato de adaptar e a autoridade da literatura como instituição” (2013, p. 27). Nesse sentido, para algumas produtoras, a escolha por uma adaptação de texto literário “[...] não é apenas uma questão de evitar riscos; é preciso fazer dinheiro” (HUTCHEON, 2013, p. 25). E se não é fazer dinheiro, como é caso de muitas adaptações no país, pois, não possuímos uma indústria cinematográfica comercial que comporte tal objetivo financeiro em grande escala (CAMPACCI, 2014, p. 21), pelo menos se almeja a fruição sociocultural das produções nos nichos de distribuição disponíveis.

Ou seja, ainda que um filme não seja elaborado com o objetivo iminente de obter lucros, que é o caso de ambas as adaptações de “O espelho”, ele não se torna menos dispendioso. As produções de baixo orçamento necessitam de alguns elementos para sua realização: elenco, equipe técnica, cenário, figurino, equipamentos de gravação, equipamentos para edição de imagem e som do filme, entre outros. Além disso, há todo um processo posterior que envolve a divulgação e a distribuição, responsáveis pela transmissão da obra.¹¹⁸

¹¹⁶ Este texto também foi publicado sob o título “A agulha e a linha” (SOUSA, 1955, p. 566).

¹¹⁷ Cf. o quadros das adaptações fílmicas das obras machadianas no APÊNDICE G.

¹¹⁸ Cf. Riga em *Faça seu curta!* (2015) e Rodrigues em *O cinema e a produção* (2007).

Sendo assim, as adaptações de textos literários têm um apelo que não pode ser desconsiderado — seja de âmbito financeiro ou cultural —, sobretudo, se o autor ou a obra são célebres, pois se tornam um chamariz para a produção e transmissão do filme.

O caso das adaptações homônimas de “O espelho” produzidas em 2008, por Becca Lopes, e em 2015, por Rodrigo Lima, não só representam diferentemente o texto do autor, como também tiveram sua produção e transmissão elaboradas de maneira distinta, tendo em vista seus respectivos fomentos financeiros e propostas de adaptação.

A primeira adaptação do conto, dirigida por Becca Lopes, não foi distribuída nos grandes circuitos culturais devido à sua produção economicamente modesta e à duração do filme,¹¹⁹ que não seguiu os modelos previamente estabelecidos para os cinemas e festivais culturais. O próprio cineasta oferece uma explicação:

Não houve exibição em cinemas por ser um filme independente de custo baixíssimo, sem uma empresa de divulgação ou distribuição específica para isso. E, por ter um pouco mais de 30 minutos de duração, ele fica fora dos principais projetos de salas, exibidores e festivais de cinema, que são os de curta-metragem (até 25 minutos) e longa-metragem (acima de 70 minutos). Ele é exibido em espaços culturais, associações, clubes, escolas, internet, etc (APÊNDICE A, R1).

Com a dificuldade em distribuir seu filme em salas de cinemas de prestígio, a partir de 2014, o diretor Becca Lopes veiculou a adaptação no *Youtube*:¹²⁰

Levando em consideração as condições realísticas da produção, sem atores consagrados, técnicos e equipamentos de ponta, produtora, divulgadora, distribuidora, etc, que atraem o público independente de seu gosto cultural ou intelectual, a aceitação do público que teve a oportunidade de assistir “O espelho”, inclusive na internet, tem sido consideravelmente profícua, uma disseminação ótima (APÊNDICE A, R6).

A entrada de um filme no mercado cinematográfico, assim, não é mais fácil do que a sua produção. Isso é reforçado quando se trata de um filme sem apoio de grandes produtoras ou fundações de fomento. A distribuição do filme por meio da *internet* não só permitiu que o projeto cinematográfico fosse transmitido para um

¹¹⁹ O filme *O espelho* (Becca Lopes, 2008) tem 32:12 de duração, enquanto a adaptação de Rodrigo Lima tem 65 minutos. Dessa forma, ambas as adaptações, são consideradas médias-metragens, filmes cuja duração é de 30 a 70 minutos, segundo a definição do dicionário Houaiss (2001).

¹²⁰ Disponível em: <<https://youtu.be/a7VWPHzu5IE>>. Acesso em: 05 maio 2017.

notável público¹²¹ de espectadores, como democratizou o acesso ao filme. Acerca desse aspecto, Becca Lopes afirma:

A principal dificuldade da produção independente é ser produtor “pessoa física”, o que a desqualifica para a maioria dos editais de cinema, nos quais o parágrafo Razão Social e nº do CNPJ é obrigatório. Existem exceções onde a concorrência é muito forte e seletiva, o que leva o pequeno produtor que ama o que faz e só faz o que ama a realizar seus filmes com recursos próprios, ajuda de amigos e muita criatividade (APÊNDICE A, R4).

Já o agenciamento da adaptação de 2015, dirigida por Rodrigo Lima, inclui a divulgação e a distribuição do filme por meio da coprodução entre Canal Brasil e TB Produções, tanto em termos financeiros quanto artísticos. A TB Produções foi criada para a produção do filme *São Jerônimo* (Júlio Bressane), em 1999, com os sócios Tande Bressane, filha do cineasta Júlio Bressane e inspiração para a sigla da produtora, e Bruno Safadi, em 2001. A produtora se tornou um abrigo para os projetos dos amigos Júlio Bressane, Bruno Safadi, Moa Batsow e Rodrigo Lima, que trabalharam juntos em diferentes produções cinematográficas durante a última década.¹²²

O cineasta Bruno Safadi, em entrevista, afirma que os quatro filmes de 2015, que compuseram o projeto “Tela brilhadora”¹²³, foram uma consequência natural da amizade nutrida pelos diretores: *O espelho* (Rodrigo Lima), *Garoto* (Júlio Bressane), *Origem do mundo* (Moa Batsow) e *O prefeito*. Houve autonomia, mas eles não deixaram de dialogar entre si, resultado da própria convivência criativa. O diretor Rodrigo Lima confirma que a amizade entre os cineastas pode ser notada no cooperativismo durante a execução dos filmes:

Sem dúvida, durante todo o processo discutimos juntos os roteiros e acompanhamos as produções uns dos outros. Toda essa vivência nos impregnou de elementos estéticos comuns que muitas vezes chegam de forma inconsciente, outras não. Certamente a obra de Júlio Bressane nos

¹²¹ Segundo a página no *Youtube*, houve 10.330 visualizações do filme até o dia 17 abril de 2018.

¹²² Rodrigo Lima, por exemplo, editou o filme de Bruno Safadi, *Meu nome é dindi* (2007) e montou filmes de Júlio Bressane: *Cleópatra* (2007), *A erva do rato* (2008) e *Garoto* (2015).

¹²³ Nome e projeto idealizado por Júlio Bressane. Segundo Bruno Safadi, “É uma passagem da tradução da Eneida em português. ‘Brilhadora’ é um nome que já não se usa mais. E que tem uma beleza rara. Uma tela que brilha. Brilhadora como ação, como movimento — logo, como cinema”. Disponível em: <<http://aaroncutler.tumblr.com/post/145592132239/para-j%C3%BAlio-bressane>>. Acesso em: 12 ago. 2017.

influencia muito. Somos uma equipe e trabalhamos juntos em muitos filmes nos últimos anos. O próprio cinema nos influencia (APÊNDICE B, R1).

A adaptação participou de vários festivais, tais como: em 2015, 39ª Mostra Internacional de Cinema de São Paulo, VII Semana dos Realizadores, VIII Janela Internacional de Cinema do Recife (sessão especial) e 68º Festival Internacional de Cinema de Locarno; em 2016, 19ª Mostra de Cinema de Tiradentes, 18ª Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente (BAFICI) e II Filmadri. Também teve exibições em cinemas culturais, como no Espaço Itaú de Cinema (24/11/2015) e em Porto Alegre (28/09/2016),¹²⁴ e na televisão pelo Canal Brasil (28/02/2017).¹²⁵

Contudo, assim como a primeira adaptação da obra machadiana, o filme de Rodrigo Lima não foi exibido nas telas cinematográficas comerciais. Sua produção circulou apenas por espaços culturais, nas salas mantidas pelos convênios entre instituições de fomento e num canal de televisão — que foi também responsável por sua realização —, cujo perfil cultural e educativo limitam o acesso mais amplo de espectadores.

Tal limitação se refere ao contrato estabelecido, sobretudo, com o Canal Brasil, que detém cinco anos de exclusividade para a distribuição do filme. Esse fato, no entanto, não impediu os esforços de divulgação e a participação em festivais, segundo indica o diretor do filme:

Já divulgamos muito pela *Internet* no momento dos festivais e do lançamento, *off* — salas comerciais, que fizemos nas cinematecas e salas de arte de algumas cidades do Brasil. Um esforço que chamamos de guerrilha, feito com suor e investimento próprio. Um gesto simbólico, pois não há mais público nos cinemas do Brasil, principalmente para filmes brasileiros e mais ainda para filmes fora do padrão comercial (APÊNDICE B, R3).

A restrição aos canais culturais de disseminação, de qualquer forma, condiz com a intenção dos cineastas do projeto “Tela brilhadora”, que não dialoga com as estéticas cinematográficas comerciais. É o que revela Júlio Bressane, idealizador do projeto, na entrevista intitulada “Qual é o lugar de um cinema livre?”:

¹²⁴ Foi exibido na sala P. F. Gastal da Usina do Gasômetro (Avenida Presidente João Goulart, 551), promovido pela Secretaria da Cultura de Porto Alegre.

¹²⁵ Cf. a lista de festivais nos quais o filme participou, conforme indica o diretor (APÊNDICE B, R3).

Hoje, o elemento dominante no cinema brasileiro é a guloseima, o filme de consumo rápido. Mas a guloseima também carrega uma inconsciência de significado em si. Todos os filmes têm dois elementos intrínsecos: de um lado, a invisibilidade; do outro, a sobrevivência de uma memória inconsciente. Este último aspecto é a condição pela qual os filmes que o cinema produz não precisam de explicação e sim de interpretação.¹²⁶

Segundo o diretor, essa forma não comercial de produzir cinema alia a concepção de produtor à de realizador, em que se preconiza a autonomia do trabalho artístico cinematográfico e a que se pretenderam os cineastas dos quatro filmes do projeto “Tela brilhadora” com a curta verba de R\$150 mil.

Rodrigo Lima também comenta a respeito do orçamento compartilhado, origem de um esforço para contemplar as produções dos quatro amigos, ratificando a dificuldade financeira em se fazer cinema de qualidade no país:

Sim, o orçamento foi inteiramente compartilhado. Conseguimos um financiamento de coprodução que o Canal Brasil ofereceria para apenas um filme de longa metragem e dividimos o pouco dinheiro de coprodução em quatro, para podermos realizar toda a produção de quatro filmes de longa-metragem, uma verdadeira aventura. É claro que todas as limitações propostas pelo modo e produção foram muito bem-vindas para a nossa proposta. Não somente para aguçar a criatividade com soluções econômicas; representava também a possibilidade de novas texturas de imagem. Imagens anacrônicas, fora de um padrão, de uma convenção que é estabelecida pela nossa época, pelo mercado, pelas tendências (APÊNDICE B, R1).

As adaptações do conto “O espelho” não se destinaram à circulação em massa, independentemente do investimento econômico de que fizeram uso, tendo em vista o nicho do mercado a que as adaptações literárias estão, atualmente, atreladas no país. Todavia, as diferentes formas de divulgação e distribuição dos dois filmes ilustram as variadas formas de atuação e de se fazer cinema.¹²⁷

As produções de Becca Lopes (2008) e Rodrigo Lima (2015) podem ser entendidas como exemplos de resistência da cinematografia brasileira às grandes produções comerciais estrangeiras. Adaptaram distintamente a obra machadiana através de processos de (re)leitura e (re)criação, perceptíveis apenas para um público já conhecedor da obra fonte, “[...] na medida em que a comparamos ao resultado criativo e interpretativo do adaptador” (HUTCHEON, 2013, p. 167).

¹²⁶ Disponível em: <<http://revistadecinema.uol.com.br/2015/09/qual-e-o-lugar-de-um-cinema-livre/>>. Acesso em: 10 jul. 2017.

¹²⁷ Cf. o depoimento sobre as dificuldades de produção cinematográfica brasileira do diretor Sérgio Bianchi, colhido por Lúcia Nagib (2002, p. 117-118).

Geralmente, o espectador que já possui uma leitura consolidada da obra buscará na versão cinematográfica uma correlação imediata à sua expectativa, o que lhe trará surpresas ou decepções. Por outro lado, o público leigo pode buscar a obra literária como referencial e descobrir outras associações simbólicas.

As adaptações de “O espelho” estabelecem duas propostas: a primeira procura a fidelização ao texto-fonte; a segunda instaura a tradução criativa sobre a obra fonte. Assim, na busca pela fidedignidade literária, Becca Lopes explora o potencial cinematográfico da obra machadiana, enquanto a versão de Rodrigo Lima dialoga com a obra e com outras influências artísticas, mostrando a própria experiência da “duplicidade d’alma” do texto-fonte, realizando uma adaptação que se propõe transcriadora.

4.1 A adaptação de Becca Lopes

Becca Lopes foi roteirista, produtor e diretor da adaptação *O espelho* de 2008.¹²⁸ Podemos dizer que o cineasta foi o idealizador do projeto cinematográfico, tendo em vista que concentrou todas as atividades de construção do texto fílmico, a saber: a tradução da obra literária para o conceito fílmico, a execução administrativo-financeira e artística da obra cinematográfica e a composição audiovisual do filme.¹²⁹

O esforço empregado na produção foi motivado pela grandiosidade da obra, que, para o cineasta, traz “[...] uma mensagem interessante contada de uma forma fora do convencional, que pode alcançar e agradar a todo tipo de público” (APÊNDICE A, R3).

A adaptação de Becca Lopes foi realizada no ano de homenagens a Machado de Assis, período em que seu falecimento completou cem anos. Em decorrência da celebração ao patrimônio cultural do autor, produziu-se o filme *O espelho*. De acordo com o próprio diretor, em entrevista concedida para a pesquisa, o objetivo era fazer

¹²⁸ Becca Lopes, nome artístico do cearense Wandemberg Lopes da Silva: compositor, produtor, autor da peça teatral *Ópera do espantalho* (2000) e diretor de filmes de curta, média e longa-metragem, tais como: *Devaneio* ([2008]?), *Tapuias e abaunas na terra da luz* (2012), *Abstração* ([2016]?), *A rosa do Curu* (2017). Este último é uma adaptação homônima da obra de Antonio Papi Júnior (1854-1934).

¹²⁹ Cf. *O cinema e a produção* (RODRIGUES, 2007, p. 49-52, 69-71).

uma transposição fiel da obra machadiana para a linguagem fílmica. No início da projeção, há inclusive o aviso ao espectador: “Esse filme foi produzido com a intenção de mostrar na íntegra o conto O Espelho da obra de *Machado de Assis*” (grifo do diretor).

O apelo de se afirmar fidedigno pode ser um chamariz para o público leitor cativo, cuja expectativa está relacionada ao texto do escritor e, por conseguinte, às leituras realizadas, seja individual ou coletivamente. A ação ainda pode funcionar como um dispositivo que fornece ao filme a credibilidade imputada ao conto machadiano, haja vista que, pressupostamente, seria o próprio conto transposto para a linguagem fílmica.

Machado de Assis também empregou um artifício pré-textual ao volume *Papéis avulsos* (1882, p. I), chamado “Advertência”, que não só conferia unidade aos textos publicados, como utilizava esta seção do livro para atribuir familiaridade aos contos recolhidos, entre os quais se encontrava “O espelho”.

Sobre o *status* do rótulo “adaptação” empregado às produções cinematográficas, Linda Hutcheon argumenta que muitas adaptações de fontes literárias, história em quadrinhos ou vídeo games têm angariado mais apoio financeiro do que as demais produções, pois evitam o risco de não serem comercializadas, ou distribuídas. Como dissemos antes, isso se deve ao fato de que fazer cinema é dispendioso e complexo (2013, p. 24-26), e o investimento tanto econômico quanto cultural se torna mais garantido quando o filme já tem um público consumidor em potencial.

De forma geral, o filme de Becca Lopes alcançou a fidelidade ao conto machadiano e, em razão da tradução para o campo sígnico da linguagem fílmica, adaptou e complementou o texto-fonte recorrendo a diferentes meios, sobre os quais discutiremos em seguida.

O trabalho vai além da transposição, pretensamente, integral do texto literário para a linguagem filmográfica, seja pela inserção da trilha sonora, seja pela adição de diálogos. Devemos notar a flagrante interposição de imagens simbólicas, que criam condições para o conto literário machadiano ser mostrado na tela, tais como: a música, as fotografias e o cenário, que localizam a história na segunda metade do século XIX, retomando a atmosfera urbana da época. Por isso consideramos a adaptação fílmica de Becca Lopes do texto machadiano uma leitura, que propõe a fidedignidade como fio condutor para a constituição da obra.

4.1.1 A trilha sonora

No filme *O espelho*, a trilha sonora¹³⁰ assume importante papel na fruição da narrativa. A música é o primeiro elemento que transporta o espectador para a atmosfera do filme, embalando-o antes mesmo de surgir o título na tela, e antes de as fotografias de época serem projetadas, demonstrando a atmosfera que cercava Jacobina. Assim, a música¹³¹ que acompanha toda a narrativa atinge um potencial inebriante, prendendo a atenção do espectador ao longo do filme.

Para Bruna Repetto, em *Quando a música entra em cena*, a trilha sonora teria transformado o cinema, tornando-se responsável pelo condicionamento da alma do espectador:

A escolha da música é extremamente importante no cinema, pois, se houver uma música sem expressão, o espectador vai perder o interesse e não ‘verá’ mais nada. Quando um filme tem uma música de qualidade, o espectador passa de estado passivo para o ativo, ou seja, o seu interesse, atenção e envolvimento com a trama aumentam (2011, p. 47).

A trilha musical em um filme pode também ser empregada com o intuito de direcionar as emoções do espectador durante a narrativa, podendo passar ideia de tristeza, no caso de dramas; de ação, característicos de cenas¹³² de luta e heroísmo;¹³³ ou, ainda, iniciar uma cena de suspense.¹³⁴

Averiguadas algumas aplicações da música no cinema e seus efeitos simbólicos na adaptação da obra machadiana, a trilha sonora para esse filme não se mostra menos importante por ser composta, principalmente, por uma polca tocada

¹³⁰ Trilha sonora ou banda sonora se referem aos elementos audíveis: vozes, ruídos e músicas. Muito embora o silêncio também possa ser um composto da trilha sonora cinematográfica (ALVES, 2012, p. 91-92).

¹³¹ A música de fundo do filme *O espelho* inicia aos 34 segundos.

¹³² “Cena é o conjunto de planos” (RODRIGUES, 2007, p. 26).

¹³³ Cf. o filme *Quanto vale ou é por quilo?* (Sérgio Bianchi, 2005): em uma das cenas, Arminda é atacada por um assassino contratado, que em um dos planos da narrativa é Candinho (1:21:12-1:21:35). Disponível em: <<https://youtu.be/jUhyGhynIRk>>. Acesso em: 16 mar. 2017.

¹³⁴ Cf. o filme *A cartomante* (Marco Farias, 1974): há música incidental com efeito de suspense para a passagem das cenas de Vilela, o qual demonstra inquietação enquanto aguarda Camilo, que na cena posterior recebe a carta sobre o encontro (1:14:21-1:15:10). Disponível em: <<https://youtu.be/Sfq-9hfplho>>. Acesso em: 16 mar. 2017.

ao fundo da narrativa, que servirá de compasso para a mesma, se não como estratégia, pelo menos como efeito. O próprio diretor escolheu a polca tocada ao piano para representar melhor o ambiente oitocentista: “[...] no estilo parecido ao de Chiquinha Gonzaga para remeter o espectador à época em que o autor se situa em seu conto, de forma simples, como pano de fundo, sem causar qualquer outra sensação ou emoção” (APÊNDICE A, R7).

Os efeitos da música tocada apenas como “pano de fundo” alcançam uma integração com os acontecimentos arrolados no filme, de tal modo que seu término coincide com o desaparecimento do personagem Jacobina, que sai inesperadamente da casa em Santa Teresa após seu relato aos companheiros da reunião.

Além da música, outros sons ou ruídos são inseridos à adaptação de Becca Lopes. O badalar do relógio,¹³⁵ por exemplo, é um importante signo, que remete à passagem do tempo nos dias passados sem a família no sítio, e cujo “tic-tac” incessante se faz presente até o momento em que Jacobina procura o espelho.

Tal recurso submerge o espectador no sentimento de agonia vivenciado por Jacobina naqueles dias de exílio: “Tudo silêncio, de dor ou de cansaço, e mais nada. Tudo silêncio, um silêncio vasto, enorme, infinito, apenas sublinhado pelo eterno *tic-tac* da pendula. *Tic-tac, tic-tac...*” (ASSIS, 1882, p. 254, grifos do autor).

Os sons emitidos pelos animais do sítio (o piar dos passarinhos, o relinchar das mulas, o mugir dos bois, o cacarejar do galo)¹³⁶ também intensificam o momento em que ele se encontra sem a companhia de outro ser humano, tendo em vista que até os escravos fogem com os cães.

A inserção de sons e os ruídos noturnos¹³⁷ também demonstra que a noite não é mais silenciosa que o dia, embora, na percepção do personagem, seja mais solitária: “E então de noite! Não que a noite fosse mais silenciosa. O silêncio era o mesmo que de dia. Mas a noite era a sombra, era a solidão ainda mais estreita ou mais larga” (ASSIS, 1882, p. 252).

Na introdução do filme, também são inseridos ruídos sobre as cenas iniciais, que projetam as fotografias do Rio antigo e o percurso realizado por Jacobina da rua

¹³⁵ Cf. a adaptação (20:12-26:08).

¹³⁶ Cf. a adaptação (18:45-26:07, 23:27-23:57).

¹³⁷ Cf. a adaptação (21:51-22:11).

à casa em Santa Teresa.¹³⁸ O artifício remete à intensa circulação dos bondes na cidade, retomando o ambiente urbano carioca da época. Com essa mesma proposta, no início da reunião ainda há sons de conversas paralelas e desencontradas, que foram parcialmente previstas pelo roteiro assim como os cumprimentos.¹³⁹

Na demonstração metafísica de Jacobina, há reação de espanto por parte dos senhores que o ouviam, cujo burburinho também foi captado em áudio¹⁴⁰. O momento reforça a pausa que Machado de Assis fez em seu conto, simbolizada pelas reticências: “Cada criatura humana traz duas alas consigo: uma que olha de dentro para fora, outra que olha de fora para dentro... Espantem-se à vontade [...]” (ASSIS, 1882, p. 243).

A trilha e os demais recursos sonoros revelam-se elementos integrantes da narrativa, sendo responsáveis por sua fruição e constituindo um bloco único de significação. O elemento sonoro e a imagem se tornam indissociáveis: quanto maior for o sincronismo entre a ideia que ambos representam, maior é a chance de atingirem seu potencial expressivo. Observa-se que esta sincronização se refere à harmonia na montagem do filme enquanto imagem e som, ou até mesmo a ausência de um ou outro elemento: plano a plano, cena a cena. É nesse sentido que a trilha musical da adaptação de Becca Lopes nos fornece um exemplo do sincronismo entre tais recursos da narrativa fílmica.

Sobre esse aspecto, Linda Hutcheon pontua que o “[...] som nos filmes pode ser usado para conectar estados interiores e exteriores de um modo menos explícito do que as associações de câmara” (2013, p. 71). Ou seja, o visual tende a ser mais facilmente notado, enquanto os ruídos da natureza, de maquinários ou uma música de fundo, por exemplo, embora componham a atmosfera das respectivas cenas, não necessariamente são percebidos como elementos distintos das imagens.

Em vista da importância da trilha sonora nessa narrativa fílmica, devemos considerar a música dos créditos finais, “O espelho mentiroso”, interpretada por Jô

¹³⁸ Cf. a adaptação (01:06-01:45).

¹³⁹ Cf. a adaptação (01:06-02:43). O roteiro do filme está integralmente disposto no ANEXO F.

¹⁴⁰ Cf. a adaptação (06:08-06:18).

Milli. Tal como a adaptação de “A cartomante”, realizada por Wagner de Assis (2005), que também retoma a ideia principal da narrativa em uma música autoral.¹⁴¹

“O espelho mentiroso” apresenta uma flagrante coincidência temática com a adaptação, mesmo tendo sido escrita em outra ocasião pelo diretor e adaptada para o filme (APÊNDICE A, R12). Aborda a impossibilidade do indivíduo de se ver além dos ornamentos exteriores que lhe são imputados pela vida social:

Mire-se no reflexo dos espelhos transparentes
Sinta como os olhos mal conseguem enxergar
A real imagem que mais seja coerente
Sem essa embalagem que só serve para enfeitar
Colete e gravata, Paletó, Brim cinza-escuro
Cravo na lapela, Elegância no andar
Anel de brilhante, broches, abotoaduras
Cara de artista, pose de parlamentar
A verdade dói e o espelho é um mentiroso
Que não mostra a alma do que vão se apreciar
A verdade dói e o espelho é um mentiroso
Que não mostra a alma do que vão se apreciar
A verdade dói e o espelho é um mentiroso

Ainda que a música apareça nos créditos finais e, por isso, não pertence propriamente à narrativa fílmica do conto machadiano, também faz parte do filme e nos remete mais claramente à leitura do diretor sobre o conto. Assim, o espectador pode ter acesso a esse outro elemento simbólico acerca da verdade refletida no espelho.

4.1.2 A leitura fílmica do texto machadiano

No início da projeção do filme, o título “O espelho” é anunciado invertido, recobrando sua forma linguística alguns segundos depois. Esse efeito nos remete ao caso metafísico que envolverá o espelho, cuja imagem se mostra sempre invertida. Jacobina, o narrador-personagem da história, contar-nos-á sobre a solidão que experimentou em sua mocidade, debilitando-o ao ponto de torná-lo reflexo de um conjunto de linhas soltas e disformes. Sua forma integral só retornará a partir do

¹⁴¹ Para esta adaptação de “A cartomante”, foram compostas a música “Canção do acaso” e a trilha incidental por Leoni (ASSIS, W., 2005, p. 184).

ritual de fardamento como alferes da Guarda Nacional, título recognoscível na esfera social em que vivia.

Figura 3 - Título do filme invertido



Fonte: O ESPELHO, 2008 (00:48).

Figura 4 - Título do filme



Fonte: O ESPELHO, 2008 (00:51).

O papel do narrador que descreve no conto machadiano tanto a reunião, quanto a personalidade acidulada de Jacobina, é incorporado na adaptação pela câmera e pela fala dos demais personagens, incluindo o próprio alferes.

A narrativa do filme se inicia a partir de elementos que constituem a localização do morro de Santa Tereza, descrita no texto-fonte: “Entre a cidade, com as suas agitações e aventuras, e o céu, em que as estrelas pestanejavam através de uma atmosfera límpida e sossegada” (ASSIS, 1882, p. 241).

Para tal, foram utilizadas imagens de fotografias antigas do percurso que faziam os bondes do centro da cidade do Rio de Janeiro até Santa Teresa, e as filmagens externas do Centro Cultural Municipal Laurinda Santos Lobo. Já as ações internas foram gravadas em locação, com cenários inspirados no século XIX,¹⁴² conforme a descrição do texto-fonte: “[...] a sala era pequena, alumiadas por velas [...]” (ASSIS, 1882, p. 241), sempre filmadas em planos conjunto, próximo e fechado,¹⁴³ a fim de passar a sensação de um espaço pequeno.

¹⁴² Becca Lopes filmou cenas internas no Centro Cultural Jorge Ben Jor, em Realengo.

¹⁴³ O plano de conjunto é o enquadramento de dois ou mais atores. O plano próximo é o enquadramento do ator do busto para cima. O plano fechado se trata do enquadramento de atores no espaço cênico (RODRIGUES, 2007, p. 28-29, 31).

Figura 5 – Plano de conjunto do início da reunião em Santa Teresa



Fonte: O ESPELHO, 2008 (01:52).

A narrativa do conto em filme reconstitui o caminho do centro da cidade até o morro de Santa Teresa por meio de dez fotografias antigas, em preto e branco, simulando o percurso realizado por Jacobina (APÊNDICE A, R9.).

Figura 6 - Foto do bonde no centro carioca



Fonte: O ESPELHO, 2008 (01:07).

Figura 7 - Foto do bonde sobre os Arcos da Lapa



Fonte: O ESPELHO, 2008 (01:12).

Figura 8 - Foto do bonde subindo o morro de Santa Teresa



Fonte: O ESPELHO, 2008 (01:13).

Figura 9- Última foto do bonde nas ruas de Santa Teresa



Fonte: O ESPELHO, 2008 (01:17).

Como as fotografias antigas iniciam a narrativa, foi utilizada uma sequência de imagens paradas e curtas da chegada de Jacobina com outros dois personagens, também em preto e branco, para evitar a mudança brusca entre os diferentes recursos empregados (fotografia e filmagem). Logo, o plano¹⁴⁴ de gravação ganha maior duração e coloração apenas quando os personagens adentram a propriedade na qual será realizado o encontro.

Figura 10 – Plano inteiro de conjunto de Jacobina, à direita, conversando com dois cavalheiros



Fonte: O ESPELHO, 2008 (01:21).

Figura 11 – Plano geral da entrada da casa de Santa Teresa



Fonte: O ESPELHO, 2008 (01:25).

A partir dessas sequências, podemos inferir uma relação mais fraterna entre Jacobina e os demais personagens, o que diverge da imagem cáustica e indiferente do personagem no conto machadiano.

Chegando à casa e cumprimentando os cavalheiros que já estavam no recinto, Jacobina se senta longe da mesa, conservando a apatia às conversas deliberadas, tal como nos sugere o texto-fonte.

Figura 12 – Plano de conjunto de Jacobina, sentado ao fundo da sala



Fonte: O ESPELHO, 2008 (02:23).

¹⁴⁴ “Plano é a imagem entre dois cortes, ou seja, o tempo de duração entre ligar e desligar a câmera de cada vez” (RODRIGUES, 2007, p. 26).

No roteiro do filme, a justificativa para o personagem se sentar sozinho era o charuto, que Jacobina só o acende após ser convocado para o debate, o qual rejeita: “Pensando bem, talvez o senhor tenha razão” (ASSIS, 1882, p. 242).

Figura 13 – Plano próximo de Jacobina fumando charuto



Fonte: O ESPELHO, 2008 (04:26).

Conforme foi observado e admitido em entrevista, no início do filme, há alterações quanto ao texto-fonte, que foram realizadas pelo diretor no processo de adaptação:¹⁴⁵ o diretor insere saudações realizadas na chegada de Jacobina à reunião e acrescenta mais dois blocos de diálogos entre os cavalheiros a que Jacobina se mantinha, de início, indiferente. Segundo o cineasta, esses diálogos foram desenvolvidos para o filme, com o intuito de fazer uma interlocução à matéria da dualidade da alma humana.

Figura 14 – Plano de conjunto dos quatro cavalheiros discutindo entusiasmadamente



Fonte: O ESPELHO, 2008 (02:26).

¹⁴⁵ Cf. APÊNDICE A, R3.

Depois de todos se cumprimentarem, e após algumas falas soltas, não roteirizadas, é introduzido o seguinte bloco de diálogos, referente à situação político-econômica da época:

ANDRÉ REBOUÇAS (Weber Werneck)

...vinculado diretamente à superação do trabalho servil e à cultura da destruição...

UM DOS SENHORES (Cláudio Zani)

— Defender a reforma agrária brasileira, ao mesmo tempo, ser monarquista, isso não se contradiz? Ou, cabe citar Aristóteles: “Em tudo o que fazemos, temos em vista alguma outra cousa”.

ANDRÉ REBOUÇAS (Weber Werneck)

— Não senhor, para desbravar áreas de difícil acesso, driblando perseguições políticas, entaves burocráticos e mentalidades atrasadas, se faz necessária tal articulação, tão somente.

UM DOS SENHORES (Roberto Ortiz)

— Sabemos que o senhor não é político, apesar de provar das delícias da corte e do charme europeu, entretanto, se devotou ao interesse público, às causas sociais, à ópera de seu amigo Carlos Gomes, eis a questão.

UM DOS SENHORES (Madragoa)

— Uma vida não questionada não merece ser vivida.

UM DOS SENHORES (Cláudio Zani)

— Deixe que cada um exercite a arte que conhece. E o amigo Jacobina, o que tens a dizer? (LOPES, 2008, p. 1-2).

O terceiro bloco principia a questão transcendental acerca da alma humana, tópico que dividiu o grupo:

UM DOS SENHORES (Roberto Ortiz)

— Estou de acordo e acredito que todos aqui também, mas como tocar a alma da conjuntura.

UM DOS SENHORES (Cláudio Zani)

— A alma da conjuntura, como um todo, é acessível, está exposta, não precisa crer para vê-la ou tocá-la.

UM DOS SENHORES (Madragoa)

— Tocar a alma, é preciso mais que sabedoria e fé.

ANDRÉ REBOUÇAS (Weber Werneck)

— Cada Alma é a expressão da intenção e visão de Deus ao criar aquele ser em especial. Cada um de nós é uma nota musical única, numa grande composição cósmica. É nossa obrigação descobrir nossa alma e tocar sua música singular.

UM DOS SENHORES (Cláudio Zani)

— A alma reluta em ser privada da verdade. Cá estamos, quatro amigos divididos, divergindo novamente, cada cabeça, cada sentença, menos o

senhor Jacobina que se abstém, o senhor poderia nos dar alguma opinião; uma conjetura, ao menos (LOPES, 2008, p. 2).

No mais, foram incorporados alguns trechos da narrativa introdutória do texto-fonte às falas dos personagens, como a seguinte abstenção de Jacobina:

— Eu não discuto nunca, a discussão é a forma polida do instinto batalhador, que jaz no homem, como uma herança bestial; os serafins e os querubins não controvertiam nada, e, aliás, eram a perfeição espiritual e eterna (LOPES, 2008, p. 2).

Tal adaptação ocorreu também nas falas interpretadas por Cláudio Zani: “— Jacobina, tu usas desse paradoxo para defender-se de sua abstenção, seria capaz de demonstrar o que dizes?”; e por Weber Werneck, que interpreta André Rebouças: “— Santa curiosidade! Tu não és só alma da civilização, és também o pomo da concórdia, fruta divina, de outro sabor que não aquele pomo da mitologia” (LOPES, 2008, p. 2 e 4).

O acréscimo feito ao início do conto — que, pretensamente, seria uma transposição íntegra do texto-fonte — foi necessária ao diretor para manter a narrativa verbal concentrada em Jacobina, simulando a leitura do conto para os espectadores: “Como o conto é narrado na primeira pessoa, queria que o espectador tivesse a impressão de estar ouvindo alguém lendo o livro na íntegra sem adaptações, apenas com ilustrações em vídeo” (APÊNDICE A, R3).

Na visão de Andrea de Barros a presença da narrativa em primeira pessoa é um dos atributos da obra machadiana que nos remete à encenação:

O conto machadiano apresenta, em geral, uma estrutura mais semelhante ao teatro, às narrativas orais, do que aos modelos criados para serem apenas lidos. A apresentação inicial do cenário, a entrada e saída de personagens e o grande número de diálogos que conformam a narrativa levam o leitor a sentir a atmosfera na qual a história é contada [...] (2008, p. 105).

Outra adaptação explícita, que Becca Lopes realiza no filme, é a homenagem a André Rebouças,¹⁴⁶ que, apesar de não ser identificado como tal durante a narrativa fílmica, é o único dos quatro cavalheiros nomeado nos créditos finais:

¹⁴⁶ André Pinto Rebouças, baiano, nasceu em 1838 e morreu em 1892, foi engenheiro civil e professor, teve um importante papel nos movimentos abolicionistas. Fundou o Centro Abolicionista da Escola Politécnica e a Confederação Abolicionista, além de ter participado de outros grupos abolicionistas (NOVO DICIONÁRIO DE HISTÓRIA DO BRASIL, 1970, p. 500).

[...] uma homenagem ao engenheiro André Rebouças, negro descendente de alforriados que conquistou por competência o direito de estudar na França e Inglaterra, além de outras qualidades. Foi talvez o principal articulador junto ao Imperador D. Pedro II para conseguir que seu amigo músico e compositor Carlos Gomes apresentasse sua ópera O Guarani na Europa (APÊNDICE A, R11).

Após os primeiros cinco minutos de filme, os diálogos referentes à demonstração da dualidade da alma reproduzem o texto-fonte integralmente. A especulação de Jacobina dura vinte e cinco minutos no filme, quase os “trinta ou quarenta” apontados pelo conto machadiano.

A partir desse momento, a narrativa fílmica se alterna com imagens de apoio,¹⁴⁷ constituídas por intercalação de fotografias, gravura e cenas filmadas em um sítio.¹⁴⁸ Uma dessas imagens ilustra a ideia de que não só há duas almas, como a alma exterior pode mudar “de natureza e de estado”, tendo em vista que há cavalheiros cuja alma exterior, em sua infância, foi “[...] um cavalinho de pau, e mais tarde uma provedoria de irmandade, suponhamos” (ASSIS, 1882, p. 244).

Figura 25 – Cavalinho de pau



Fonte: O ESPELHO, 2008 (08:40).

Figura 16 – Provedoria de irmandade



Fonte: O ESPELHO, 2008 (08:44).

Na montagem do filme, as fotografias inseridas no depoimento de Jacobina servem para ilustrar suas convicções e retratam a vida íntima de alguns personagens. Por exemplo, a fotografia de tia Marcolina e seu falecido marido é

¹⁴⁷ Imagens de apoio são as filmagens projetadas como auxílio visual à linha do tempo principal do filme.

¹⁴⁸ As filmagens foram realizadas no sítio de Silvio Salgado, em Campo Grande.

inserida no filme, durante a fala de Jacobina, quando a mulher é apresentada no conto.

Figura 17 - Fotografia de Marcolina e do capitão Peçanha



Fonte: O ESPELHO, 2008 (11:14).

Outro exemplo é a descrição fotográfica que compõe a figura imagética do irmão do capitão Peçanha, interposta à lembrança de Jacobina: “Um cunhado dela, irmão do finado Peçanha, que ali morava [...]” (ASSIS, 1882, p. 247).

Figura 18 - Cunhado de Marcolina



Fonte: O ESPELHO, 2008 (12:29).

A fotografia não só representa como ele era, mas, de forma complementar ao texto-fonte, indica que foi ou é militar, visto que se trata de um homem fardado. De certa maneira, isso contrasta com a relação de subserviência à tia Marcolina, característico da hierarquização dos agregados nas propriedades escravocratas, ponto de vista que pode ser depreendido a partir da leitura do texto-fonte.

O espelho também é um elemento inserido à fala do personagem: seu aspecto prateado se mostra diferente do material citado no texto machadiano, em

que se via o ouro corroído pelo tempo. A inserção do objeto à imagem filmada se dá por meio de um processo de sobreposição e interpolação, tanto aos planos de filmagens quanto às fotografias de família e do sítio, remontando à genealogia do objeto especular.

Figura 19 - Transposição do espelho à fotografia de família



Fonte: O ESPELHO, 2008 (13:16).

A mesma sobreposição é empregada para emoldurar a reunião em Santa Teresa, evidenciando que as imagens são reflexos da organização sociocultural de uma jovem República, que também inclui como agentes os respectivos personagens.

Figura 20 – Efeito de emolduramento



Fonte: O ESPELHO, 2008 (13:17).

Na introdução desses elementos à narrativa verbal de Jacobina, pouco é explorado o simbolismo da farda, que representa sua patente estimada por todos os indivíduos de sua vida familiar. Em seu lugar, o espectador vê a sequência de planos de filmagens sobre o tempo, marcado pelo “tic-tac” do relógio.

Na primeira referência imagética à farda, esta é caracterizada por uma gravura inserida à narrativa de Jacobina como uma imagem de apoio, fazendo referência ao pedido de tia Marcolina para que o alferes trouxesse o traje:

Figura 21 – Gravura simbolizando Jacobina e o pajem



Fonte: O ESPELHO, 2008 (11:25).

Somente ao final do conto veremos a farda outra vez, quando Jacobina, jovem, por um ímpeto intuitivo, veste-a novamente.

Figura 22 - Jacobina jovem traça a farda de alferes



Fonte: O ESPELHO, 2008 (28:19).

As cenas no sítio também aparecem como lembranças do tempo de sua juventude, acompanhando a narrativa do texto-fonte. Nesse momento, já se

encontrava sozinho na propriedade, sem tia Marcolina e seu cunhado, que foram visitar a filha adoentada. No sítio, sequer os escravos permaneceram como resquício dos rapapés da casa ao “nhô alferes”, pois, fugiram todos à noite. Com isso, passou os próximos dias somente com alguns os animais, representados pela filmagens de duas mulas.¹⁴⁹

Nas cenas filmadas no sítio, há uma sequência de planos da parte externa. Seu objetivo é retratar a ausência de ente humano e a reclusão na qual se encontrava a propriedade cercada por mata, que nas filmagens atinge enormes proporções e torna o sítio ainda mais solitário.

Figura 23 – Plano geral da lateral do sítio



Fonte: O ESPELHO, 2008 (18:47).

Figura 24 – Plano de conjunto dos fundos do sítio



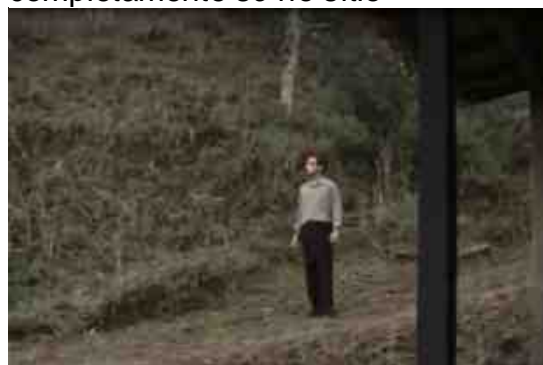
Fonte: O ESPELHO, 2008 (19:21).

Figura 25 – Plano inteiro de Jacobina procurando pelos escravos



Fonte: O ESPELHO, 2008 (20:02).

Figura 26 – Plano inteiro de Jacobina completamente só no sítio



Fonte: O ESPELHO, 2008 (23:54).

Constatado seu isolamento, Jacobina recolhe-se à casa para resguardar a propriedade, esperando o retorno do irmão do capitão Peçanha. Nesse instante,

¹⁴⁹ Cf. a adaptação 19:19-19:21.

torna-se vigoroso o “tic-tac” do relógio. O foco realça o passar do tempo, simbolizado pelo movimento da pêndula do relógio, e evidencia o som emitido pelo aparelho, inclusive através da montagem das imagens captadas.

Figura 27 - Plano de conjunto de Jacobina na sala de entrada



Fonte: O ESPELHO, 2008 (20:37).

Na montagem da adaptação, notam-se várias simulações do movimento pendular empregado às imagens, tal como o ir e vir da cadeira de balanço na qual está sentado o jovem Jacobina, alternando os respectivos planos no trecho referente ao estribilho “Never, for ever! — For ever, never!”.

Figura 28 - Plano próximo de Jacobina na cadeira de balanço



Fonte: O ESPELHO, 2008 (21:25).

Figura 29 - Plano de conjunto de Jacobina se balançando



Fonte: O ESPELHO, 2008 (21:26).

A partir de então, segue-se uma alternância de imagens internas e externas, durante o dia e a noite, do sítio de tia Marcolina. Fica clara a sensação de solidão que acomete Jacobina, com a protagonização da filmagem de diversos ângulos do relógio e do contínuo “tic-tac” que o objeto emite.

Figura 30 - Plano próximo com sobreposição de imagens de Jacobina e o relógio



Fonte: O ESPELHO, 2008 (24:11).

Para ilustrar a passagem do tempo — representado pela imagem do objeto e pelo som por ele emitido —, o personagem realiza várias atividades, tendo em vista que somente em seus sonhos conseguia se livrar da consternação moral em que se encontrava. Assim, na adaptação, Jacobina também buscava se ocupar escrevendo, recitando versos ou fazendo ginástica:

Figura 31 - Plano próximo de Jacobina sonhando



Fonte: O ESPELHO, 2008 (23:09).

Figura 32 - Plano próximo de Jacobina escrevendo



Fonte: O ESPELHO, 2008 (24:35).

Figura 33 - Plano médio de Jacobina recitando versos



Fonte: O ESPELHO, 2008 (25:00).

Figura 34 - Plano próximo de Jacobina fazendo ginástica



Fonte: O ESPELHO, 2008 (25:11).

Por alvitre, o personagem resolve se olhar novamente no espelho, cuja característica dourada se torna mais evidente. A imagem mal formada de si mesmo reflete-se assombrosamente, demonstrando o estado débil de sua alma exterior:

Figura 35 – Plano de conjunto de Jacobina e seu reflexo disforme



Fonte: O ESPELHO, 2008 (26:17).

A imagem nítida de Jacobina só é recobrada quando o personagem retorna ao espelho fardado de alferes, conforme indica o texto-fonte:

Figura 36 - Plano americano de Jacobina e seu reflexo de alferes



Fonte: O ESPELHO. 2008 (28:57).

A montagem das cenas finais do conto é realizada por meio da sobreposição e intercalação de planos de filmagens. É possível ver a consternação dos quatro cavalheiros, que se surpreendem com a saída repentina do orador pelas escadas,¹⁵⁰

¹⁵⁰ No último plano, de Jacobina descendo as escadas, o posicionamento da câmera é de cima para baixo, cujo enquadramento é chamado de *plongée* (RODRIGUES, 2007, p. 32).

numa ideia também transmitida pelo texto-fonte: “Quando os outros voltaram a si, o narrador tinha descido as escadas” (ASSIS, 1882, p. 257).

Figura 37 - Plano de conjunto dos quatro cavalheiros escutando a história



Fonte: O ESPELHO, 2008 (29:58).

Figura 38 - Sobreposição de imagens de Jacobina descendo as escadas



Fonte: O ESPELHO, 2008 (30:00).

Figura 39 - Plano de conjunto dos cavalheiros, surpreendidos



Fonte: O ESPELHO, 2008 (30:06).

Figura 40 - Plano geral de Jacobina descendo as escadas



Fonte: O ESPELHO, 2008 (30:19).

A adaptação do conto “O espelho”, na busca pela fidedignidade ao conto, traduziu-o quase todo em imagem e som. Por isso, resolutamente, o filme forneceu ao espectador a atmosfera da época em que foi escrito: seja no figurino, nos planos de filmagens, nas imagens ou na trilha sonora. Ao mesmo tempo, nessa leitura, desvela-se o vazio e o silêncio de que trata o texto-fonte. É o “silêncio infinito”, ritmado pelo incessante “tic-tac” do relógio, que marca o vazio da propriedade e do indivíduo posto defronte de si mesmo.

Em suma, podemos dizer que estas adaptações ao texto machadiano, realizadas por Becca Lopes, explicitamente, no início do filme, e, implicitamente, na tradução em imagens e sons da própria obra sob a proposta da fidedignidade textual, fornecem-nos a leitura do cineasta na composição da adaptação fílmica.

Ainda em tempo, na análise realizada sobre o roteiro, a partir do seu cotejo com a primeira edição em livro de 1882 (*Papéis avulsos*), encontramos uma variação textual provavelmente decorrente da edição utilizada para o filme, relativa à caracterização do sítio em que vivia tia Marcolina: “sítio escuro e solitário” em vez de “sítio escuso e solitário” (ASSIS, 1882, p. 246). Por isso, ressaltamos que a transmissão verbal escrita deve ocorrer segundo os preceitos da Crítica Textual, a fim de evitar a transmissão equivocada de variações não autorais que podem influenciar no sentido da obra. Pois, o leitor, naturalmente, espera da configuração impressa de uma obra a versão do autor sobre o texto.

Por fim, vale lembrar que a adaptação para a linguagem cinematográfica é moldada pelo diretor no decorrer das filmagens e na montagem final do filme, mesmo que haja um roteirista incumbido dessa função. No caso específico dessa adaptação, as tarefas foram realizadas pela mesma pessoa. No entanto, não podemos deixar de citar o rol de profissionais que possibilitaram a produção, um coletivo formado por individualidades técnicas e humanas fundamentais para a narrativa: na edição e montagem, EH Estúdio; como engenheiro de som, Rudolfo Hochwart; nos arranjos e na execução ao piano, Victor Oliva; como figurinista, Candura; na interpretação da música “O espelho é mentiroso”, Jô Milli. Por fim, os personagens e seus respectivos atores: Jacobina foi interpretado por Zé Antonio; o jovem Jacobina, por Alexandre Moreira; os três cavalheiros, por Roberto Ortiz, Cláudio Zani e Madragoa; e o quarto cavalheiro (André Rebouças), por Weber Werneck.

4.2 A adaptação de Rodrigo Lima

O filme *O espelho* de Rodrigo Lima¹⁵¹ foi filmado durante oito dias, no mês de novembro de 2014, e sua estreia mundial ocorreu no Festival de Locarno em 2015.

¹⁵¹ O cineasta tem uma longa carreira com a linguagem audiovisual, especialmente na montagem e na sonografia, atuando também como assistente. Entre as obras de que participou, destacamos as seguintes, que ainda não foram citadas na pesquisa: *Os arturos* (Thereza Jessouroun, 2003) e *Beduino* (Júlio Bressane, 2016).

O cineasta trabalhou nas funções de roteirista, diretor e montagem do filme. A escolha do conto machadiano se deu por distintas influências, fruto de suas experiências literárias e cinematográficas:

Pensei logo nos contos do Machado, que sempre considerei incríveis, e inclusive dois deles já haviam sido fonte de inspiração para duas cenas d'*A erva do rato*, do Bressane. O conto é um gênero literário potente onde rapidamente eu poderia detectar e adaptar algo expressivo, pelo menos para mim. Quando abri a página d'*O espelho*, texto que já admirava muito desde a escola, lembrei na hora do filme do Tarkovsky, que já havia me tocado muito. Essas escolhas são causadas sempre por uma série de forças que vão te guiando e também, muito, pelo acaso. A mente aberta para o acaso (APÊNDICE B, R5).

A adaptação do conto machadiano nasce do viés transcriador, que conduz não só a leitura do texto-fonte, como também as relações advindas das demais experiências do cineasta:

Digo isso, pois não busquei interpretar a obra no tratamento realista do autor, que reconstituísse a época e a trama propriamente dita. Tive um desejo experimentalista, que pudesse buscar no texto literário sugestões para traduções em outras imagens, imagens de cinema (APÊNDICE B, R6).

As memórias do cineasta estão intrinsecamente presentes na composição da narrativa, seja nas lembranças afetivas que guiaram seu olhar nas filmagens do sítio,¹⁵² seja nas gravações de sua própria família,¹⁵³ usadas no filme para simbolizar a interposição de planos de memória do personagem Jacobina.

Do cinema vieram outras inspirações para adaptação do conto de Machado, incluindo tanto a estética de Andrei Tarkovsky, que pode ser vista no também intitulado *O espelho* (1975), quanto à representação dos espelhos d'água dos filmes de Jean Maurice Eugène Clément Cocteau.

No filme *A erva de rato* (2008), de Júlio Bressane, o trabalho de montagem se relacionou à grande vivência do cineasta com a obra machadiana no cinema, já que foram adaptados dois contos machadianos, “Um esqueleto” e “A causa secreta”:

¹⁵² As gravações do filme foram realizadas quase todas no sítio de Mário Goulart em Teresópolis, com exceção das cenas iniciais e finais, filmadas na casa-ateliê do falecido cineasta e artista plástico Elyseu Visconti Cavalleiro (APÊNDICE B, R7).

¹⁵³ Cf. APÊNDICE B, R14.

Eu costumo dizer que *O espelho* é um filme que saiu d'*A erva do rato*. Influenciado não somente pela literatura de contos de Machado de Assis, pois creio que foi aí que tive a noção da potência de certas imagens que esses textos têm em cinema, mas influenciado também por um certo tipo de relação, no limite, entre esses estranhos pares. Tipos que também aparecem em longas posteriores do Bressane como *Educação Sentimental* e *Garoto*. Todos filmes que ajudei a montar, mas também ajudei a produzir. Aprendi muito nesses processos, aprendi que qualidade é uma questão de mentalidade, aprendi a fazer e pensar melhor o cinema, aprendi um modo de produção mais econômico e possível de se realizar num país que não dá a mínima para a própria cultura, que pensa a cultura sob uma lógica de mercado. Aliás, pensam tudo assim. Então, como no filme *A erva do rato*: dois atores, apenas uma locação, equipe reduzida, muito experimentalismo e muito rigor (APÊNDICE B, R13).

Explicitamente, o filme dialoga com o poema homônimo de Murilo Mendes, que se encontra inserido como uma reflexão interior de Jacobina. O poema introduzido no filme nos lembra do artifício semelhante empregado em *O espelho* (1975) de Tarkovsky. Contudo, o que poderia ser um simples apelo artístico¹⁵⁴ se torna uma das partes responsáveis pelo retorno à ideia geral do filme, que conduz Jacobina à viagem por autoconhecimento por meio de suas próprias memórias.

Os elementos da cultura e da mitologia indígena também foram acolhidos nessa adaptação, na tentativa de valorizar nossa história. É o que declara o próprio diretor: “Os mitos da nossa terra e dos nossos nativos moradores constituem a nossa própria Grécia, e são essas lendas que precisamos nos apropriar novamente” (APÊNDICE B, R11).

Outras influências intertextuais foram identificadas, embora não tenham sido citadas pelo diretor: *A divina comédia*, de Dante Alighieri (1955), que traz uma peregrinação similar de seu protagonista, e, mais implicitamente, o mito de Eco e Narciso. Todas essas influências artísticas são como imagens de espelhamentos diversos, para as quais se busca a integralidade no filme.

A mídia fílmica, assim, tem o potencial de agir como franqueadora desse encontro intertextual, que não se trata de uma miscelânea, mas de uma adaptação transcriadora do conto machadiano. Por isso, discorreremos sobre algumas dessas influências importantes para a composição do filme, a fim de entendermos seus pontos de encontro.

¹⁵⁴ Cf. APÊNDICE B, R12.

A obra cinematográfica *O espelho* (1975),¹⁵⁵ de Andrei Tarkovsky, influenciou notavelmente a composição estética da adaptação da obra machadiana, assim como o uso da representação da natureza e da água. Tanto no filme de Rodrigo Lima quanto no filme russo, a água é um canal de ligação entre os planos de distensão da memória. Para o diretor, no entanto, essa foi apenas uma feliz coincidência:

[...] essa relação homônima entre o filme russo e o conto brasileiro teve sim uma força profunda na escolha do tema. Um tema vastíssimo o do espelho. Acabou que houve algumas coincidências em relação a essa questão da água. Na locação, já existia o lago, que é a pequena represa de um rio que passa pela casa. Um lago que em determinadas horas se transformava num verdadeiro espelho d'água e que acabou por transformar completamente a trama, me ajudando muito nessa tradução cinematográfica. A água reflete a luz e, portanto, projeta imagens, nos possibilita também a ideia de atravessar uma superfície e passar de um lado para outro. O movimento da água também tem uma música, uma poesia. Pensei nos filmes do Jean Cocteau e suas brincadeiras com os espelhos d'água. Mas acabou que o meu espelho se tornou também uma espécie de filme autobiográfico, de um retorno para uma casa da infância, que dialoga com imagens de arquivo de um passado que me diz respeito (APÊNDICE B, R10).

Ambos os filmes se assemelham muito quanto ao tratamento das lembranças e dos sonhos. Inclusive, podemos apontar alguns planos narrativos análogos nas respectivas obras, nas quais as personagens femininas, vestidas de camisolas brancas, aparecem com cabelos molhados encobrendo o rosto:

Figura 41 - Plano médio de Masha



Fonte: O ESPELHO, 2015 (17:27).

Figura 42 - Plano médio de Sabina



Fonte: O ESPELHO, 2015 (22:30).

A diferença entre os planos é que, no primeiro, a mãe de Aleksei, Masha, molha os cabelos em uma bacia com a ajuda do marido, os quais permanecem molhados pela água, que pinga abundantemente do teto da casa em desmoronamento. Já no segundo, a personagem tem seus cabelos lavados em uma

¹⁵⁵ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=41mHMd0aXcA>>. Acesso em: 22 ago. 2017.

queda-d'água, na qual submerge para voltar ao lago. Nota-se que, em ambos os filmes, tais caracterizações nos remetem ao espaço onírico.

A água é representada em imagem e/ou som ao longo de todo o filme, funcionando em duas cenas como um portal de travessia entre planos ou camadas diferentes da memória. O mesmo ocorre com o vento, outro elemento relevante para a narrativa fílmica, atuando como o arauto da revelação divina. Tais símbolos, por sinal, também são muito explorados nos filmes de Tarkovsky.

Jacobina e, por consequência, o espectador, perdido no limiar entre a razão e o estado sonial, embarcam pelo caminho do desconhecido — simbolizado pela natureza exuberante e selvagem — na busca pelo autoconhecimento. Seguindo a influência estética do cineasta russo, as filmagens dos planos fílmicos são geralmente demoradas, o que torna possível a experiência compartilhada com o espectador.

Em *Teorias dos cineastas* (2008, p. 34-37), Jacques Aumont analisa as obras de Tarkovsky e conclui que o tempo expresso em seus filmes não é criado, mas sim captado pela execução das filmagens dos planos:

A montagem é um trabalho das mãos, como a escultura — mas o que é modelado não é a argila, é o fluxo temporal dos planos, registrados de acordo com a realidade dos acontecimentos e do sentimento do cineasta a seu respeito. O tempo só pôde ser impresso nos planos, e o cineasta só pôde montar o filme se soube captar o tempo verdadeiro, o tempo humano, o tempo dos afetos. [...] O ritmo de um filme não pode provir da montagem, deve provir dos planos, porque os últimos *contêm* tempo (p. 36).

O tempo esculpido pelas mãos do artista reproduz o tempo subjacente ao do mundo real por meio da percepção, parcela da realidade funcional e imediata, e da distensão das memórias do seu idealizador (diretor e/ou montador), sobre as quais incorrem as imagens que chamamos de lembranças, que de maneira nenhuma se pretendem fantasiosas, embora se constituam virtualidades da realidade passada e omitida. Esse tempo, privilegiado pelo cineasta russo e pelo brasileiro, é o tempo da duração qualitativa do estado dos seres e objetos no mundo (DELEUZE, 1999, p. 7-23).

No filme *O espelho* de Rodrigo Lima, o personagem realiza longas caminhadas e transpõe portas. Essas ações representam a passagem entre planos da memória, que podemos interpretar como sonhos ou lembranças, que

compreendem o estado do personagem entre o sono e a vigília, traduzindo a letargia vivenciada pelo personagem machadiano no texto-fonte.

Na nossa interpretação da adaptação, há um convite ao acesso às memórias para se chegar ao entendimento sobre a natureza d'alma, proposta pelo texto-fonte. Haja vista o estado sonambúlico de Jacobina e as imagens que nos aparece como lembranças ou sonhos do personagem.

O sonho, no filme, se tornar um lugar propício ao acesso das memórias, por se tratar de um estado de relaxamento do sistema nervoso, tal como propõe Henri Bergson:

[...] embora nosso passado permaneça quase inteiramente oculto para nós porque é inibido pelas necessidades da ação presente, irá recuperar a capacidade de transpor o limiar da consciência sempre que nos desinteressarmos da ação eficaz para nos instalarmos novamente, de alguma forma, na vida do sonho (2006, p. 63).

A necessidade da ingestão pelos personagens Jacobina e Sabina de uma bebida indígena também reforça a necessidade de um estado de relaxamento para se ter acesso ao que se encontra encoberto pela percepção atenta, voltada para as ações mais imediatas do nosso corpo enquanto organismo biológico e social.

O que é possível por meio do sonho, também pode se observado nos episódios de asfixia e de ressurreição, simbolizados no filme pela relação de um tiro de uma arma de fogo à asfixia de um peixe, o que nos remete a alcunha “pequena morte” da bebida indígena mencionada, que podem fazer emergir a memória do passado com todos os seus detalhes: “O sujeito, voltando à vida, declara ter visto desfilar diante de si, em pouco tempo, todos os acontecimentos esquecidos de sua história [...]” (2006, p. 64)

As lembranças, aqui, desde a sugestão às imagens, levam-nos às conexões da memória preservada; revelam à consciência informações úteis para agir no mundo — “[...] compreender o presente e anteciper o porvir” (BERGSON, 2006, p. 62). Mas, se nós permanecemos nela, ou a distendermos por meio de outras práticas, podemos nos relacionar por mais tempo com a heterogeneidade qualitativa das percepções condensadas na memória (BERGSON, 2006, p. 32). Isto se deve pelo entendimento que

[...] o passado se conserva por si mesmo, automaticamente. Inteiro, sem dúvida, ele nos segue a todo instante: o que sentimos, pensamos, quisemos desde nossa primeira infância está aí, debruçado sobre o presente que e a ele irá se juntar, forçando a porta da consciência que gostaria de deixá-lo de fora (BERGSON, 2006, p. 47-48).

A diferença entre essa adaptação e o texto-fonte é que o filme parte do momento que Jacobina se encontra sozinho no sítio com suas almas exteriores ausentes: de tudo que o lembrava do homem e da Guarda Nacional; constituindo um processo de imersão em suas memórias para reconstituição de si como ente animado novamente.

Na história, Jacobina, com meia idade, é guiado por uma personagem feminina, Sabina, que não existe no conto machadiano. O nome advém de um poema de Machado Assis, acerca do qual o cineasta comenta:

Cheguei ao poema “Sabina”, que deu nome à personagem feminina, e vi no texto a forma como Machado também defendia esse ponto de vista tradutório. Coloca o mito da lara¹⁵⁶ num relacionamento entre uma mucama e o senhor, ao seu estilo. Esse desejo, mesmo que no caso dele seja num sentido realista e de uma crítica da época, foi muito forte em mim (APÊNDICE B, R6).

Para Sandra Ramos Casemiro a doce e bela mucama que se apaixona por seu jovem senhor é quem é enganada, herdando de lara apenas a beleza. Ao contrário da mitologia, Sabina é seduzida para a morte, desenganada pelo amor traiçoeiro de Otávio (2011, p. 1686-1688). O tom mavioso de lara, cruelmente, também é incorporado pela natureza, que parece conjurada com o trágico destino de Sabina:

Sobre o modelo clássico. Na oposta
Riba suspira um passarinho; e o canto,
E a meia luz, e o sussurrar das águas,
E aquela fada ali, tão doce vida
Davam ao quadro, que o ardente aluno
Trocara por aquilo, uma hora ao menos,
A Faculdade, o pergaminho e o resto (ASSIS, 1875, p. 164).

Na adaptação do conto “O espelho”, a personagem vem das águas tal qual lara. Todavia, não seria ela a voz que encanta e seduz os homens para o fundo do

¹⁵⁶ lara ou Mãe d'água ou Uiara faz parte da mitologia indígena, o equivalente às sereias europeias: sedutoras e enganadoras, levando homens à morte com sua voz maviosa. Diferindo-se a caracterização da personagem entre as regiões do Amazonas e ao redor do Rio São Francisco, sendo esta última a auxiliadora e a protetora dos pescadores, cuja beleza é irrelevante (CASEMIRO, 2011, p. 1683-1684).

mar, pois, na adaptação do conto, Sabina apenas personifica a lembrança de um amor do personagem que a magoou no passado, assim como Otávio no poema machadiano. Logo, sua inserção no filme vai além da mera composição de um cenário romântico, o que é evidenciado pelos traços animais imputados à personagem.

Sabina, na nossa interpretação, também exerce a função de guia, como Beatriz em *A divina comédia* (ALIGHIERI, 1955), mulher que é amada pelo protagonista e o levará até o paraíso. Por isso, a personagem da adaptação pode ser entendida como a personificação de uma lembrança de Jacobina que o guiará à redenção.

Esse alinhamento com o texto dantesco ainda é possível se relacionarmos a adaptação à peregrinação de Dante do inferno ao paraíso, que também pode ser interpretada como um sonho, tendo em vista o quarto terceto do Canto I: “Contar não posso como tinha entrado;/ Tanto o sono os sentidos me tomara,/ Quando hei o bom caminho abandonado” (1955, p. 12). Dante, perdido em uma selva “tenebrosa”, só consegue encontrar o caminho para a verdadeira estrada com o auxílio de Virgílio e Beatriz.

De igual maneira, Jacobina se encontra em meio à mata fechada de Teresópolis, subindo e descendo colinas. Atende ao apelo de uma sirene, que soa como um grito e o atrai até o lago. Lá, encontra Sabina, que o guiará por esse espaço das memórias recônditas. A personagem não representa a pureza e continência de Beatriz, encarnando, em vez disso, a luxúria, pecado personificado pela loba de Dante. Por exemplo, em uma determinada cena, há um rosnado feroz sob a imagem refletida de Sabina em um espelho, assim como apresenta atitudes eróticas e animais em outros momentos, deixando o espectador desconfiado quanto a seu caráter.

Virgílio,¹⁵⁷ poeta admirado por Dante, é, na história, a razão do peregrino. Em última análise, podemos relacioná-lo ao papel dos extratos no conto machadiano e ao poema “O espelho” de Murilo Mendes (1995), que, sob tal aspecto, atuam como ecos da consciência do personagem sobre a experiência metafísica vivida.

Outro símbolo dantesco relacionado ao filme é o monte — que significa a ascensão da alma ao plano divino —, representado pelo pico do Dedo de Deus e

¹⁵⁷ Poeta romano (70 -19 a.C.), conhecido pelo poema “Eneida” (ROCHA, H.,1999, p. 38).

pelo percurso trilhado por Jacobina nas montanhas de um sítio. Para Dorothy Sayers, o monte localizado entre o céu e o inferno é uma imagem alegórica do purgatório:

[...] representa no nível místico a ascensão da alma a Deus. No nível moral, é a imagem do arrependimento. Pode ser escalado diretamente pela estrada certa, mas não pela selva selvagem porque ali os pecados da alma são expostos e aparecem como demônios (as feras) com um poder e vontade próprios, impedindo qualquer progresso (apud ROCHA, H., 1999, p. 38).

Dessa maneira, podemos interpretar que, no filme, a revelação divina a respeito de si mesmo ocorre por meio do sonho e das lembranças, entendendo-os como espaços de estiramento da memória que se integram à consciência imediata, os pecados, os demônios e o mundo, ora ignorados. Ou podemos inferir que, de forma alegórica, Jacobina se encontra perdido, tal como Dante, em busca da verdade divina ou transcendental, qual seja: a duplicidade da alma humana e suas multifaces durante a vida.

Sobre a altitude e a sua aproximação com o divino, ou assuntos transcendentais, também podemos relacionar ao texto machadiano, que também o faz, quando situa a reunião Jacobina com os quatro cavalheiros sobre assuntos metafísicos no morro de Santa Teresa.

As cenas são realizadas a partir de um clima místico e de descoberta, com a presença da natureza e da cultura indígena, sobretudo, nos sons tribais, nas imagens da natureza e no diálogo com os mitos. Com isso, reforçam mais do que o apelo ignoto relacionado à cultura indígena, integrando seus valores à história. Por exemplo, o mito do peixe Ipujiara, monstro das águas que ataca suas presas com voracidade, não só é citado no filme como sua imagem é associada aos comportamentos de ambos os personagens.

Outro elemento referente à cultura indígena e importante para o entendimento da narrativa fílmica é o consumo da bebida indígena Ayahuasca, ou “pequena morte”:¹⁵⁸ a bebida se revela um dos principais signos para compreender a

¹⁵⁸ Essa bebida é definida como “[...] alucinógena preparada com o caule do caapi (*Banisteriopsis caapi*) e folhas de chacrona (*Psychotria viridis*), us. ritualmente por populações amazônicas e milhares de adeptos de diversas seitas em todo o Brasil e no exterior; auasca, daime, iagê, mariri, uasca [...] *ayáwaskha* ‘vinho da morte’, pelo esp.” (HOUAISS, 2001).

experiência do personagem machadiano como uma peregrinação rumo ao autoconhecimento.

Na adaptação, verificamos algumas referências ao mito de Eco e Narciso nos diversos espelhos d'água. Visto que muitas fontes reproduzem e analisam o mito, por isso, consideraremos Eco, a ninfa¹⁵⁹ do ar e das montanhas, e Narciso, filho de um deus-rio/lago Cephisus (ABREU-BERNARDES, 2011, p. 1-2). Ambos os elementos da natureza são representados por imagens e sons no filme, assumindo as características de revelação e retenção, respectivamente.

Recapitulando o mito: Narciso se apaixona por si mesmo quando se vê refletido em um espelho d'água e, a partir de então, definha por amor, preferindo até a morte. E tal como o mito, Jacobina também se torna parte do lago.

Figura 43 - Plano geral da alma de Jacobina apreendida pelo lago



Fonte: O ESPELHO, 2015 (52:51).

O corpo de Narciso é absorvido pelo ambiente, assim como ocorre com Eco, ninfa que se apaixona por ele, mas é condenada a viver nas montanhas repetindo o que lhe enunciam. Assim, o que é dito por Narciso é replicado por Eco: ambos se fundem em uma só forma, pois Eco não tem mais a própria voz. Ou seja, por repetição de Narciso, em última instância a ninfa é a voz que vem à consciência com a incompletude, que lhe é característica.

No filme, podemos interpretar que o som da sirene, muito parecido com um grito oriundo da floresta, é o chamado da própria consciência de Jacobina, que o leva ao encontro de Sabina, sua guia pelos planos da memória. A personagem, como parte das memórias de Jacobina, também não tem autonomia — é uma imagem que, como o ar e as montanhas, revela o oculto.

¹⁵⁹ As ninfas são jovens divindades que personificam as forças da natureza (HACQUARD, 1996, p. 216).

Na primeira parte, o cineasta emprega todo o potencial da linguagem cinematográfica para mostrar uma história, ao contrário das mídias escritas literárias, que se encarregam de contá-la (HUTCHEON, 2013, p. 67-68). Esse fato conduz o espectador à experiência da solidão vivenciada por Jacobina, na qual o passar dos dias lhe retiram toda “ação nervosa”, tornando-o “um defunto andando”. Sem família, amigos ou qualquer outro ser humano capaz de nutri-la, sua alma exterior encontra-se esvaída, assim como a interior, que depende da primeira e só é capaz de restabelecer a vida nos sonhos.

O espaço social é percebido pelas desconexões entre os planos, cujas lembranças e percepções nos aparecem como extratos. As longas caminhadas, as passagens pelas portas e porteiros e as atitudes animais de Sabina reforçam a ideia geral de que, no filme, tudo parece se tratar de devaneios ou sonhos de Jacobina.

Na segunda metade do filme, a razão tenta encontrar objetividade — através da leitura silenciosa de um livro e dos pensamentos do personagem¹⁶⁰ — a partir de trechos do conto machadiano e do poema de Murilo Mendes. Ao que parece, o personagem começa a tecer suas próprias conclusões a respeito do que está vivenciando.

Observa-se que há diferentes superfícies reflexivas na adaptação, entre as quais se destacam: diversos formatos de espelhos; vidraças; pêndulo do relógio; a reflexão difusa da superfície do lago nos troncos das árvores; espelhos d’água formados no lago, na piscina; e água represada no encontro das mãos.

Figura 44 - Plano detalhe do reflexo



Fonte: O ESPELHO, 2015 (51:57).

¹⁶⁰ A narrativa, locução, ou voz *over* é o ato de sobrepor a voz na trilha fílmica. Imagens e vozes de atores podem ser segmentadas, de modo a oferecer um diálogo com foco da filmagem apenas no cenário. O recurso ainda pode se referir aos pensamentos e à leitura silenciosa de um personagem em cena. A voz *off* é muito comum em narrativas de documentários e reportagens jornalísticas, quando a voz de quem fala não aparece na cena. Em roteiros, normalmente se usa o termo voz *off* quando há uma narrativa sobreposta a uma imagem em que o ator não articula o aparelho fonador, a fim de se diferenciar dos diálogos filmados.

4.2.1 A trilha sonora

A trilha sonora também é muito importante para a composição de sentido dessa adaptação, pois compõe o cenário sinestésico do filme. Há sons relacionados à natureza (ex.: vento e água, animais), aos objetos do espaço cênico (ex.: porteira enferrujada, ranger de balanço, sirenes, dados, arma de fogo), às composições e aos cânticos tribais, além de músicas (ex.: “São coisas nossas” e “La barcarolle”).

O emprego da trilha musical como elemento integrante da narrativa cinematográfica é comentado pelo cineasta. Em seu ponto de vista, o cinema se tornou um espaço privilegiado no qual as demais expressões artísticas podem se encontrar, incluindo a potência representativa do som:

O cinema é um lugar de intercessão entre todas as disciplinas, uma camada sensível onde todas essas técnicas e artes atravessam ou podem atravessar. A fotografia, a pintura, o teatro, as artes visuais, arquitetura entre muitas outras imagináveis, inclusive a música. No caso da “Tela brilhadora”, temos todos um ponto musical em comum, a parceria com o grande artista sonoro e maestro Guilherme Vaz. Ele tem uma pesquisa muito expressiva no campo da música concreta e é também um grande amigo nosso. No caso d’*O espelho*, selecionei algumas faixas de músicas/ruídos/sonoridades em alguns dos seus raros CDs. Faixas que eu considerava evocar um clima místico e elementar. Então, comecei a trabalhar com esses sons desde a pesquisa, das filmagens de locação de modo que o filme acabou também prestando uma porção de subordinação às trilhas do Guilherme, que criaram um signo sonoro muito forte (APÊNDICE B, R8).

A voz humana, por outro lado, foi pouco empregada em diálogos, que se referem à apresentação entre os personagens e aos comentários sobre os elementos introduzidos à adaptação do conto. Assim, podemos entender os diálogos apenas como uma estratégia do diretor para explicar os seguintes elementos: a infusão de cipó e o peixe Ipupiara da tradição cultural indígena, e, de forma indireta, a origem da personagem Sabina. A voz ainda é empregada para representar a reflexão interior, possibilitada pela sobreposição da voz ao sujeito que não fala no espaço cênico. Dessa forma, são narrados o poema de Murilo Mendes e extratos do conto “O espelho”, emulando os pensamentos e a leitura silenciosa de um livro por Jacobina, que busca racionalizar a experiência metafísica vivenciada naqueles dias no sítio.

Os elementos naturais, tanto representados por imagem quanto por som, constituem parte importante dessa narrativa fílmica desde a projeção do título: nesse momento, ecoam os assobios de ventos,¹⁶¹ que servirão de transição para o plano de filmagem do Dedo de Deus, em Teresópolis. Esse mesmo plano de filmagem retorna na projeção final, em que o assobio do vento estabelecerá o início dos créditos.

O vento também é um símbolo significativo no filme *O espelho* (1975) de Tarkovsky, principalmente nas cenas iniciais: seja repousando tranquilamente sobre a relva, seja guiando e derrubando o médico, que se perde em seu caminho para encontrar a mãe de Aleksei, que é apresentada ao espectador como uma mulher muito atraente e solitária.

Assim como na obra de Tarkovsky, na qual os elementos da natureza ganham uma qualidade quase sublime e divina, nessa adaptação da obra machadiana, o vento assume a função divina de revelação: é ele que protagoniza os planos inicial e final do filme (filmagens do Dedo de Deus), e é ele que desvela os segmentos da memória latente de Jacobina, representado na cena pela força com que acende um pequeno abajur, desencadeando a interposição das imagens que reconstroem as memórias de família.

A água, figura recorrente na adaptação de “O espelho” de Machado de Assis, também está presente nos planos de filmagem através do som, proveniente do movimento do lago ou da queda-d’água. Esse jogo representativo serve para caracterizar os planos da memória, seja em lembranças ou em sonhos. Em uma das cenas, Jacobina sai do espelho do quarto, e ouve-se um som semelhante ao de uma pessoa saindo da superfície da água,¹⁶² sugerindo-nos a relação entre os planos fílmicos e os planos da memória do personagem. Mais tarde, essa imagem é contraposta com o plano de mergulho regressivo de Sabina ao lago, que soa como a superfície de um vidro se quebrando.¹⁶³

As composições de tiros de alerta, sirenes e estrondos foram intensamente empregadas na trilha sonora, sobretudo na cena de apresentação de Sabina,¹⁶⁴

¹⁶¹ Cf. a adaptação (00:25).

¹⁶² Cf. a adaptação (39:56).

¹⁶³ Cf. a adaptação (42:00).

¹⁶⁴ Cf. a adaptação (07:07).

cujas variações também fazem parte das cenas de tensão. A sirene, similar a um grito, guia Jacobina à Sabina e ratifica a natureza mágica de seu primeiro contato com a mulher, que emerge das profundezas do lago. O grito parece soar da própria floresta e é emitido toda vez que Jacobina parece se desviar do caminho: esse será seu primeiro guia no percurso por autoconhecimento.

Além de comporem o cenário e a atmosfera da história visual, a composição múltipla de sons serve para realizar a transição de um plano fílmico para o outro. Não apenas para tornar a transição menos abrupta, mas para lhe atribuir significado, tal como na transição dos planos na cena em que Jacobina passa a noite em uma casa com Sabina. Na transição dos planos fílmicos da noite para o dia seguinte, o clima de suspense é acentuado por uma composição sonora curta que liga os respectivos planos: passamos do breu completo do apagar das luzes à abertura das cortinas por Sabina na manhã subsequente, através da qual penetra a luz do novo dia.¹⁶⁵

Por outro lado, há sons interpostos entre planos que pretendem chamar a atenção do espectador para o espaço cênico, tal como nos planos iniciais em que duas pessoas jogam dados. O som emitido pelas peças lançadas à mesa¹⁶⁶ realiza o corte da cena inicial do Dedo de Deus — referência imediata ao plano divino — para o campo terreno, no qual se encontra a imagem especular de Jacobina.¹⁶⁷

Figura 45 – Plano geral do pico de Dedo de Deus



Fonte: O ESPELHO, 2015 (00:50).

Figura 46 – Plano detalhe da mão de Jacobina imitando o pico do Dedo de Deus



Fonte: O ESPELHO, 2015 (01:05).

¹⁶⁵ Cf. a adaptação (12:45-12:57).

¹⁶⁶ Cf. a adaptação (01:18-2:36).

¹⁶⁷ Cf. a adaptação (01:05).

Já o ranger de portas e do brinquedo de balanço cria uma conexão do espectador com o espaço da encenação, além de destacar cada um dos objetos. O último nos remete a uma saudosa infância, cuja imagem de si vai sendo corroída e deformada com o passar do tempo.¹⁶⁸ Enquanto isso, o ranger das portas fechando¹⁶⁹ e o som de uma porta batendo¹⁷⁰ nos leva pensar na transição entre os espaços pelos quais o personagem transita.

Na adaptação, as músicas de Noel Rosa¹⁷¹ e de Jacques Offenbach¹⁷² são introduzidas como imagens-lembranças de Jacobina. No trecho da música “São coisas nossas”,¹⁷³ há uma transição da fala de Sabina acerca dos objetos que emergem do lago para o que parece ser outra lembrança do personagem:

Queria ser pandeiro
Pra sentir o dia inteiro
A tua mão na minha pele a batucar
Saudade do violão e da palhoça
Coisa nossa, coisa nossa
O samba, a prontidão
E outras bossas,
São nossas coisas,
São coisas nossas!

A música realça o caminhar de mãos dadas, isto é, o afeto experimentado no entrelaçamento das mãos, no que parece ser um dia bonito e ensolarado, ornado por arbustos floridos, como se essa fosse uma lembrança dos tempos de namoro.

Já a música “La barcarolle” restabelece um clima de harmonia à cena, remetendo o espectador ao universo de um sonho bom, no qual navegam Sabina e Jacobina sobre as águas do lago. A música constitui parte da ópera fantástica “Os contos de Hoffman”. A ópera retrata as obras e a vida do autor Ernst Theodor

¹⁶⁸ Cf. a adaptação (30:53).

¹⁶⁹ Cf. a adaptação (11:17).

¹⁷⁰ Cf. a adaptação (46:38).

¹⁷¹ Noel de Medeiros Rosa nasceu em 1910 e faleceu 1937, foi um dos importantes músicos de sua época, no país, participando da composição de cerca de 250 canções populares (VASCONCELLOS, 2004, p. 13-15)

¹⁷² Offenbach, de origem franco-alemã, nasceu em 1819 e faleceu em 1880. Ficou conhecido pelas operetas e canções em sua época. O compositor faleceu antes de terminar a sua grande ópera fantástica (MACLEISH, K.; MACLEISH, V.; Horta, 1993, p.60).

¹⁷³ Cf. a adaptação (17:15-17:55).

Amadeus Hoffmann.¹⁷⁴ Esse trecho, especificamente, alude ao amor sob o balanço das águas do canal de Veneza.

Ambos os artistas faziam parte do cenário cultural do século XIX, sobretudo em apresentações teatrais que ocorriam também no Brasil. Não por acaso, no folhetim literário “A cabeça do engraxate” de Valentim Magalhães, Machado e Assis e Hoffman são citados:

— Não são efeitos do Bordeaux, que ainda não bebi. O caso é extraordinário e daria ao Hoffman, ao Poe, ao Baudelaire ou ao Machado de Assis um belo conto negro, um poema de arrepiar a calva do Padre Eterno ou uma bola de bilhar... (A PROVÍNCIA DO ESPÍRITO-SANTO, 8 maio 1885, p. 3)¹⁷⁵

Machado de Assis também menciona Hoffman em suas obras, conforme indica o catálogo de citações elaborado por Glória Vianna, em “Revendo a biblioteca de Machado de Assis” (2001, p. 133), demonstrando a interpenetração das respectivas influências artísticas na época.

Em suma, os sons da natureza são assinalados no filme desde o início, incluindo sons de insetos e passarinhos, o ruído do vento pela mata e do próprio movimento das águas, ilustrando o ambiente pitoresco do filme. Ainda se inserem os sons de diversos instrumentos de percussão e cânticos, que nos remetem à cultura indígena¹⁷⁶ e são responsáveis pela atmosfera mística e de suspense.

O cineasta revela que tais composições advieram de um mix de sonoridades extraídas dos discos de Guilherme Vaz e das locações da filmagem, que retumbavam de sua própria memória quando filmou a adaptação: “Sonoridades que já estavam cristalizadas na minha memória e que eu podia aos poucos ir gravando com o técnico de som” (APÊNDICE B, R9).

A trilha sonora também foi responsável pela caracterização da personagem feminina, tornando-a dúbia e misteriosa. Em um desses planos, Sabina dança languidamente, sob uma composição sonora tribal, até perder sua forma de mulher e

¹⁷⁴ Ernst Theodor Wilhelm Hoffmann (1776-1822), conhecido como E. T. A. Hoffmann, trocou o terceiro nome por Amadeus em homenagem a Mozart. Hoffmann foi musicista e se tornou um representante da literatura fantástica (HOLANDA, A.; RÓNAI, 2013, seção 2).

¹⁷⁵ Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/301582/3147>>. Acesso em 17 out. 2017.

¹⁷⁶ Há pelo menos as seguintes composições musicais, semelhantes ao som dos instrumentos de percussão tribais (06:00; 9:56; 24:38; 34:35; 42:00; 44:00). Sabina entoia cânticos quando prepara a infusão de cipó e lava os cabelos em uma queda-d’água (14:44; 22:30).

dar lugar à impressão indistinguível no ecrã. Em outros momentos, a personagem grasna como uma arara.¹⁷⁷

O som é produzido pela mesma arara que aparece anteriormente ao plano, grasnando como se fizesse uma advertência a Jacobina. O personagem pula o portão para ir ao encontro da sirene, que o chama rumo ao desconhecido — ou melhor, ao encoberto.

Figura 47 - Plano próximo da arara Canindé grasnando



Fonte: O ESPELHO, 2015 (05:18).

Figura 48 - Plano próximo de Sabina grasnando



Fonte: O ESPELHO, 2015 (08:33).

Como já foi citado, ao reflexo de Sabina interpõe-se um rosnado feroz, atribuindo à personagem, novamente, características animais. O rosnado da personagem é reproduzido em forma de pensamento quando ela vê seu interior refletido no espelho. Nesse contexto, podemos relacioná-la à terceira fera retratada em *A divina comédia* (ALIGHIERI, 1955): a loba, que impulsionou o peregrino para a selva escura na qual se escondem os demônios e almas errantes.

Figura 49 – Plano sobre ombro do reflexo de Sabina



Fonte: O ESPELHO, 2015 (21:24).

¹⁷⁷ Cf. a adaptação (08:33 e 09:53).

Entretanto, observa-se que o rosnado foi introduzido pelo cineasta como um eco do interior de Jacobina, “[...] a fera, o animal que havia nele” (APÊNDICE B, R16). O que nos leva a compreender a Sabina como a personificação das memórias de Jacobina que, por isso, não é emancipada.

O silêncio, que assume um espaço privilegiado no filme, é reproduzido como um espaço de reflexão sobre si mesmo, quando Jacobina se confronta com a projeção de sua imagem e vice-versa, momento que o tornaria outro.¹⁷⁸

4.2.2 A transcrição do texto machadiano

A adaptação de Rodrigo Lima (2015) parte do momento de solidão vivenciado por Jacobina nos dias que passou sem a companhia de nenhum ente humano, em uma casa de campo da família do personagem, em Teresópolis: “Achei-me só, sem mais ninguém, entre quatro paredes, diante do terreiro deserto e da roça abandonada. Nenhum fôlego humano” (ASSIS, 1882, p. 250). Vale lembrar que, no conto de Machado de Assis, o personagem viveria o mesmo episódio no sítio de sua tia Marcolina.

Jacobina percorre longos caminhos, entre o imbricamento dos seus sonhos e das suas memórias, para chegar a uma conclusão irremediável sobre a alma humana, enunciada pelo texto-fonte e pelos versos do poema homônimo de Murilo Mendes: “Correspondo a um arquétipo ideal./ Signo de futura realidade sou” (MENDES, 1995, p. 129).

No início do filme, Jacobina, aparentando meia idade, está trajando terno com paletó, sozinho na sala de estar de uma casa “escusa e solitária”, diante de um “grande e velho” espelho na sala de estar da propriedade. Observando a expressão apática de seu reflexo no espelho, é possível concluir que ele já tinha a consciência obliterada pelo tempo. Sem consciência da própria ação muscular, apenas por intuição, aponta o dedo indicador para cima e reproduz a forma do Dedo de Deus. Há uma sugestão implícita: o “esboço de uma nova teoria da alma humana” é um

¹⁷⁸ Cf. a adaptação (38:51-39:53).

esforço do homem em se fazer Deus, ou o autoconhecimento é um caminho rumo à ascensão.

O homem assume o papel de Deus, simbolizado pela referência ao pico de Teresópolis e ao poema “O espelho” de Murilo Mendes, que será introduzido na segunda parte da narrativa como reflexão interior: “Mas quem me vê? Eu mesmo me verei?” (MENDES, 1995, p. 129).

Figura 50 - Plano geral com o reflexo de Jacobina emoldurado junto a outros quadros



Fonte: O ESPELHO, 2015 (01:18).

Na primeira cena, não fica claro que o personagem se encontra sozinho, pois, na sala, há outros dois pares de mãos jogando dados, embora o personagem os ignore. Estes personagens — Jacobina duplicado — podem ser entendidos como as duas almas exteriores esvanecidas, que representava o homem e o alferes no texto-fonte.

Então, na adaptação, em completa letargia, Jacobina é guiado por uma sirene alta, ou por um grito, em direção ao lago de outra propriedade, para o qual teve que peregrinar por um longo caminho, passando por portas e porteiras.

Durante o percurso, ele não encontra nenhum ser humano, apenas a natureza e os ruídos que emitem a pulsão da vida, frequentemente ignorados no dia a dia. Em última análise, a natureza exuberante e inabalável pode ser considerada o próprio divino, por fazer germinar e nutrir a vida.

Após Jacobina chegar ao lago, avista uma mulher, Sabina, que emerge do lodo do lago com um camisolão branco. A personagem auxiliará Jacobina nesta viagem mística pelo autoconhecimento.

Figura 51 - Plano geral fechado de Sabina emergindo do lago



Fonte: O ESPELHO, 2015 (06:07).

Jacobina, absorto, segue Sabina até a mata fechada, tomando um trajeto igualmente longo até ao anoitecer, quando chega a uma casa com piscina, já iluminada, com um portão e a porta da sala entreaberta. Sabina fecha a porta após a entrada do personagem. Jacobina parece se autopunir, apertando um cinto no pulso preso a uma cama, enquanto Sabina chora lágrimas negras. Com essa cena, há a primeira indicação de que não se trata de um filme em busca da linearidade dos acontecimentos, e sim representar uma narrativa que procura reproduzir o que seria a distensão da memória do protagonista, tal como *O espelho* (1975) de Tarkovsky.

Figura 52 - Plano de conjunto com Sabina e Jacobina na casa de campo



Fonte: O ESPELHO, 2015 (12:35).

Um novo amanhã se anuncia com a abertura das cortinas pela personagem, iluminando a escuridão da casa na qual se encontravam. Em seguida, Sabina examina com curiosidade seu próprio reflexo, regurgitando um anel e, com isso,

passa a se achar mais bonita, reconhecendo a beleza da vida na ostentação material.

Fumando um cachimbo e entoando cânticos indígenas, ela recolhe em uma pequena vasilha de metal a água necessária para fazer uma infusão misteriosa, que os personagens beberão.

Figura 53 - Plano médio de Sabina e Jacobina bebendo Ayahuasca



Fonte: O ESPELHO, 2015 (14:59).

Jacobina mergulha em uma experiência de descobrimento do invisível, simbolizado no filme pela ingestão de uma bebida amarga feita de cipó — a chamada “pequena morte” —, que Sabina estende ao personagem:¹⁷⁹

Sabina: — Através desta erva os guerreiros de Araquém entravam em contato com o mundo invisível. Você sente? Você sente o mundo em volta de você?

Jacobina: — O tanto quanto eu posso.

Sabina: — Isso não basta. Qual é o seu nome?

Jacobina: — Jacobina. O seu?

Sabina: — Sabina.

Jacobina: — Sabina... A gente já se viu antes?

Sabina: — Sim, de alguma maneira. Você já deve ter vindo aqui muitas vezes. Eu imagino.

Jacobina: — Muitas... Mas, hoje eu tenho a impressão que esse lugar é outro. Você mora aqui?

Quando indaga se Jacobina consegue ver o mundo invisível, Sabina olha fixa e demoradamente para a câmera, sugerindo que o mundo existe além da narrativa fílmica e inclui o do espectador. Isso também pode ser entendido como uma referência ao poema de Murilo Mendes: “Um plano superpõe-se a outro plano./ O mundo se balança entre dois olhos” (1995, p. 129). Dessa maneira, podemos dizer

¹⁷⁹ Transcrição da adaptação (15:11-16:16).

que o mundo invisível também simboliza tudo o que escapa à percepção imediata do ser humano.

O mistério acerca do lago é acentuado pela personagem, que não responde à última pergunta de Jacobina. Em vez disso, direciona-se ao lago sobre o qual aparece um chapéu flutuando, que, assim como ela, emergiu das profundezas lodosas: “Estas coisas teimam em aparecer. Como se saíssem do lodo”.¹⁸⁰

A matéria orgânica que constitui o lodo se refere a elementos em degradação, exilados para o fundo do lago como aquilo que esquecemos ou de que nos envergonhamos, partes de nós mesmos depositadas nas profundezas da memória. Portanto, o chapéu — que havia sido regurgitado pelo lago e, posteriormente, voltaria para as mãos de Jacobina feito uma relíquia perdida — seria parte da representação do que sua alma exterior já foi um dia.

No plano seguinte, os personagens, com enfoque nas mãos dadas, ao som da música “São coisas nossas” de Noel Rosa, partem para um cândido passeio. Possivelmente é apenas uma lembrança, pois, em seguida, os personagens aparecem novamente às margens do lago como se nunca tivessem saído.

Sabina explica a Jacobina uma lenda indígena sobre um peixe, ou melhor, um monstro marinho, chamado de Ipupiara:

— Um monstro aquático devorador de gente. Ser mítico. Uma espécie de homem marinho que vivia nas águas e atacava as pessoas matando-as. Era apavorante e esfomeado. Dizem que ele comia as extremidades dos corpos. Olhos, nariz, pontas dos dedos e até as genitálias.¹⁸¹

Após ouvir a história aterradora, Jacobina expele a infusão que havia tomado. Logo depois machuca o dedo em um espinho, que servirá de alimento para Sabina. Em retribuição, ela o leva a um pé de jamelão no qual Jacobina igualmente se fartará.

No conto machadiano, o personagem “comia mal” por estar totalmente só. De forma não muito diferente, na adaptação, Jacobina parece não ter comido tão bem

¹⁸⁰ Definição de “lodo”: “1 depósito de terras misturadas a matérias orgânicas em decomposição, que se efetua no fundo das águas do mar, de rios, de lagos etc. 2 *fig.* caráter daquilo que degrada; ação, palavra que desonra, que envergonha; baixaza, aviltamento” (HOUAISS, 2001). Cf. a adaptação (16:43).

¹⁸¹ Transcrição da adaptação (18:07-18:38).

nos dias anteriores ao encontro com Sabina, tendo em vista a voracidade com que se alimenta das pequenas frutas.

Figura 54 – Plano de conjunto de Sabina e Jacobina, sentados às margens do lago



Fonte: O ESPELHO, 2015 (19:24).



Fonte: O ESPELHO, 2015 (21:09).

Posteriormente, há uma sequência de planos de filmagens, que aumenta o clima de desconexão com a factualidade linear à qual normalmente associamos a realidade. Essa forma de construção se aproxima da experiência confusa, que somos submetidos quando deliramos ou sonhamos. Os planos imagéticos assim interpostos são: o reflexo de Sabina em um espelho de mão acompanhado pelo som de um animal; o banho da personagem em uma queda-d'água, cujo mergulho a leva para o lago, estabelecendo uma conexão entre as águas na propriedade, como se formassem um todo único e interligado — a memória do personagem.

Após o encontro com as águas, defronte do espelho, Sabina expele outro anel. Mais uma vez, oferece a “pequena morte” a Jacobina. Estimulada pela bebida, ela dança ao som de uma música tribal, até sua imagem se tornar um conjunto de linhas indistintas. Em seguida, Sabina, ainda dançando com a mesma volúpia e o mesmo vigor, reaparece na queda-d'água beijando Jacobina com avidez, a ponto de arrancar um pedaço de seus lábios e atordoar o personagem.

Mas, como um sonho que não possui conexões entre si, os personagens navegam em um barco a remo ao som de “La barcarolle” de Offenbach, e Jacobina parece despertar em um clima de harmonia e tranquilidade típico do encontro entre dois amantes. No entanto, a harmonização entre o casal não permanece, e o mesmo ocorre com a narrativa: os planos fílmicos passam a ser diversos e destoantes entre si. Os personagens, que se encontravam em um clima romântico nas águas do lago, começam a se balançar e a se fitar desoladamente durante o vai

e vem de um balanço que produz o som perturbador do ranger de um brinquedo antigo, sobrepondo-se ao som de água jorrando do ambiente.

Sabina, então, aproxima-se de Jacobina, aparentemente para lhe contar um segredo. Essa impressão é logo desfeita com a filmagem de outro ângulo, e percebemos que, na verdade, ela lambe a orelha do personagem de forma animalesca. Qualquer sugestão de romantismo entre o casal ou da pretensa linearidade na narrativa fílmica são desfeitas, pois as imagens parecem cada vez mais desconexas entre si, assim como nos sonhos ou nas lembranças.

O vento presente na trilha sonora, sobretudo, no início do filme, também protagoniza sua própria cena ao adentrar a casa com violência. Devido à intensidade um pequeno abajur se acende, iluminando uma fotografia em preto e branco. A imagem pode ser interpretada como uma possível lembrança de Jacobina trazida à luz da consciência pelo vento, elemento de revelação na adaptação.

Desse momento em diante, são inseridas não só filmagens do passado, como também o texto machadiano e o poema homônimo de Murilo Mendes, simulando a reflexão interior do personagem. As filmagens em oito milímetros de uma família se divertindo na casa de campo são aplicadas às imagens dos personagens. Representam, assim, a sobreposição da vida em planos, uma referência direta ao poema de Murilo Mendes:

O céu investe contra o outro céu.
É terrível pensar que a morte está
Não apenas no fim, mas no princípio
Dos elementos vivos da criação.

Um plano superpõe-se a outro plano.
O mundo se balança entre dois olhos,
Ondas de terror que vão e voltam,
Luz amarga filtrando destes cílios.

Mas quem me vê? Eu mesmo me verei?
Correspondo a um arquétipo ideal.
Signo de futura realidade sou.

A manopla levanta-se pesada,
Atacando a armadura inviolável:
Partiu-se o vidro, incendiou-se o céu (1995, p. 129).

Há uma possível tradução do poema na sobreposição dos planos fílmicos. Na juventude, simbolizada pelos tempos pueris da gravação em oito milímetros, não pensamos no fim dos dias, na velhice e na morte a que toda criação está fadada

desde o seu nascimento. Do mesmo modo, não refletimos que a memória da vida se filtra pela percepção objetiva, isto é, pelo olhar humano, através do qual também nos analisamos. Esse recorte da percepção humana, frequentemente, é guiado pelos parâmetros sociais a que estamos vinculados.

A resposta para as últimas estrofes do poema é representada, na narrativa, pelo encontro de Jacobina consigo mesmo, ou seja, com uma de suas faces; o que ocorre por meio de um silêncio profundo:

Figura 56 – Plano de conjunto de Jacobina e a projeção de si



Fonte: O ESPELHO, 2015 (39:41).

Após o encontro, Jacobina retorna para o interior da casa como se atravessasse planos distintos por um grande espelho fixado no guarda-roupa, mas, como se saísse de um espelho-d'água, sobre o qual conclui: “Eu era outro. Totalmente outro”.

Figura 57 – Plano inteiro do reflexo de Jacobina



Fonte: O ESPELHO, 2015 (40:01).

Com a fluidez líquida da água, o personagem perpassa por ambientes distintos, revelando, com isso, diferentes planos da memória, representados pelas lembranças e pela sensação de que o filme se trata de um sonho.

Nos planos posteriores, sob a luz do luar, Sabina entra na água como se já tivesse cumprido seu propósito. O mergulho produz um som semelhante a vidro se espatifando, presente também no final do poema de Murilo Mendes, contrapondo-se ao som interposto à saída de Jacobina do espelho.

Preocupado com o mergulho noturno, o personagem, sai de barco à procura de Sabina, mas não a reencontra. Após a longa noite de investigação, Jacobina amanhece no barco com seu chapéu, que já tinha sido anteriormente expelido pelo lago:¹⁸²

Figura 58 – Jacobina adormecido no barco



Fonte: O ESPELHO, 2015 (44:27).

Após ser acordado pelo zumbido de moscas, contempla com desolação o interior da casa por meio de uma janela gradeada. O cenário nos remete a uma prisão, sobretudo após o fechamento abrupto da porta pelo vento. Então, Jacobina se lembrou de ler um dos volumes da casa, para passar o tempo, com o qual, em leitura silenciosa, amofinou-se a respeito da teoria das almas humanas:

¹⁸² Trata-se de um plano de situação, no qual se mostra primeiro um plano geral externo, da noite em que Sabina desapareceu no lago, e depois há o corte para o referido plano interno, no qual se desenrola a ação do personagem (RODRIGUES, 2010, p. 28).

Cada criatura humana traz duas almas consigo: uma que olha de dentro para fora, outra que olha de fora para dentro.

A alma exterior pode ser um fluído, um homem, muitos homens, um objeto, uma operação. Há casos, por exemplo, em que o simples botão de uma camisa é a alma exterior de uma pessoa.

Está claro que o ofício desta segunda alma é transmitir a vida como a primeira; as duas completam o homem, que é, metafisicamente falando, uma laranja. Quem perde uma das metades perde naturalmente metade da existência; e casos há, não raros, em que a perda da alma exterior implica a da existência inteira.¹⁸³

A partir de então, a narrativa de Machado de Assis, está totalmente presente na narrativa fílmica através de um monólogo interior. Jacobina é atraído pelo relógio e por seu incessante “tic-tac”, que demonstra a extensão apavorante dos dias. O aparelho também serve de superfície reflexiva à qual se fixa o olhar do personagem, intensificando a atração pelo objeto.

Nunca os dias foram tão compridos. As horas batiam de século em século, no velho relógio da cozinha, era um diálogo no abismo, um cochicho no nada.

Never, for ever! For ever, never!
Never, for ever! For ever, never!
Never, for ever! For ever, never!¹⁸⁴

Figura 59 - Close de Jacobina e seu duplo reflexo no relógio



Fonte: O ESPELHO, 2015 (49:03).

¹⁸³ Transcrição do texto machadiano da adaptação (46:48).

¹⁸⁴ Transcrição do texto machadiano da adaptação, em locução (48:23-49:03). Finaliza-se a narração com duas badaladas do relógio.

A disjunção entre os planos filmicos apresentados sequencialmente ainda persiste na narrativa, com intercalação de planos distintos: Sabina, que havia desaparecido, retorna e encontra uma arma em um criado mudo; a água, que faz o caminho inverso e sugere um retorno à nascente; a página rasgada de um livro por Jacobina, jogada no chão ao mesmo tempo em que surge um elemento no lago, que servirá de alimento para Sabina. Pois, a personagem, tal como peixe Ipupiara, nadava naquelas águas, após a sua submersão na última noite. Por meio desse recurso, cresce o suspense acerca da resolução da narrativa.

No abrigo do sono, Jacobina busca a solução ou o esquecimento do martírio por que passou nos dias de solidão. No texto-fonte, o sono é caracterizado como o “irmão da morte”. No entanto, principalmente se destaca pelo potencial de permitir que a alma interior, em sonho, seja emancipada à da exterior, que já se encontra diluída com o exílio.

Mas, o certo é que fiquei só. Eu confesso que eu senti uma grande opressão, alguma coisa semelhante ao efeito de quatro paredes de um cárcere. Subitamente levantados em torno de mim. Era a alma exterior que se reduzia. Estava agora limitada a alguns espíritos boçais.¹⁸⁵

Entre a vigília e o sono, Jacobina desperta completamente, após experimentar uma morte agonizante por um tiro. Na cena, o barulho provém de uma arma de fogo portada por Sabina, que o teria surpreendido em seu sonho.

Vale lembrar que a morte também é simbolicamente experimentada pelas duas doses da “pequena morte”, a bebida indígena capaz de revelar os elementos do inconsciente.

Essas imagens nos remetem à narrativa fonte em que Jacobina se lamenta pelo fato de que era melhor que tivesse morrido, do que ser submetido à experiência solitária que é a busca por si mesmo, além do olhar alheio.

Na cena em que Jacobina leva um tiro, a agonia sentida pelo personagem é comparada à do peixe, que busca respirar, sobreviver, fora de seu ambiente aquático.¹⁸⁶ A água, assim, pode ser comparada ao espaço onírico que trazia vida à Jacobina. É como se acordasse de um pesadelo ou retornasse da morte. O personagem, em consequência, tem seu reflexo caracterizado por linhas fluídas e

¹⁸⁵ Transcrição do texto machadiano da adaptação (49:45).

¹⁸⁶ O peixe não tem pulmões, logo só consegue absorver o oxigênio filtrando-o da água na qual está imerso.

dispersas, ratificando a perda da alma exterior da qual a alma interior era dependente.

Ficou em mim uma parte mínima de humanidade. A outra dispersou-se no ar e no passado. Era bom se eu pudesse ter medo. Viveria. Tinha uma sensação inexplicável. Era como um defunto andando, um sonâmbulo, um boneco mecânico. A superfície do lago parecia conjurada com o resto do universo. Não me estampou a figura nítida, inteira, mas vaga, esfumaçada, difusa, sombra de sombra.¹⁸⁷

No conto machadiano, o medo está relacionado ao sentimento de prudência que faltava a Jacobina, sem o qual se tornou um “defunto”, um “boneco mecânico”, sem a alma que lhe provia a vida. Curiosamente, no filme, tanto o personagem quanto o entorno viram espelhamentos d’água distorcidos, reforçando a leitura que não se trata da realidade objetiva:

Figura 60 - Plano geral da imagem difusa de Jacobina



Fonte: O ESPELHO, 2015 (56:07).

A experiência vivenciada por Jacobina corrobora para a compreensão do ambiente como extensão dele mesmo, de suas próprias memórias, que também se tornam “[...] a mesma decomposição de contornos...” (ASSIS, 1882, p. 255). O personagem passa a ser somente “sombra de sombra”:

¹⁸⁷ Transcrição do texto machadiano adaptado (52:28-55:12).

Figura 61 - Plano próximo do reflexo da sombra de Jacobina



Fonte: O ESPELHO, 2015 (56:27).

Sabina aparece mais uma vez no filme fora da água, olhando para o reflexo de Jacobina preso na superfície do lago, para a alma que havia sido afinal capturada pelas águas. Simbolicamente, há um encontro de frações da memória do personagem — quem ele foi e com quem se relacionou durante a vida.

Figura 62 - Plano geral do reflexo de Jacobina aprisionado no lago



Fonte: O ESPELHO, 2015 (58:03).

É no retorno para a casa, da qual partira no início do filme, que Jacobina tem sua imagem reintegrada. Contudo, as condições já não são as mesmas. Está sem paletó e consegue ver suas outras imagens postadas à mesa de dados: “Imaginem um homem, que pouco a pouco emerge de um letargo, abre os olhos sem ver. E depois, começa a ver”.¹⁸⁸

¹⁸⁸ Transcrição da adaptação (59:24).

Pista esta indicada no início do filme — passada na mesma sala —, na qual se transmite a sensação de que há dois indivíduos jogando dados, além de Jacobina, que nos aparece como reflexo no espelho no início e no final do filme.

Figura 63 – Plano de conjunto das três representações de Jacobina



Fonte: O ESPELHO, 2015 (59:59).

“Tudo volta ao que era antes do sono. Assim foi comigo [...] o vidro exprimia tudo. Não era mais um autômato, era um ente animado” (ASSIS, 1882, p. 256). Jacobina, “ser novo e único” criado a partir da experiência demonstrada, recobra totalmente a compreensão do todo. Suas almas anteriormente dispersas aparecem reunidas na casa de campo. Uma volta à origem, como as águas que voltam à nascente — imagem esta também reproduzida pelo filme —, torna possível distinguir as “pessoas dos objetos” e, individualmente, uns dos outros.

A adaptação de Rodrigo Lima transcreveu o conto “O espelho” de Machado de Assis, privilegiando as leituras dele decorrentes e refletindo sobre a busca de si por meio da memória. Para tal, contou com a participação de diferentes indivíduos nos segmentos de preparação: Ana Abbott e Augusto Madeira, atores do filme; William Cubits, atuando como dublê no jogo de dados; Pablo Hoffmann, na fotografia e câmera; Guilherme Vaz, na trilha sonora; Fernanda Romero e Jura Capela, na direção de produção; Elaine Soares de Azevedo, na direção de arte; Taís Nardi, como fotógrafa assistente; David Nascimento e Renan Richard, responsáveis pelo maquinário e elétrica; Uerlem Queiroz, responsável pelo “Som direto”; Antônio Medeiros, responsável pelo figurino; Damião Lopes, atuando na edição de som e

mixagem; Ruy Guerra, colaborador da montagem; Eva Randolph, colaboradora do roteiro; Andrea Romero e Mario Goulart, produtores do arquivo em oito milímetros; Rogério de Souza Martins e Ronaldo de Souza Martins, atuando na assistência de produção; Bruno Keusen, na finalização; Radiográfico, no projeto gráfico; Olivia Ferreira e Pedro Garavaglia, na direção de design; Leandro das Neves e Pedro Garavaglia, no design. A coprodução é associada a Jurafilmes, Noa Bressane, Luisa Lima.

5 “O ESPELHO” EM HQ

O conto “O espelho” foi adaptado para a linguagem em quadrinhos em 2012, por Jeosafá Fernandez Gonçalves¹⁸⁹ e João Carlos Pires Pinheiro.¹⁹⁰ A escolha do texto se deu em razão de seu tema:

Foi escolhido por ter o elemento do sobrenatural (ou metafísico) problematizado. Nele, a fronteira entre o que o indivíduo é e o que julga ser estão rompidas pela superfície mágica do espelho (com toda a carga mística e mítica que ele tem) (APÊNDICE C, R2).¹⁹¹

A Mercuryo Jovem, editora infanto-juvenil que acolheu o projeto do conto machadiano em HQ, orgulha-se das obras que publicou e de seu perfil editorial:

A proposta inicial da Mercuryo Jovem: criar obras nas quais os agentes participantes do processo - autor, designer, ilustrador, editor - tivessem representatividade no resultado, oferecendo ao leitor obras com textos sedutores, projeto gráfico inteligente e ilustrações enriquecedoras. A proposta da Mercuryo Jovem tinha um objetivo claro: conquistar o leitor e contribuir para que a leitura, muito além de hábito, se tornasse um prazer no cotidiano das crianças e dos jovens brasileiros.

A Mercuryo Jovem, uma adolescente nos dias de hoje, não se desviou de sua proposta inicial e continua a perseguir seu objetivo: conquistar o leitor a cada obra lançada.

De uma coisa a Mercuryo Jovem se orgulha: **seus livros não envelhecem, pois tratam de assuntos sem data de validade**. Os leitores crescem e as reflexões permanecem para os pequenos que vêm chegando (grifo nosso).¹⁹²

Certamente, o conto machadiano traz questões atemporais, esboçando a seguinte teoria sobre as almas humanas: existem almas absorventes, que aderem ao meio, tornam-se sua parte constitutiva e vice-versa, implicando o eu interior, que por dependência ou fragilidade se deixe dominar pelas almas exteriores.

O projeto gráfico moderno, com capa colorida e miolo em preto e branco,

¹⁸⁹ Professor Doutor em Letras pela Universidade de São Paulo (1995), também é autor de obras didáticas e literárias, além de adaptador de obras literárias para os quadrinhos. Blog do professor: <<http://amplexosdojeosafa.blogspot.com.br/>>. Acesso em: 07 set. 2017.

¹⁹⁰ Artista plástico, ilustrador, quadrinista e adaptador de HQ, também realizou trabalhos com cinema, atuando no curta *Malária*, dirigido por Edson Oda, e o documentário *Há muitas noites na noite*, de Silvio Tandler. Blog do quadrinista: <<http://jottapinheiro.blogspot.com.br/>>. Acesso em: 07 set. 2017.

¹⁹¹ Cf. APÊNDICE C, R1; D, R1-2.

¹⁹² Disponível em: <<http://www.mercuryojovem.com.br/>>. Acesso em: 07 set. 2017.

difere-se das primeiras edições em HQ das obras machadianas, publicadas pela editora Escala Educacional em volumes muito coloridos. Com o intuito de atender o público escolar, as primeiras edições incluíam perguntas para o estudante sobre a obra adaptada.

A adaptação de “O espelho” foi uma parceria com a editora Mercuryo Jovem, que acolheu o projeto do professor Jeosafá, concordando com a paleta de cores da HQ e com a inserção dos paratextos para a constituição de um público jovem mais crítico.¹⁹³

Embora a editora Escala Educacional tenha adaptado várias obras de Machado de Assis pensando-as como publicações didáticas, essa não é uma tendência unívoca no mercado nacional de HQ. Basta ver a primeira publicação de uma obra machadiana em quadrinhos, o conto “Pai contra mãe” (Célia Lima, 2002), que constrói as personagens e os cenários com traços realistas,¹⁹⁴ usando a paleta de cores em sépia.

Outras adaptações em quadrinhos das obras de Machado trazem, por sua vez, projetos que se destinam a leitores de todas as idades, valendo-se de cores bem variadas.¹⁹⁵

Assim, podemos dizer que uma HQ produzida a partir da obra machadiana está mais voltada ao público leitor com o qual a editora se identifica do que propriamente à linguagem quadrinística, considerada universal devido a seu caráter icônico, segundo McCloud (1995).

Para Dan Mazur e Alexander Danner, em *Quadrinhos: história moderna de uma arte global de 1968 até os dias de hoje* (2014, p. 11), essa caracterização da HQ como mídia própria para crianças e jovens foi consolidada no período entre guerras do século XX, quando a indústria editorial priorizou essas faixas etárias por corresponderem à maior parte da população, que foi denominada de “*baby boomers*”. Ou seja, em termos quantitativos, as crianças e os jovens formavam o

¹⁹³ Cf. APÊNDICE C e D, R1, R4, R11.

¹⁹⁴ Os aspectos realistas de uma ilustração estão relacionados à sua aproximação com o objeto de referência. Em HQ, isso não é uma regra, pois se trata do estilo do artista. Quanto mais fluida é a representação de um personagem, maior é a identificação do leitor. E quanto mais detalhes da realidade um cenário tiver, maior é a chance de imersão do leitor: “Um conjunto de linhas para ver, e outro conjunto para ser” (MCCLOUD, 1995, p. 43).

¹⁹⁵ Exemplos: *O alienista de Machado de Assis em graphic novel* (Agir, 2007); *Dom Casmurro em HQ* (Ática, 2014); e *Um esqueleto em quadrinhos* (Pulo do Gato, 2015).

público leitor de melhor custo-benefício, muito embora muitos quadrinhos para adulto ainda movimentassem boa parte do mercado.

Desta forma, essa segmentação comercial dos quadrinhos, nem sempre foi consensual, haja vista as retaliações morais imputadas às mídias do segmento. Havia uma parcela da população que considerava os quadrinhos perniciosos, em virtude de sua atuação na imprensa. Logo, a narrativa quadrinística precisou se ajustar aos parâmetros de linguagem e da ilustração, que melhor se adequassem aos anseios morais relacionados ao público infanto-juvenil, para que se consolidasse culturalmente a ideia dos quadrinhos como produtos tipicamente voltados para as crianças (MAZUR; DANNER, 2014, p.11-23).

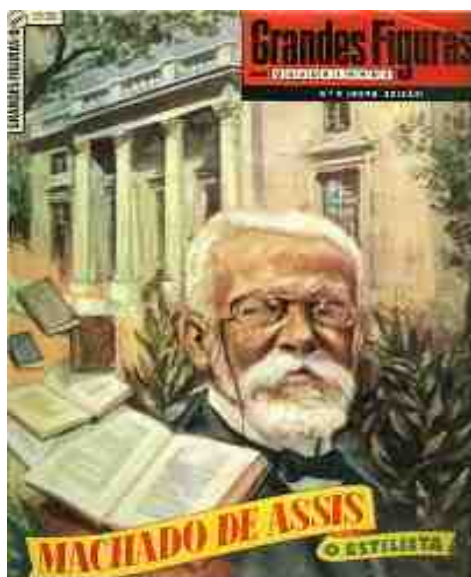
Essa configuração persiste até hoje, mas se trata de um preconceito, já que, na prática, a indústria de quadrinhos se organiza, definitivamente, a partir de 1960 para atender às demandas do público adulto, passando a produzir grandes quantidades para os diferentes segmentos: “No final da década, se ainda não totalmente aceita, já se admitia a ideia de que os quadrinhos poderiam ser importante meio de comunicação, até mesmo uma forma de arte” (MAZUR; DANNER, 2014, p. 14).

Um exemplo do processo de recontextualização dos quadrinhos como mídia cultural com uma estética universal — isto é, para todas as idades — é a coleção “Grandes figuras em quadrinhos”, publicada pela editora Brasil-América.

A coleção quadrinizou as biografias de figuras notáveis da história do Brasil, tais como: marechal Rondon, o cientista Oswaldo Cruz, marquês de Tamandaré, o bandeirante Raposo Tavares, padre Anchieta, general Osório, o poeta Castro Alves, visconde de Mauá, D. Pedro II, o alferes Silva Xavier, visconde de Cairu, duque de Caxias, barão de Rio Branco, o jurista e político Rui Barbosa, o escritor Monteiro Lobato, o presidente Getúlio Vargas, o pintor Pedro Américo, o estadista José Bonifácio e o aviador Santos Dumont. Os quadrinhos de *Machado de Assis*: o estilista se tornou a primeira HQ a respeito do autor, publicada em 1974 em uma edição de luxo.¹⁹⁶

¹⁹⁶ A edição foi considerada de luxo porque trazia como tema personalidades notáveis e por causa de seu formato diferenciado, grande, com aproximadamente 23 cm x 32 cm.

Figura 64 – Capa de Machado de Assis em HQ



Fonte: MIRANDA, 1974.

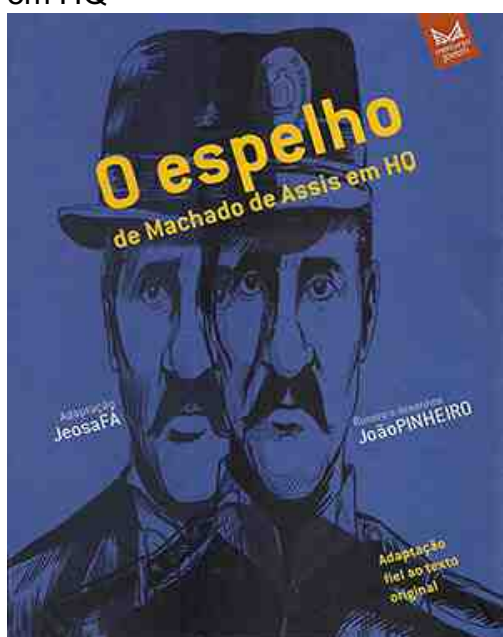
Figura 65 – Machado de Assis em HQ



Fonte: MIRANDA, 1974, p. 20.

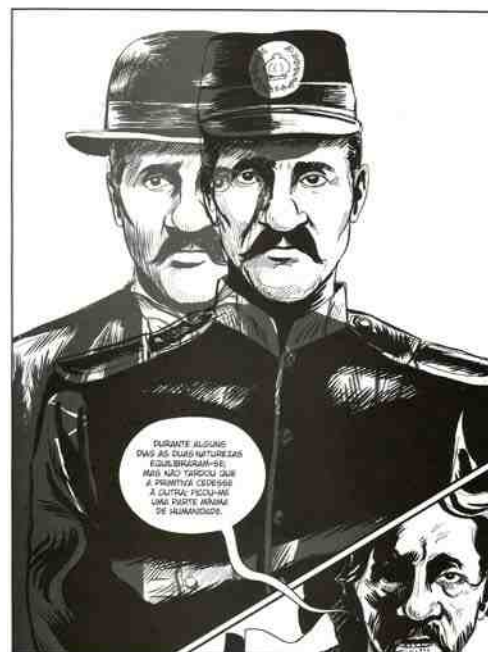
Nota-se que, tal como a edição da biografia de Machado em quadrinhos, o conto “O espelho” em HQ traz capa colorida e miolo em preto e branco. A razão, ao que parece, é simples: o projeto gráfico pode agradar tanto o público leitor jovem da editora, a partir dos 12 anos,¹⁹⁷ quanto o público adulto já leitor das obras machadianas, tendo em vista o arranjo gráfico mais complexo que se estabelece na narrativa entre os quadros.

Figura 66 - Capa de "O Espelho" em HQ



Fonte: JEOSAFÁ, 2012.

Figura 67 - O equilíbrio entre as duas naturezas d'almas



Fonte: JEOSAFÁ, 2012, p. 28.

¹⁹⁷ Cf. APÊNDICE C e D, R5. Para a editora, o público a que se destina a HQ é a partir dos 9 anos.

O fato é que a indústria das histórias em quadrinhos se adequou aos diferentes públicos, tanto no que diz respeito à faixa etária quanto à necessidade de formatos mais curtos ou mais longos, ofertando desde as tiras — de até quatro quadros —, até álbuns com mais de 200 páginas — caso das *graphic novels*.¹⁹⁸ As temáticas abordadas também são muito variadas: super-heróis, autobiografias, adaptações literárias, humor, policial etc.

Autobiografias em quadrinhos se mostrou um tema recorrente deste início de século XXI. Traz memórias e histórias traumáticas nas quais os leitores se reconhecem e com as quais podem dialogar, tais como os quadrinhos de Marjane Satrapi (*Retalhos*, 2003), Alison Bechdel (*Fun home*, 2006), Lynda Barry (*Picture this*, 2010), Derf Backderf (*My friend Dahmer*, 2012), conforme indicam Mazur e Danner (2014, p. 297). Há cada vez mais uma investida na aproximação da arte com a realidade, seja nos desenhos, seja nas temáticas tratadas. Esta tendência também pode ser notada na produção da HQ de “O espelho”, pois o quadrinista João Pinheiro se inclui na história na pele de um capiau, que cumprimenta o Senhor alferes no sítio de tia Marcolina.

O percurso dos quadrinhos é explicado por Moacyr Cirne a partir da sua compreensão como mídia desenvolvida naturalmente em meio à indústria de comunicação de massa, que já se entendia como tal:

Os quadrinhos nasceram dentro do jornal — que abalava (e abala) a mentalidade linear dos literatos, — frutos da revolução industrial [...] e da literatura. Seu relacionamento com a televisão seria posterior — o esquema literário que os alimentavam culturalmente seria modificado, mas não destruído. Em contradição dialética, os quadrinhos (e o cinema) apressariam o fim do romance, criando uma nova arte — ou um novo tipo de literatura, — tendo o consumo como fator determinante de sua permanência temporal (1975, p.45).

A história em quadrinhos, cuja linguagem tende a se aproximar à do cinema, pois ambas são modos de reprodução sequencial, é uma mídia baseada na articulação harmônica entre as imagens e o texto escrito, que conta uma história disposta em quadros delimitados ou não em uma página. Vale notar que o texto escrito, por meio dos recursos estéticos próprios da mídia, é levado ao patamar máximo de sua vocalização, no qual se insere o importante emprego das

¹⁹⁸ *Forte Ghost* (2017) e *O quarteto fantástico: o dia do juízo final* (2016) são exemplos de álbuns com essa extensão. *Batman: o cavaleiro das trevas* (edição definitiva, 2011) é um volume com mais de 500 páginas.

onomatopeias.

Para Moacyr Cirne (1975), os quadrinhos dependem do equilíbrio entre os elementos visuais e sonoros articulados no quadro, assim como do equilíbrio entre os próprios elementos e a página. A vinculação de um elemento ao outro fica a critério da inventividade do autor, que não deve se perder nos meandros narrativos. Tal como o cinema, os quadrinhos exigem atenção na montagem, o que determina a qualidade artística da obra desenvolvida.

Na tentativa de compreender a construção das histórias em quadrinhos, abordaremos alguns elementos quadrinísticos utilizados na adaptação do conto “O espelho”, responsáveis por articular o ler da literatura com o ver do cinema, razão pela qual os quadrinhos são conhecidos como a nona arte. Em “Das cartas às autobiografias em quadrinhos: um novo campo de análise do espaço autobiográfico”, Augusto Machado Paim define a nona arte de acordo com seu potencial expressivo: “Em outras palavras: essa linguagem pode produzir obras-primas tão significativas quanto às produzidas pelo cinema, as artes plásticas, a literatura ou a música” (2014, p. 50).

Dentre os aspectos visuais e sonoros necessários para a imersão do leitor nos quadrinhos, as onomatopeias¹⁹⁹ têm um importante papel. A representação visual dos sons fornece à narrativa em quadrinhos a realidade na qual se pretende situar o leitor. Por exemplo, em “O espelho”, o “tic-tac” descrito por Jacobina o atormenta e o angustia nos dias solitários vividos no sítio de sua tia; isso, na mídia HQ é potencializado. Pois, o encontro do desenho e da onomatopeia expressa a vastidão em que se transformaram aqueles dias:

Figura 68 - O eterno “tic-tac” do relógio



Fonte: JEUSAFA, 2012, p. 41.

¹⁹⁹ Krystoffer Nyrop apud Moya, 1977, p. 270: “As onomatopeias são palavras imitativas, [...] é sempre uma aproximação e nunca uma reprodução exata, como nem de outra forma poderia ser. Os fonemas da voz humana diferem no seu timbre, e noutras qualidades dos ruídos de natureza que procuram imitar”.

O som nas histórias em quadrinhos também pode vir representado por ícones, a exemplo de notas musicais. Esse recurso foi utilizado na adaptação de “O espelho” para representar o assobio do jovem Jacobina no sítio. Nesse caso, contudo, é explicitado textualmente que o personagem assobiava e não cantava. Em outras palavras, a nota musical precisou ser contextualizada para remeter à leitura desejada, pois poderia ser interpretada de maneira diferente:

Figura 69 - Assobio representado por nota musical na HQ



Fonte: JEOSAFÁ, 2012, p. 44.

Quanto à representação de sons ou ruídos na HQ, podemos dizer que foram inseridos com o propósito de consolidar uma atmosfera capaz de envolver o leitor na história narrada. Esse relevante recurso foi apropriado pela estética dos quadrinhos e difundido amplamente a partir de 1920, com a temática de super-heróis, segundo Álvaro de Moya (1977, p. 270-277).

A propósito, para McCloud (1995, p. 27-28), o ícone nas histórias em quadrinhos é definido como qualquer imagem que representa “pessoa, local, coisa ou ideia”, produzida artisticamente para se assemelhar a seus objetos, podendo ou não resguardar similaridades integrais.

Notavelmente, numa narrativa quadrinística, os aspectos visuais são de extrema importância para que a história seja contada. Assim, o formato das letras e o próprio delineado do balão no qual se encontra a fala dos personagens contribuem para a imersão do leitor.

Os diferentes tipos de balão permitem a representação do som por meio de uma analogia visual. Ao longo do tempo, os balões passaram a ser representados por várias modulações, desde a linha reta ao tracejado ao ondulado, pontiagudo e outras formas concebidas pelos desenhistas, que procuram enfatizar no texto a emoção e a vocalização do que se pretende dizer. Os formatos mais usuais de balão são o arredondado e o retangular, sobre os quais se inserem as falas ou a ambientação da história.

O balão arredondado é recorrente no conto machadiano, marcando as falas dos personagens. Já o retangular, sem rabicho, é usado para a descrição de quadros, funcionando como legenda ou para indicar a fala de sujeitos que não aparecem na ilustração. Frequentemente, o balão retangular apresenta a lembrança do Jacobina de meia-idade, que relata o caso metafísico de sua juventude.

Entre os formatos usualmente empregados, observamos um balão de contornos pontiagudos, que neste caso foi destinado aos latidos do cão que se encontrava no sítio:

Figura 70 – As saudações ao sr. alferes



Fonte: JEOSAFÁ, 2012, p. 22.

O latido do cão cumprimentando o alferes foi incluído na HQ como um elemento de humor, conforme explicam os adaptadores:

Aí quisemos acrescentar um pouco de nosso humor “periferia” ao humor inglês do Machado. Cachorro bem-educado sempre cumprimenta

quem chega, diferentemente de muitos seres humanos (APÊNDICE C, R14).

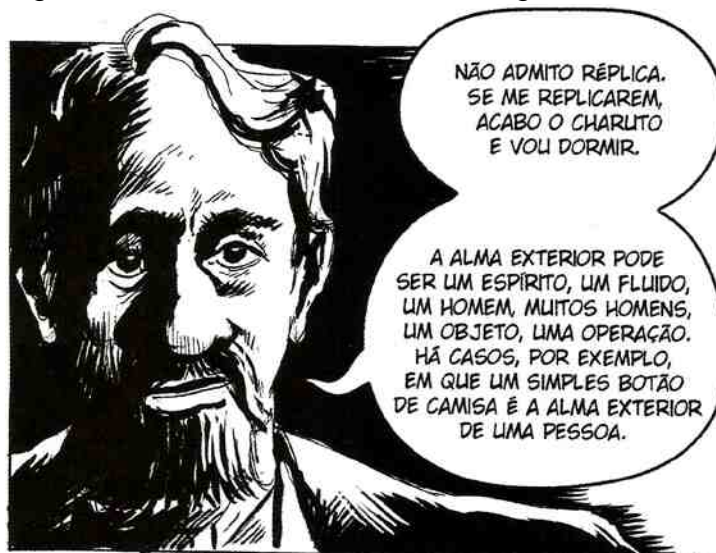
Foi uma piada. Porque, como o conto se passa quase todo dentro de uma sala, precisávamos criar alguns elementos para dar certo dinamismo à narrativa em HQ, e às vezes um respiro para o leitor (APÊNDICE D, R13).

Ou seja, a inserção do cão vai além da composição de cenário e introduz, aparentemente, um elemento lúdico. A onomatopeia ganha uma nota tradutória do “cachorrês”, pela qual sabemos se tratar de uma saudação a Jacobina: “Boa tarde, senhor alferes”. Podemos também entender que, por imitação, o cumprimento seguiu a escala hierárquica estabelecida na propriedade: a dona da casa, o capiau, o cunhado de tia Marcolina, os escravos e por último o cachorro.

Ainda sobre as modalizações dos balões, ao capricho do artista, até mesmo os rabichos podem assumir diversas formas, assemelhando-se a uma vírgula, a um raio ou a outros formatos, atribuindo um significado único para a ação que se quer representar ou para o texto. Consecutivamente, percebe-se que a composição gráfica do balão não é simplesmente acessória, e sim parte da natureza estética da HQ, redimensionada muitas vezes às falas dos personagens: “Em estreita relação com a feitura tipográfica do texto, expressa fúria, ódio, medo, alegria, surpresa etc., passando — às vezes — de uma realidade linguística (abstrata) para uma realidade física (concreta) [...]” (CIRNE, 1977, p. 26).

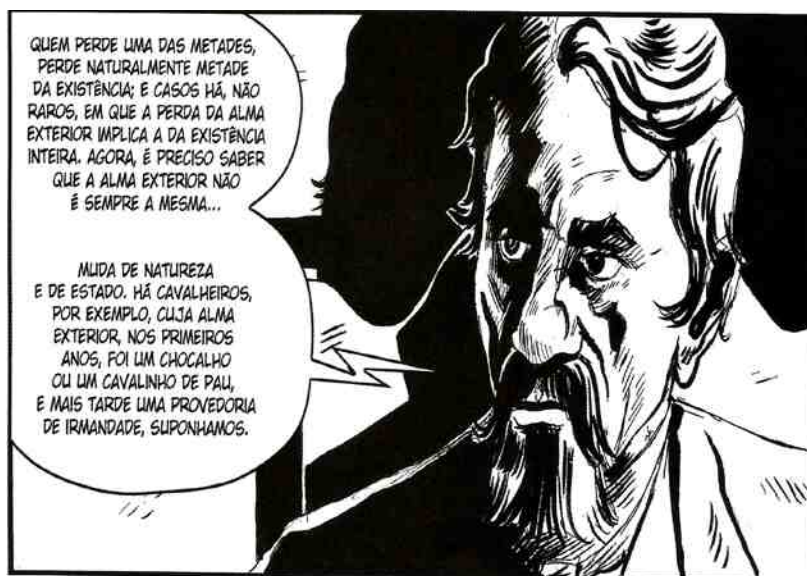
O rabicho dos balões em formato de vírgula, comum nos enunciados das histórias em quadrinhos, indica ritmo normal na voz dos personagens, enquanto o rabicho de raio fornece eloquência à oratória de Jacobina:

Figura 71 - Rabicho do balão em vírgula



Fonte: JEOSAFÁ, 2012, p. 9.

Figura 72 - Rabicho do balão em raio



Fonte: JEOSAFÁ, 2012, p. 9.

Moacy Cirne (1977, p.19-22) argumenta que, assim como o balão ou a legenda, o texto não possui demarcação definida nos quadrinhos, podendo tomar a dimensão do próprio quadro narrativo, acoplado para si toda a cena apresentada.²⁰⁰ Nesses casos, a significação depende das leituras e/ou conclusões do leitor quanto a um ou mais quadros subsequentes da HQ, tal como ocorre na adaptação machadiana:

Figura 73 - Legenda e quadro sem delimitação gráfica



Fonte: JEOSAFÁ, 2012, p. 12.

Percebe-se que o enquadramento do primeiro quadro é realizado em

²⁰⁰ Tal como no cinema, "cena" é um conjunto de planos narrativos que, na HQ, são estabelecidos nos quadros.

referência ao adjacente: sua legenda está solta no espaço narrativo, que também não é delimitado por nenhum recurso gráfico. O único elemento emoldurado é o retrato do jovem Jacobina, que simboliza uma lembrança dos tempos áureos como membro da Guarda Nacional, estimulada pelos afetos oriundos de sua história de vida.

O modo como o texto é grafado também é uma característica singular dos quadrinhos, que podemos encontrar nos títulos, nas legendas, nos letreiros e nos balões. Atualmente, no Brasil, o texto nos quadrinhos é tipografado em caixa-alta, sendo o padrão estilístico adotado a partir de 1960, segundo Thomas Pereira de Amorim Neto (2007, p. 26).²⁰¹ Este formato também foi adotado na HQ de “O espelho”.

Os títulos, junto com os desenhos, possuem um importante papel na narrativa dos quadrinhos e geralmente são seu grande chamariz. Costumam ocupar um espaço no primeiro quadro ou até mesmo em página inteira — isto é, na capa, no caso da versão produzida em álbum. Junto ao título podem vir imagens associadas à do personagem principal ou à cena clímax (AMORIM NETO, 2007, p. 32).

Na capa da adaptação de “O espelho”, há uma representação imagética da duplicidade de almas que Jacobina experimentou, quando as duas naturezas (o homem e o alferes) permaneceram equilibradas por um tempo.²⁰² Também há outros dados importantes sobre a edição, tais como o título, que indica se tratar de uma versão quadrinística do conto machadiano e deixa claro seu objetivo: “Adaptação fiel ao texto original”. A fidelidade é defendida não só como um apelo comercial, mas como uma proposta diretamente incorporada à própria atividade de adaptação.

Constatamos ainda que, nessa HQ, é excepcional o diálogo com a linguagem cinematográfica. Nadilson Manoel da Silva argumenta que, usualmente, os recursos intrínsecos à linguagem dos quadrinhos (imagem, cores, texto e letreiros, som simbolizado pelas onomatopeias, balões etc.) são dispostos em uma narrativa na perspectiva de planos semelhantes ao cinema:

Nota-se que o desenhista tenta adequar a realidade ao papel, recurso

²⁰¹ Em *Ideias do canário em quadrinhos* (2015), foi utilizada caixa-alta e caixa-baixa para grafar a adaptação machadiana.

²⁰² Vide figura 67.

conhecido como enquadramento. Os espaços que representam o enquadramento são denominados de planos. Os planos se dividem em seis principais: o plano geral, um enquadramento em que é possível se observar todo o ambiente em que se desenvolve a ação; o plano total, em que o enquadramento coloca as dimensões do espaço próximas ao personagem; o plano americano, que recorta as personagens a partir dos joelhos; o plano médio, que mostra a personagem acima da cintura; o primeiro plano, que limita o espaço ao ombro; e por último o plano de detalhe, em que é mostrado apenas uma parte do corpo ou de um objeto qualquer (2002, p. 46).

Em suma, dependendo do tipo de enquadramento realizado, é possível direcionar a atenção do leitor às expressões faciais do personagem ou ao cenário da ação, ou pode-se direcionar o ângulo de leitura da narrativa quadro a quadro.

Em “O espelho”, o recurso é empregado para exprimir o pânico de Jacobina ao ver sua imagem refletida após longos dias de solidão. Ele vinha evitando o velho e grande espelho que puseram em seu quarto por medo de ver recolhidas não uma imagem, mas duas. Um dia, por vontade própria, procurou o objeto e encontrou, de fato, o reflexo de suas almas. A ilustração traduz o espanto e o temor de Jacobina quando viu uma profusão de linhas disformes reproduzindo suas feições e contornos:

Figura 74 - Espelho conjurado



Fonte: JEOSAFÁ, 2012, p. 47.

Outro movimento oscilatório próprio desse gênero está presente nas limitações gráficas dos quadros, que, conforme Nadilson Manoel da Silva (2002, p. 46-47), podem ou não vir delimitados por linhas em suas variadas formas (reta, tracejada, dupla, círculo, triângulo etc.).

Na adaptação de “O espelho”, os formatos do espaço narrativo em círculo e triângulo diferenciam-se do quadrado e do retângulo. Os primeiros servem para

marcar as distinções de tempo e espaço entre o momento da enunciação e os fatos narrados, quando ambos aparecem justapostos na mesma página:

Figura 75 - A transformação da alma exterior de Jacobina



Fonte: JEOSAFÁ, 2012, p. 25.

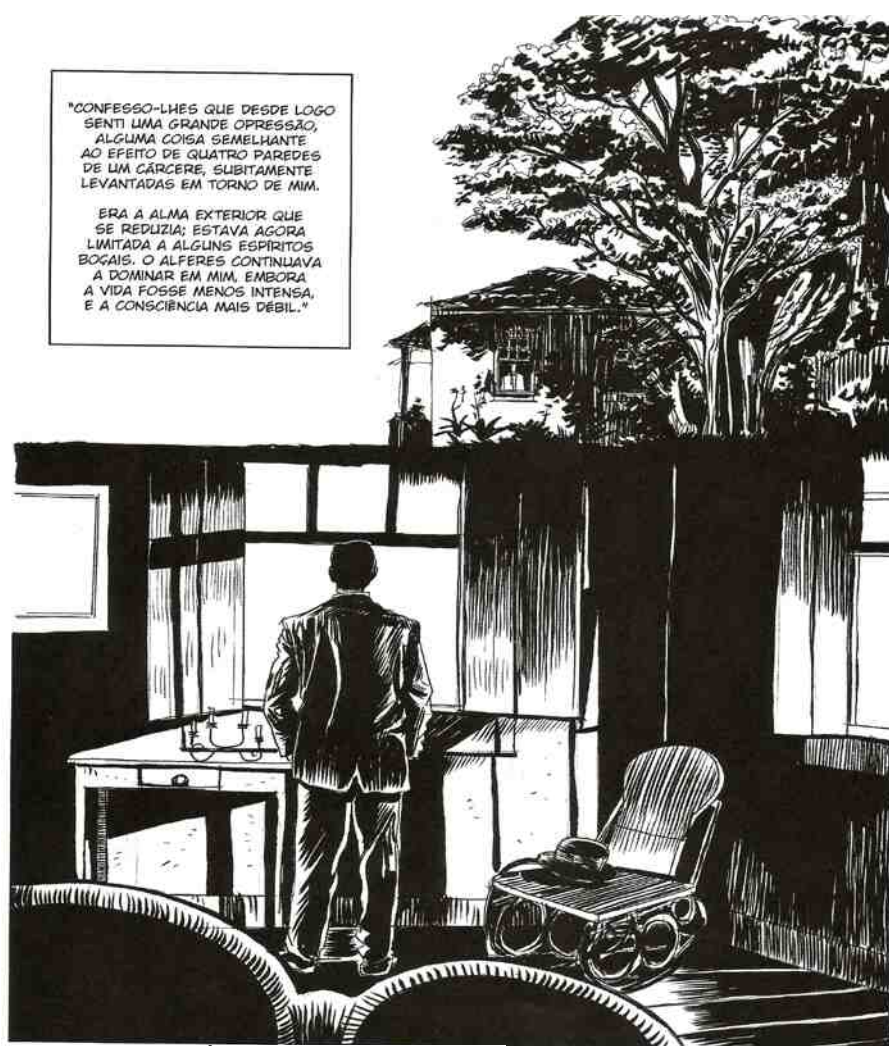
Em uma página, os quadrinhos geralmente são dispostos lado a lado, horizontal ou verticalmente, orientando a leitura da HQ. Por outro lado, também podem ser justapostos como na figura acima, ou se mesclar representando o mesmo tempo e espaço narrativos. Além disso, à semelhança do cinema, os desenhos e seus textos são apresentados em planos (geral, americano, próximo, detalhe, etc.).

Nessa HQ em especial, a proximidade com a linguagem cinematográfica se deve também à relação íntima dos seus adaptadores com ambas as mídias, pois, contiguamente ao trabalho de quadrinistas, também participam de cineclubes e

projetos fílmicos.²⁰³ Segundo João Pinheiro, eles fizeram uso de “uma espécie de montagem cinematográfica do texto e imagem” no processo de adaptação (APÊNDICE, R9).

Destarte, no exemplo a seguir, há uma sequência de planos denominados no cinema “de situação”. Atuam como uma câmera que capta a paisagem externa do local da ação, a fim de localizar o personagem para o espectador. Como consequência, esse recurso provoca a imersão do leitor nos ambientes simbólicos onde o personagem se encontra:

Figura 76 - Sentimento de opressão vivida por Jacobina



Fonte: JEOSAFÁ, 2012, p. 35.

A dimensão dos quadrinhos à mancha tipográfica — isto é, ao espaço da página destinado à impressão — é outro recurso que, além de alongar o tempo de leitura, ressalta a importância do quadro para a narrativa. Por vezes, seu tamanho

²⁰³ Cf. APÊNDICE C e D, R15.

assume proporções de uma página inteira para exprimir um momento único, que configura maior tempo de narração e, conseqüentemente, maior tempo de leitura (SILVA, N., 2002, p. 47). Para citar um exemplo, notamos que os quadros de duas páginas sequenciais, além de serem representados por páginas distintas na horizontal, unem-se representando o tempo e o espaço demasiadamente largos apreendidos por Jacobina. A motivação é clara: na história, a “solidão tomou proporções enormes” (ASSIS, 1882, p. 251) em decorrência da fuga dos escravos do sítio de tia Marcolina, pois eles mantinham viva a patente de alferes que a “mocidade ajudou e completou” (ASSIS, 1882, p. 248).

Figura 77 - Planos contíguos dos dias de solidão de Jacobina no sítio



O projeto de adaptação de Jeosafá emprega o contraste entre preto e branco, representando, como efeito máximo, a dualidade transcendental que o conto pretende esboçar, evidenciando a leitura realizada do texto-fonte. Tomando como exemplo a figura anterior, as respectivas cores servem tanto para distinguir os dois quadros — que estão unidos para indicar tempo e espaço único na narração —, quanto para denotar dois elementos: a conscientização de Jacobina sobre seu abandono e a obscuridade que a vasta solidão e a imensidão do tempo imprimem em sua alma.

Os quadros são espaços narrativos na página da HQ e, por isso, sua disposição não pode ser negligenciada ao longo da leitura. Correspondem a um recurso gráfico significativo que é bem explorado pela adaptação, aparecendo de maneira diversificada na narrativa.

Em outro momento, observamos que um quadro engloba o outro como se fosse uma parte de suas entranhas, o que serve para localizar o orador principal e seus interlocutores no tempo da enunciação:

Figura 78 - Cada criatura humana traz duas almas consigo



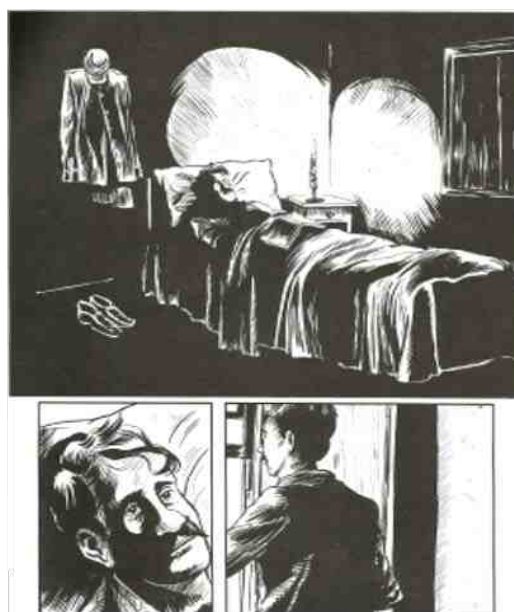
Os quadrinhos representam uma história em planos, tal como o cinema. A diferença entre as mídias se dá quanto ao movimento, realizado através da apresentação de imagens quadro a quadro, que, embora possam mostrar ação por ação, também precisam do leitor para lhes dar sentido.

Scott McCloud compreende os quadrinhos como imagens deliberadamente justapostas a fim de reproduzir uma ideia ou uma história, cujo movimento depende do quadrinista — responsável pela organização da história em quadros — e do leitor — que tirará suas conclusões acerca da estrutura (1995, p. 9, 64-66).

O espaço em branco, frequentemente encontrado entre dois quadros adjacentes e chamado de sarjeta, nem sempre está presente na adaptação de “O espelho”, já que configura arranjos gráficos de planos imagéticos referentes a momento e espaço únicos. O ato de virar a página, em tais situações, seria esse momento de inflexão para o leitor.

A sarjeta é um recurso importante à narrativa, pois fornece a marcação temporal da história. Por esse motivo, sua ausência também é um recurso próprio da linguagem quadrinística. O espaço entre um quadro e outro cria uma mudança no andamento dos acontecimentos, relativo ao espaço de ação dos personagens. Assim, mais do que a intercalação de informações distintas postas em quadros, é o espaço entre eles que leva o leitor a fazer deduções. A sarjeta é um espaço destinado à conclusão (MCCLLOUD, 1995, p. 66). Esta função da sarjeta pode ser notado nos quadros abaixo:

Figura 79 - Primeira noite no sítio



Fonte: JEOSAFÁ, 2012, p. 18.

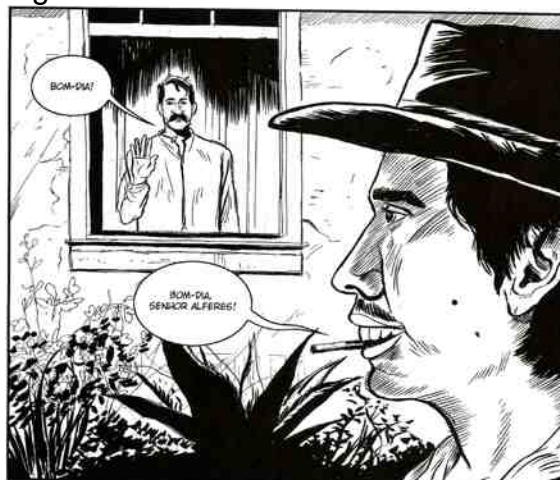
As sarjetas ajudam a marcar a passagem de tempo e a construir o movimento da história, sobre os quais o leitor pode deliberar mesmo sem o auxílio da palavra escrita, como evidencia a figura anterior. Isto porque essa sequência de quadros expressa “aspecto-para-aspecto”, pois eles se diferenciam uns dos outros, conservando somente a mesma ideia (MCCLLOUD, 1995, p. 74).

Na adaptação, são introduzidos dois novos personagens: uma escrava do sítio, que serve café da manhã a Jacobina, e um trabalhador do sítio. Segundo os adaptadores, a escrava, chamada Bertoleza, é uma homenagem à personagem de mesmo nome em *O cortiço* (1997),²⁰⁴ de Aluísio Azevedo.²⁰⁵ Na nossa leitura, a personagem original é uma escrava manipulada por João Romão, que a explora e a engana com uma carta de alforria falsa. Bertoleza, tal como a mucama Sabina do poema de mesmo nome de Machado de Assis, é seduzida e traída por seu amante.

O adaptador estabeleceu um diálogo entre as obras no processo de adaptação, reforçando o aspecto de (re)leitura da adaptação, mesmo que se vislumbre a fidelidade textual. Dentre as semelhanças, podemos destacar a invisibilidade na caracterização de Bertoleza, algo que se repete nas obras machadianas. O poema “Sabina”, como apontamos, é apenas um exemplo dessa tendência.

O segundo personagem novo se refere à caracterização pouco visível de “um capiau”, como o denomina Jeosafá. O capiau é baseado no próprio ilustrador João Pinheiro, que se fez incluir na narrativa tal qual “o cineasta Hitchcock” (APÊNDICE C, R10).

Figura 80 - João Pinheiro na HQ



Fonte: JEOSAFÁ, 2012, p. 19.

²⁰⁴ Essa obra foi lançada pela Garnier em 1890.

²⁰⁵ Cf. APÊNDICE C, R13; D, R12.

O adaptador nos relata que outros personagens também foram criados para homenagear alguns artistas brasileiros: Stepan Nercessian, Lima Duarte, Paulo Betti, José Lewgoy, Paulo José e Raul Cortez, que serviram de modelo para os quatro cavalheiros e Jacobina, respectivamente.²⁰⁶

A composição da linguagem e os recursos da narrativa em uma HQ possuem muitos elementos característicos como apontamos no decorrer do texto. A partir de sua análise, o leitor pode chegar a uma ideia ou a uma conclusão acerca da história contada por imagens e textos, nos quais se incluem as onomatopeias.

Nesse gênero narrativo, a leitura se dá pela legibilidade da imagem, pois todos os elementos impressos na página passam a compor uma unidade significativa. No estudo da HQ em questão, isso inclui também os paratextos, que a adaptação da *Mercuryo Jovem* oferece ao leitor.

5.1 A edição e seus paratextos

A *Mercuryo Jovem* trouxe a história em quadrinhos do conto “O espelho” em uma edição em revista, embora o ilustrador João Pinheiro a tenha chamado de *graphic novel* no seu blog artístico. A denominação não deixa de ser adequada, tendo em vista que *graphic novel* é uma variação das histórias em quadrinhos publicadas no conhecido formato de revista ou álbum.

Em entrevista, os adaptadores consideraram a adaptação mais próxima ao conceito da *graphic novel*, sobre a qual o ilustrador ressalta: “Considero uma *graphic novel* muito próxima do formato Europeu (pelo seu formato, quantidade de páginas, por conter uma história completa)” (APÊNDICE D, R6, grifo do entrevistado).²⁰⁷

Atualmente, a *graphic novel* traz as histórias em um compêndio mais sofisticado e volumoso, destacando-se das revistas em quadrinhos pela maior qualidade do material utilizado na impressão e pela temática mais adulta. Segundo Will Eisner (2005, p. 8), esse subgênero se proliferou a partir de 1965, quando o

²⁰⁶ Cf. figura 91.

²⁰⁷ Cf. também APÊNDICE C, R6.

segmento se desenvolveu inspirando-se na literatura, em temáticas sociais e em autobiografias.

Eisner também explica que, inicialmente, o conceito de *graphic novel* estava relacionado a produções que contavam histórias com o mínimo possível de palavras, embora trouxessem narrativas complexas, tal como *Die sonne*, de Masereel (Alemanha, 1927), *Destiny*, de Masereel e Nüchel (Estados Unidos, 1930), e *Vertigo*, de Lynd Ward (1937). Provavelmente, por essa razão, uma de suas características mais relevantes é a

[...] carga maior de narração a cargo da arte. Mas, com a proliferação das revistas em quadrinhos, a responsabilidade de se contar uma história é compartilhada pelo texto e a imagem. Essa mistura de mídias obteve sucesso rapidamente e a técnica totalmente gráfica logo abriu caminho para as *graphic novels* que nós conhecemos (EISNER, 2005, p. 145, grifo do autor).

Hoje em dia, com a semelhança entre as dimensões tipográficas dos volumes e sua adequação a diferentes públicos, torna-se difícil diferenciar as revistas em quadrinhos da *graphic novel* a partir desse critério. Isso era possível no passado, quando a revista em quadrinhos ora tinha uma dimensão mais ou menos definida de 17 x 26 cm para o formato clássico ou americano, ora apresentava o “formatinho” de 13,5 x 19 cm (EISNER, 2005, p. 18).

As revistas da editora Escala Educacional, que adaptou a maior parte das obras machadianas para HQ, possuem medidas mais próximas do formato clássico (17 x 24 cm). Já a HQ do conto “O espelho” possui as dimensões de 20,5 x 27 cm, muito usual nas revistas do país, que não recebem o nome de *graphic novels*, tal como *A mão e a luva em quadrinhos* (2013) e *Conto de escola em quadrinhos* (2010).²⁰⁸ Essas publicações se destacam pelo papel brilhoso no qual são impressas, característica também presente na chamada *graphic novel* de “O alienista” (Agir, 2007), que compartilha a dimensão das referidas revistas.

À vista do exposto, é difícil estabelecer a distinção entre a HQ em revista e a *graphic novel* por meio de dispositivos gráficos. O estilo tampouco pode ser um item de classificação, já que seu emprego na narrativa em quadrinhos depende mais do

²⁰⁸ Há outras histórias em quadrinhos editadas pela Peirópolis que também não empregam o rótulo de *graphic novel*, embora possuam as mesmas dimensões e especificações aqui analisadas: *Dom Quixote em quadrinhos*; *Os Lusíadas em quadrinhos*; *O corvo em quadrinhos*; *Frankenstein em quadrinhos*; *I-Juca Pirama* (BAGNARIOL; PIERO, 2015, p. 69 e 71).

artista do que do formato da edição.

A partir de uma análise das edições similares à do conto “O espelho”, concluímos que o prefácio e o posfácio não são elementos exclusivos da *graphic novel*, podendo ou não aparecer nas revistas em quadrinhos. São mais comuns nas edições paradidáticas, tais como as publicadas pela Escala Educacional, nas quais se nota que os elementos não ocupam muito espaço.

Assim, podemos dizer que, o critério da composição física das edições não torna clara a distinção entre a revista em quadrinhos e a *graphic novel*. Ambos os formatos podem vir em capas luxuosas e ter extensões similares, diferenciando-se, talvez, quanto ao público a que se destinam e ao rótulo empregado na edição. O fator mais preponderante para a denominação é o apelo editorial por um ou outro nicho comercial.

Como as nomenclaturas parecem ser intercambiáveis na indústria editorial, o simples fato da adaptação de “O espelho” não trazer o rótulo de *graphic novel*, ainda que contenha elementos dessa categoria, não a afasta de ser rotulada como tal por seu público leitor. Além do mais, a edição nos chama particular atenção pelos complexos recursos narrativos empregados (ex.: quadros diferentes com único momento e espaço narrativo) e pelos elementos editoriais típicos de um livro, através dos quais se pretende formar um leitor crítico.

A edição em quadrinhos de “O espelho” traz os seguintes elementos pré-textuais: capa, orelha, folha de rosto, sumário e “Apresentação”. Já os elementos pós-textuais são o texto “Machado de Assis ao espelho”, o texto-fonte integral e a bibliografia. Devido a essa estrutura, é possível perceber que a edição guarda muitas semelhanças com um livro.

Na orelha, o prefácio e os textos que compõem o posfácio são justificados como elementos que buscam “[...] estimular o estudante a mergulhar no mundo às vezes irônico, às vezes sarcástico de Machado de Assis” (JEOSAFÁ, 2012, orelha da edição). Ou seja, a partir da disponibilização dos respectivos textos na edição, procura-se constituir um leitor consciente — um “leitor crítico” —, como é chamado pela publicação.

Há uma proposta de imersão na literatura machadiana de forma reflexiva e crítica, algo que começa já na capa, pois a ilustração destaca a duplicidade da alma de Jacobina (o homem e o alferes). A própria edição, dessa maneira, torna-se uma superfície reflexiva tal como um espelho. O adaptador Jeosafá inclusive sugere, na

“Apresentação”, que os próprios textos veiculados na edição seriam espelhos, ou seja, próteses em que os leitores poderiam se mirar.

Na capa, imprime-se o rótulo “Adaptação fiel ao texto original” a fim de evocar o estatuto do autor, cujo nome aparece no título: *O espelho de Machado de Assis em HQ*. Conforme argumenta Linda Hutcheon: as adaptações, independente da mídia, às vezes se valem de técnicas de persuasão comercial como estratégia mercadológica (2013, p. 27).

Por isso, tais rótulos ou argumentos devem ser entendidos não como a verdade, mas como uma proposta de elaboração dos quadrinhos. No caso da adaptação de “O espelho”, tal objetivo se mostra no trabalho de cotejo dedicado ao texto machadiano, presente de forma integral na HQ. Assim, o conceito de Crítica Textual, também mencionado na edição, é considerado sob o viés do estabelecimento textual fidedigno da obra originária.

A fidelidade ao texto-fonte foi priorizada desde a concepção do projeto por Jeosafá, que trabalhou arduamente nesse sentido:

Pouquíssimas palavras do texto dessa HQ não saíram da pena de Machado de Assis. No final, o “Cadê ele?” do último quadrinho é outra licença poética do João. Estabelecido o texto, só retirei palavras. As descrições físicas, que já são poucas no conto, foram substituídas por imagens (fruto da pesquisa iconográfica e cinematográfica) (APÊNDICE C, R10).²⁰⁹

Na orelha escrita por Jeosafá, essa procedimento nos é apresentada de forma mais clara. Não só se propõe uma HQ fiel, de maneira a traduzir o texto machadiano para o universo quadrinístico, mas também a conservação do texto-fonte em uma linguagem diferente. Isso implica a supressão do texto original para dar lugar à narrativa quadrinística, formada por texto — sobretudo oralizado — e imagem narrativa, que não serve apenas a propósitos ilustrativos, e nos conta algo em cada quadro.

Nestes termos, a adaptação realizada se aproximam da concepção de tradução defendida por Walter Benjamin (2008) e Haroldo de Campos (1992), sobre o qual o conteúdo e a estética de ambas as linguagens se mesclam uma a outra, fundindo-se às práticas dos seus adaptadores, por isso é incontestável o processo de (re)leitura realizado. No entanto, a adaptação não obliterar o texto-fonte em favor

²⁰⁹ Cf. também R3-4, R9.

de uma prática transcriadora, ao ponto de usurpar o texto-fonte para estabelecer novos diálogos poéticos e críticos através da desconstrução para (re)criar o novo conscientemente (CAMPOS, 1981,1984).

Na “Apresentação”, a fidedignidade ao texto-fonte, indicada na capa da HQ, é colocada como uma proposta, mas se reconhece que a publicação é como um reflexo especular. Nesse contexto, o adaptador se utiliza de uma analogia com os variados formatos de espelhos, que oferecem uma imagem ora reduzida, ora ampliada, quando não completamente deformada, características muito comuns nos espelhos vistos “[...] em parques de diversão e em histórias de horror” (JEOSAFÁ, 2012, p. 4).

A respeito do fenômeno físico do objeto especular, que reflete “a radiação luminosa incidente” do corpo de um objeto ou do observador, Umberto Eco explica que, no caso do espelho plano, a imagem é refletida de forma correta e simétrica, ao contrário dos formatos citados anteriormente (1989, p. 13). Isso quer dizer que o espelho capta a imagem do objeto tal como ele se apresenta, mas o observador que olhar a imagem refletida como sua duplicata verá sua imagem invertida, que possui seus próprios lados direito e esquerdo.

Na visão do autor, habituamo-nos a reconhecer em nosso reflexo as correspondências simétricas necessárias para realizar, por exemplo, a higiene pessoal, tendo em vista que o cérebro entende onde estão os respectivos lados na imagem refletida. Conceitualmente, no entanto, permanecemos na ilusão que esse fenômeno ainda provoca, devido à antropomorfização da imagem invertida (ECO, 1989, p. 14-15). Não é o espelho que não diz a verdade, pois ele é um objeto que não possui órgão de percepção:

Ele diz a verdade de modo desumano, como bem sabe quem — diante do espelho — perde toda e qualquer ilusão sobre a própria juventude. O cérebro interpreta os dados fornecidos pela retina,²¹⁰ o espelho não interpreta os objetos (ECO, 1989, p. 17).

Assim, diferente do espelho plano, que reflete o objeto tal como ele é, a adaptação se trata de uma imagem “não ideal” (JEOSAFÁ, 2012, p. 4), ou seja, uma releitura equivalente a uma imagem autônoma, que possui seu próprio lado direito e esquerdo.

²¹⁰ A retina capta os sinais luminosos do ambiente de forma invertida.

O espelho encontra terreno fértil na imaginação e, por isso, aparece com frequência na literatura. Faz-se importante o limiar no qual o objeto opera: entre a percepção, que nos fornece a imagem do campo sensorial integral, e a significação, quando a imagem refletida é vista como duplo do observador, “[...] que se desdobra e se coloca diante de si mesmo” (ECO, 1989, p. 20). Nesse sentido, não há imagem especular transcrita fielmente enquanto objeto no discurso, mas o envolvimento do espelho no jogo de significação, que é peculiar à ficção.

No prefácio, explicam-se os elementos evocados pelo título, ou seja, as ilusões que podem incorrer no uso do espelho e a ironia de Machado, assim como a natureza absorvente da adaptação em HQ — tal como o espelho, transmite tudo o que é posto à sua frente. Logo, os quadrinhos, analogamente ao espelho, funcionam como prótese ou canal de ligação entre o leitor e o texto-fonte. Mas, não é como se ambos fossem equivalentes, já que os canais revelam mais sobre si mesmos do que sobre a imagem para a qual se busca um reflexo. Isto porque os espelhos se diferem entre si pela forma reflexiva que pretendem atingir (ECO, 1989, p. 18-19).

Na apresentação da HQ, é sugerido que o leitor não formule juízo quanto ao impasse gerado pela história de Jacobina, qual seja: um fenômeno sobrenatural ou uma consequência da ilusão incitada pela antropomorfização da imagem recolhida no espelho. Recomenda-se, como medida ponderada, que o leitor siga o narrador e saiba “[...] aproveitar a primeira oportunidade e fugir correndo pelas escadas da narrativa” (2012, p. 4). Então, adianta-se à leitura a ideia de que a obra também possa ser um jogo entre a ilusão e a imagem especular que podem advir do espelho.

Além da impressão da HQ, outros textos auxiliam a experiência do conto em quadrinhos, incluindo um texto do crítico de Jeosafá. “Machado de Assis ao espelho” propõe uma leitura sobre a concepção do conto em torno da temática do espelho, explorada em outras obras como *Alice através do espelho*, de Lewis Carroll, *Algo sinistro vem por aí*, de Ray Bradbury, e no mito de Narciso. De modo engenhoso, a literatura soube explorar o fascínio e a cisma que os espelhos provocam nas pessoas, de tal maneira que a questão implícita permanece: “De quem desconfiar: dele ou de nós mesmos?” (JEOSAFÁ, 2012, p. 52).

Jacobina experimentou esse impasse assombroso quando viu, no velho espelho da tia, seu reflexo diluído em alguns espíritos boçais. Para Umberto Eco (1989, p. 16), isso ocorre quando os espelhos viram próteses para o órgão de percepção do observador, que ampliam ou reduzem seu campo de visão,

permitindo-lhe se reconhecer duplicado e se ver como os outros o veem. Por esse motivo, nem sempre gostamos da imagem que nos é devolvida no espelho.

Em última análise, Jeosafá levanta a seguinte questão: seria o conto o próprio espelho? Se for o caso, o reflexo corresponderia às leituras que, em maior ou menor grau de definição, devolveriam o espírito do autor exteriorizado por meio da obra.

Segundo o texto de Jeosafá, há uma aproximação entre o personagem Jacobina e o autor Machado de Assis, pois ambos teriam idades similares em 1882, ano em que o conto foi escrito: “entre quarenta e cinquenta anos”. Deve-se considerar também que o narrador-personagem Jacobina e o narrador do início do conto rompem com a escrita após ser esboçada a teoria transcendental, que retoma os áureos anos de juventude de Jacobina. Escusam-se ambos da discussão: “Quando os outros voltaram a si, o narrador tinha descido as escadas” (ASSIS, 1882, p. 257).

Jacobina, casmurro, como nunca discutia, apenas conta sua história aterradora e sai para não dar maiores explicações. O autor faz o mesmo e encerra o conto. Por isso, Jeosafá nos pergunta: quem é o narrador que sai correndo para não se afogar na narrativa como Narciso, Jacobina ou Machado de Assis? (JEOSAFÁ, 2012, p. 54)

Na verdade, são os dois. Jacobina seria a alma exterior descrita como personagem. Melhor dizendo, cada obra machadiana seria a manifestação do espírito do autor, tendo em vista que a alma exterior pode ser qualquer coisa e é o que transmite idealmente a vida, tal como exemplifica o autor acerca do personagem shakespeariano: “Shylock,²¹¹ por exemplo. A alma exterior daquele judeu eram os seus ducados; perdê-los equivalia a morrer” (ASSIS, 1882, p. 244). Uma questão importante para a formação crítica do jovem leitor de quadrinhos, assim, é deixada pelo adaptador, que o convida a ler as imagens e ver nas entrelinhas do texto machadiano se “Há algo além da superfície do espelho?” (2012, p. 54).

O conto incluído no final da edição é posto como um elemento necessário para o leitor imergir nas metáforas da obra. A intenção é que o leitor pode tirar suas próprias conclusões e fazer suas próprias inferências sobre o universo machadiano, além de depreender as variações textuais entre a adaptação em HQ e o conto original.

²¹¹ Personagem judeu, rico e avarento da peça *O mercador de Veneza* (SHAKESPEARE, 2002).

A escolha por essa composição dos quadrinhos não foi acidental ou ingênua, haja vista o teor crítico dos paratextos apresentados, que pretendem servir como ponte para reflexão sobre a obra de Machado. Os textos anteriores e posteriores à narrativa em quadrinhos possuem papel fundamental na construção narrativa da edição, buscando garantir maior fidelidade à obra e à demonstração metafísica que o conto pretende esboçar.

5.2 A adaptação para os quadrinhos do texto machadiano

A adaptação em quadrinhos preservou a maior parte do texto-fonte, seja por meio de legendas, seja por meio de diálogos aproveitados da narrativa machadiana. Ainda assim, algumas mudanças cumpriram o propósito de adequar o texto ao novo universo de interlocução:

Portanto, o que vai na HQ busca a maior fidelidade possível ao texto original. Alguns cortes foram oralizados para não criar uma redundância desagradável em relação ao desenho, e algumas pontes textuais foram feitas para garantir continuidade ao encadeamento da narrativa, em que texto e imagem precisam se articular coesa e coerentemente (JEOSAFÁ, 2012, orelha esquerda da edição).

Embora a fidelidade ao texto machadiano persista na HQ, não só como proposta, mas com a materialização do texto em palavras e imagens, a edição também adaptou outros elementos intertextuais (fotografias, pinturas e filmes) que, incorporados ao novo contexto, auxiliam a tradução da obra para o contexto visual dos quadrinhos.

A conjugação dos elementos intertextuais à linguagem quadrinística — que possui seus próprios recursos operatórios, bem como a inserção de novos argumentos narrativos — certamente vai além da função de pontes para a adaptação do conto, como nos sugerem os paratextos da publicação.

De maneira geral, as partes iniciais do conto machadiano, compostas pela descrição de Jacobina e da noite em Santa Teresa, são adaptadas à linguagem da HQ, que privilegia a imagem e o discurso oral. Ou seja, algumas características indicadas pelo primeiro narrador são absorvidas pela nova mídia, de forma que nem

tudo aparece transcrito na HQ, embora possa ser depreendido no decorrer da leitura — como o cinema, os quadrinhos dão preferência ao mostrar; o que no conto precisa ser descrito:

Esse homem tinha a mesma idade dos companheiros, entre quarenta e cinquenta anos, era provinciano, capitalista, inteligente, não sem instrução, e, ao que parece, astuto e cáustico (ASSIS, 1882, p. 242).

A sala, até há pouco ruidosa de física e metafísica, é agora um mar morto; todos os olhos estão no Jacobina, que conserta a ponta do charuto, recolhendo as memórias (ASSIS, 1882, p. 245).

A condução da narrativa nos quadrinhos foi inspirada no filme dirigido por Becca Lopes (2008).²¹² Visto que, entre o filme e a narrativa em HQ, há pelo menos as seguintes semelhanças: a cena inicial traz uma sequência de fotos antigas da cidade, que ambientam o leitor na vida urbana do Rio de Janeiro da época, mais precisamente em Santa Teresa; a caracterização das áreas externa e interna da casa na qual Jacobina se reúne com os quatro convivas; e uma ilustração do jovem Jacobina no sítio de sua tia Marcolina.

Sem prejuízo da fidelidade à obra machadiana, podemos dizer que, a partir de fotos e da arquitetura antigas, tanto os quadrinhos quanto o filme conseguem conduzir o leitor e o espectador ao tempo da escrita de Machado, remontando o cenário e o figurino do século XIX através de uma construção intertextual.

Como no conto machadiano, a narrativa da HQ começa ambientando o leitor externamente. Os quatro quadrinhos iniciais mostram a noite com luar, à luz de velas, em uma casa no morro de Santa Teresa, na qual se encontram os distintos cavalheiros: “[...] investigadores de cousas metafísicas, resolvendo amigavelmente os mais árduos problemas do universo” (ASSIS, 1882, p. 241).

A ilustração dos dois primeiros quadrinhos foi baseada em uma fotografia do Aqueduto da Carioca e do morro de Santa Teresa, dividida em dois planos, superior e inferior:

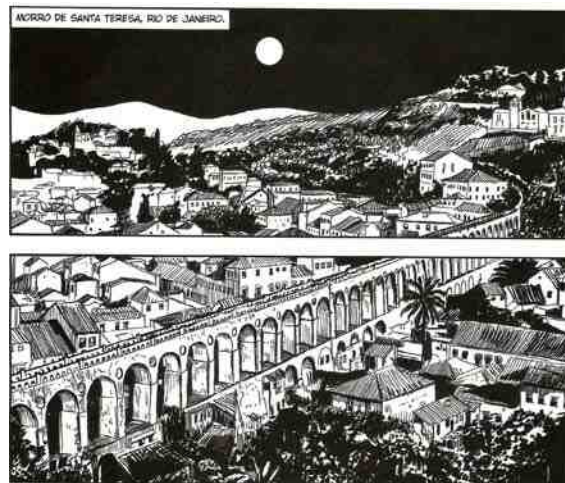
²¹² Cf. APÊNDICE C e D, R15.

Figura 81 - Fotografia do aqueduto



Fonte: FROND, 1858.

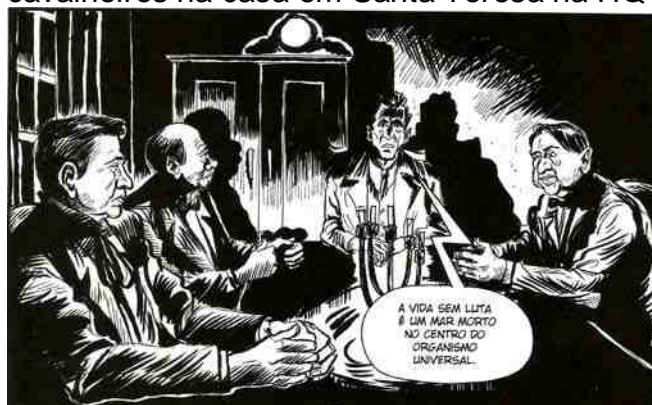
Figura 82 - Morro de Santa Teresa na HQ



Fonte: JEOSAFÁ, 2012, p. 5.

As ilustrações que descrevem o bairro e a casa de Santa Teresa são semelhantes aos locais filmados na adaptação de Becca Lopes: o Centro Cultural Municipal Laurinda Santos Lobo foi escolhido para a parte externa, em Santa Teresa, enquanto o Centro Cultural Jorge Bem Jor, em Realengo, representou a parte interna:

Figura 83 - Disposição dos quatro cavalheiros na casa em Santa Teresa na HQ



Fonte: JEOSAFÁ, 2012, p. 7.

Figura 84 - Plano conjunto dos quatro cavalheiros em Santa Teresa



Fonte: O ESPELHO, 2008 (05:02).

Figura 85 - Jacobina sentado sozinho na HQ



Fonte: JEOSAFÁ, 2012, p. 23.

Figura 86 - Jacobina sentado sozinho no filme



Fonte: O ESPELHO, 2008 (02:38).

Podemos notar a influência do filme de Becca Lopes na adaptação para os quadrinhos, tanto na condução da narrativa em relação ao texto-fonte, bem como na elaboração das ilustrações. O modo de apresentar a adaptação mostra-se igualmente similar.

A história é contada sempre sob o ponto de vista de Jacobina, oscilando entre os planos narrativos que representam a reunião em Santa Teresa (tempo presente) e o sítio da juventude de Jacobina (tempo passado). Inclusive, como já dissemos, na casa em Santa Teresa, foi incorporada a disposição dos cavalheiros e de Jacobina na sala da residência, bem como as mobílias da casa: a mesa, as cadeiras, o candelabro, o armário e o relógio. Por isso é possível identificar a semelhança na ilustração dos seguintes planos filmicos:

Figura 87 - Jacobina e o charuto na HQ



Fonte: JEOSAFÁ, 2012, p. 9.

Figura 88 - Jacobina e o charuto no filme



Fonte: O ESPELHO, 2008 (04:22).

Figura 89 – O jovem Jacobina e o relógio na HQ



Fonte: JEOSAFÁ, 2012, p. 37.

Figura 90 – O jovem Jacobina e o relógio no filme



Fonte: O ESPELHO, 2008 (20:30).

Como exemplo de adaptações do texto-fonte à linguagem dos quadrinhos — dispensando a enunciação verbal —, podemos apontar a quantificação dos cavalheiros que debatiam em Santa Teresa, “quatro ou cinco”. Na obra machadiana, essa ideia inexata refere-se à falta de interesse de um dos cavalheiros, que cochilava na reunião e, frequentemente, abstinha-se do debate. Para obter tal efeito, na história em quadrinhos, Jacobina é o último dos cavalheiros a ser representado e, por isso, é disposto na parte inferior do arranjo narrativo, simbolizando sua apatia quanto aos temas discutidos na reunião:

Figura 91 - Quatro ou cinco cavalheiros



Fonte: JEOSAFÁ, 2012, p. 7.

Neste caso, é evidente que a disposição gráfica é muito importante para o

estabelecimento de uma narrativa fiel ao texto machadiano, pois demonstra o debate sobre “questões de alta transcendência” entre os quatro cavalheiros, enquanto a posição de Jacobina, quadrinizado apenas no final da página, reforça para o leitor a menor relevância que o personagem tinha nas contendas.

Na fala de Jacobina, um trecho enunciado pelo narrador inicial — que o apresenta aos leitores no texto-fonte — é aglutinado à fala do próprio personagem. Vale observar que esse recurso também foi utilizado por Becca Lopes em seu filme.

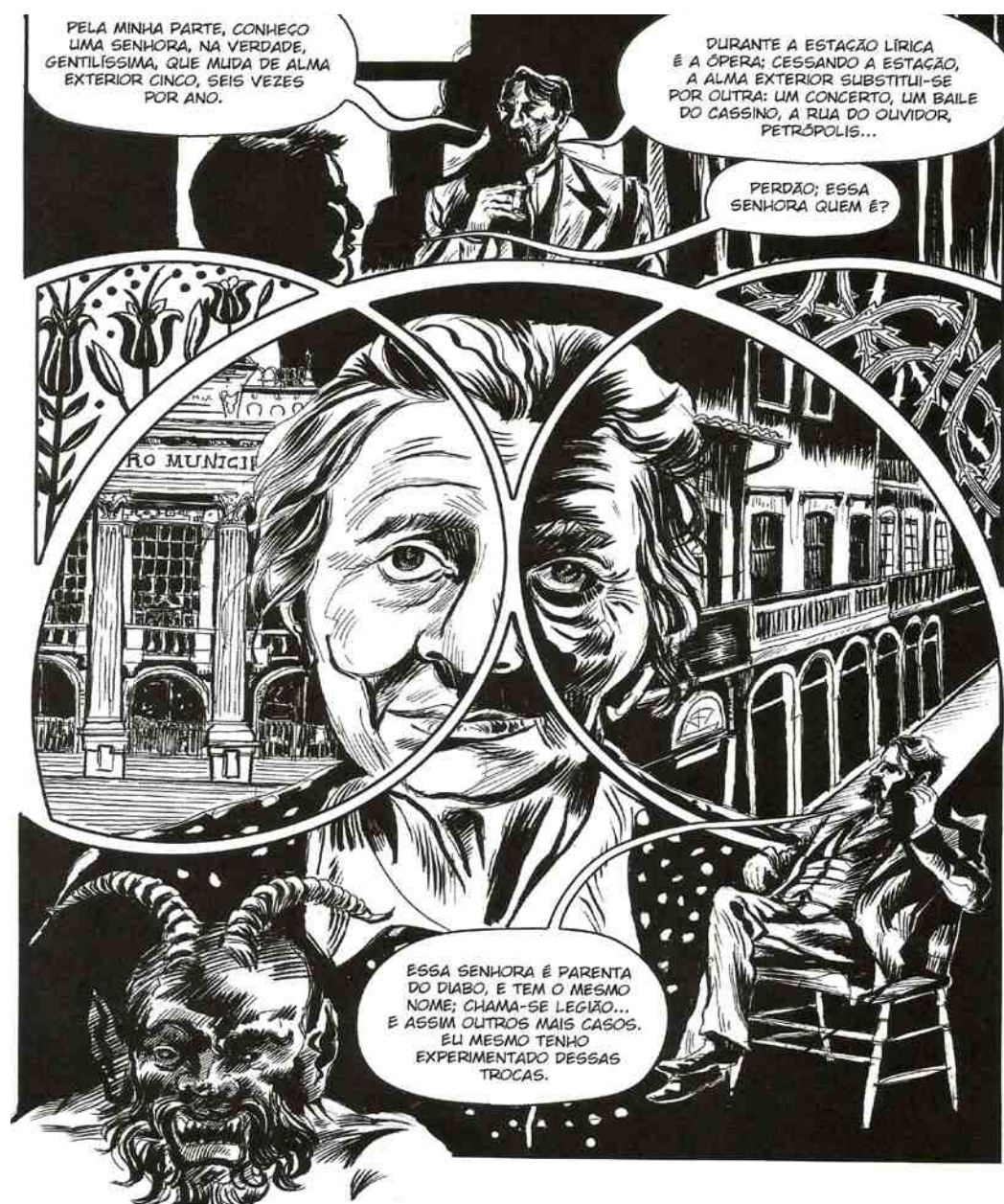
O conto machadiano não descreve as questões metafísicas sobre as quais os cavalheiros conversavam naquela noite, deixando as especulações a cargo do leitor. Na HQ, por outro lado, há exemplos resumidos de questões relacionadas à vida, ao amor, à crença e à felicidade; o que ocorre diferentemente da primeira adaptação em filme do conto, que também criou um diálogo em referência a esse trecho do texto-fonte.

A partir de então, o debate chega à natureza da alma, como está pressuposto no conto machadiano. Jacobina, que nunca discutia, começa a relatar aos presentes o caso metafísico que ocorreu em sua vida, com a condição de que todos o ouvissem em silêncio.

Nessa parte inicial do conto, alguns exemplos usados por Machado de Assis para explicar a alma exterior foram suprimidos, provavelmente, para não tornar a adaptação uma ilustração do texto-fonte, tais como: “[...] a polca, o voltarete, um livro, uma máquina, um par de botas, uma cavatina, um tambor, etc.” (ASSIS, 1882, p. 243). O mesmo ocorreu com as referências à alma exterior de Shylock e de outras personalidades: cuja alma é de natureza mais absorvente — como Camões —, ou de natureza mais enérgica — como César e Cromwell.

A ilustração sobre a mudança de almas exteriores é reservada apenas para a caracterização da “senhora gentilíssima” que é “parenta do diabo” e troca de alma exterior várias vezes por ano:

Figura 92 – Legião: encarnação da volubilidade humana



Fonte: JEOSAFÁ, 2012, p. 10.

Legião é o nome dado ao conjunto de demônios que se apossaram de um homem, conforme o evangelho de São Marcos na *Bíblia sagrada* (5:9): “Legião é o meu nome, porque somos muitos”. No conto machadiano, a denominação se refere às incessantes mudanças de natureza na alma feminina de uma dada classe social, marcada pela volubilidade.

Recontando o episódio de seus vinte e cinco anos, Jacobina recorda-se que a patente lhe trouxe inimizades e amizades. Na adaptação, o ressentimento na vila

onde morava é intensificado com a projeção do distanciamento que o cargo criou entre o personagem e seus amigos, fato que o deixou mais solitário. Essa leitura se baseia nos quadros distribuídos em duas páginas (JEOSAFÁ, 2012, p. 12-13), que demonstram a consequência do rompimento dos laços de amizade. Embora a família tenha ficado contente e Jacobina tenha ganhado o fardamento dos amigos, ainda assim uma parte de si se esvaía com o novo cargo:

Figura 93 - O alferes solitário na vila



Fonte: JEOSAFÁ. 2012. p. 12.

A solidão que o abateu já no início do exercício da patente tem seu ápice na adaptação do retrato de Marcellin Desboutin, em pintura de Édouard Manet. Na ilustração, Jacobina moço, já como alferes da Guarda Nacional, encontra-se somente na companhia de um cachorro, e ambos estão interpostos no vazio de uma página em branco, sugerindo que só tinham um ao outro:

Figura 94 -
Jacobina na vila



Fonte: JEOSAFÁ, 2012,
p. 13.

Figura 95 - Retrato de
Gilbert-Marcellin
Desboutin



Fonte: MANET, 1875.

Após a nomeação à patente, Jacobina foi ter com sua tia, “[...] que morava a muitas léguas da vila” (ASSIS, 1882, p. 246). A linguagem dos quadrinhos se vale, sobretudo, de planos visuais nos quais são inseridos os diálogos. A feliz recepção da tia foi adaptada na HQ com algumas modificações textuais, além de um reordenamento da narrativa para melhor acomodar o texto e a ilustração:

Figura 96 - Recepção do alferes



Fonte: JEOSAFÁ, 2012, p. 17.

Na figura acima, nota-se que há três quadrinhos imbricados em uma mesma página, indicando o mesmo espaço e tempo narrativo. O texto machadiano foi adaptado para o formato dialógico, sendo não só resumido, como também reordenado. Tal prática de adaptação é muito utilizada nessa edição quadrinística, provavelmente decorrente da decupagem e reorganização do texto-fonte:

Achava-me um rapagão bonito. Como era um tanto patusca, chegou a confessar que tinha inveja da moça que houvesse de ser minha mulher. Jurava que em toda a província não havia outro que pusesse o pé adiante [...] Eu pedia-lhe que me chamasse Joãozinho, como d'antes; e ela abanava a cabeça, bradando que não, que era o "senhor alferes" (ASSIS, 1882, p. 246-247).

Na narrativa quadrinística, como o tempo de leitura se dá no passar dos quadros e, em última instância, das páginas, o tempo destinado à recepção calorosa de tia Marcolina ao "Senhor alferes" — representada em sete quadros, em três páginas da edição (15-17) — expressa a importância da visita de seu sobrinho militar. Seguindo o pedido da tia, Jacobina chega trajando a farda. Vai sozinho até o sítio, sem a companhia do pajem que, no texto-fonte, voltaria para a vila somente após alguns dias.

O uniforme do alferes está visualmente representado na HQ, recurso que busca intensificar a presença ilustre do membro da Guarda Nacional. A roupa aparece ora trajada por Jacobina, como nos quadros iniciais da narrativa, ora pendurada na parede, como no quadro que, por vezes, é posto em evidência na narrativa para reforçar a contemplação do objeto pelo personagem e a força que ele exercia sobre sua alma:

Figura 97 - A farda de alferes pendurada



Fonte: JEOSAFÁ, 2012, p. 19.

A farda, no entanto, não é contemplada apenas pelo olhar do personagem, passando também pela apreciação do leitor. Na página subsequente, chega a ganhar a dimensão de uma página inteira.

Na adaptação para a história em quadrinhos, a opressão pelo cargo é

desencadeada por tia Marcolina — que com frequência usa o título como substituto para o nome ou apelido (“Joãozinho”) do sobrinho — e tem sequência com os demais habitantes do sítio. Isso ocorre não por reflexo supostamente natural às relações de hierarquia, mas pela submissão a que tais relações estão constrictas.

No café da manhã, outra representação acrescentada pelos adaptadores exemplifica as memórias de Jacobina sobre o modo como a dona do sítio o tratava. Pois, o alferes sempre tinha o melhor lugar à mesa e era o primeiro a ser servido. Tia Marcolina não se abstinha de chamar-lhe “Meu alferes”, nem admitia que os escravos deixassem de oferecer-lhe a mesma cortesia:

Figura 98 - A escrava Bertoleza



Fonte: JEOSAFÁ, 2012, p. 21.

A importância do título para a matriarca fez com que os demais sujeitos relacionados à propriedade o adotassem: o capiau, o cunhado de Marcolina, os escravos, e o cachorro, que, por meio de sua linguagem própria, também saudou o nobre hóspede.

Desde o início da narrativa quadrinística, a figura do cachorro aparece como companhia do ser humano. Acompanha o alferes na vila, quando a inveja pela patente desfaz as relações de intimidade com alguns companheiros, e é o último ser na hierarquia do sítio a reverenciá-lo. Por esse motivo, no momento em que até mesmo os cães são levados pelos escravos fujões na ausência da dona da

propriedade, o sentimento de solidão é agravado.

Além das cortesias e rapapés, tia Marcolina manda colocar no quarto de Jacobina um grande espelho, “melhor peça da casa”. Embora a origem fidalga tenha sido suprimida na adaptação, alguns aspectos físicos do objeto especular são representados na ilustração da HQ, mostrando se tratar de uma peça antiga e elegante: “[...] uns delfins esculpidos nos ângulos superiores da moldura, uns enfeites de madrepérola e outros caprichos do artista” (ASSIS, 1882, p. 247).

Figura 99 - O espelho

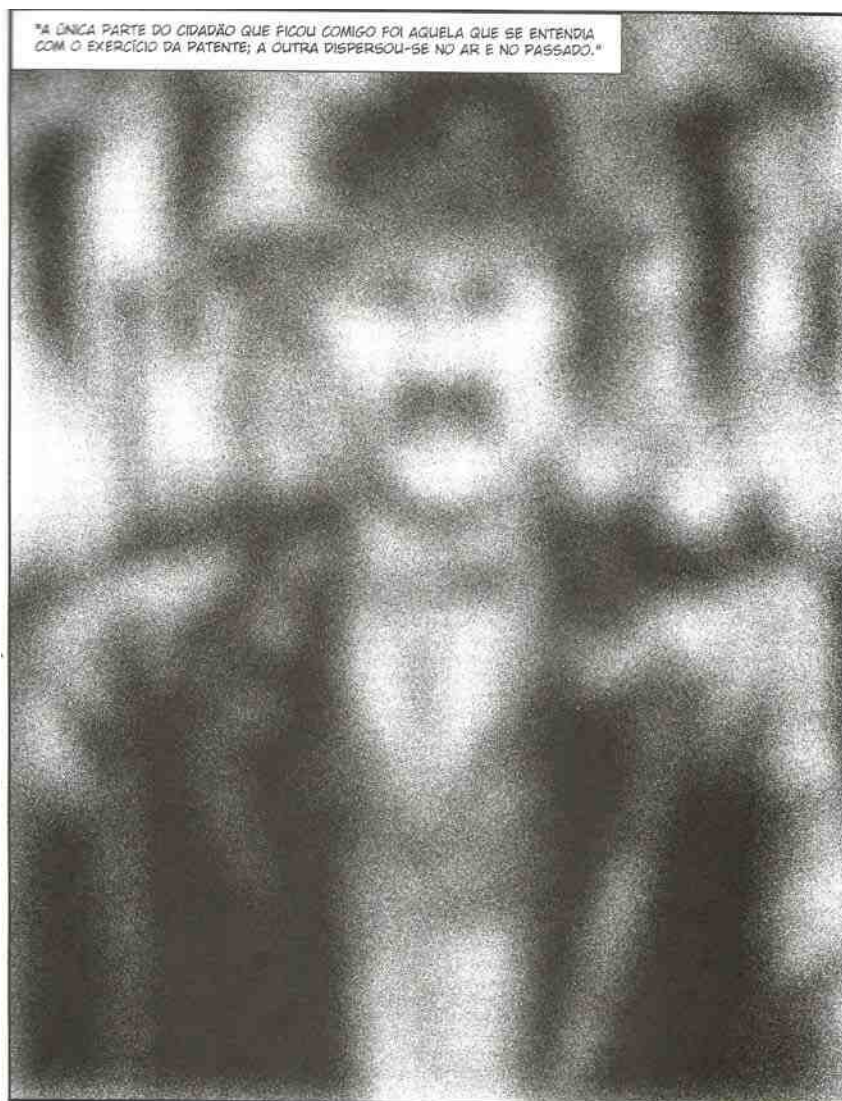


Fonte: JEOSAFÁ, 2012, p. 24.

Os mimos afetaram o equilíbrio entre as naturezas conflitantes das almas de Jacobina (o homem e o cargo), transformação iniciada com a lembrança da patente que aos poucos eliminou o homem e deixou apenas “[...] uma parte mínima de humanidade”. (ASSIS, 1882, p. 248). Em três semanas se tornaria outro,

exclusivamente alferes:

Figura 100 - O homem dispersou-se no ar



Fonte: JEOSAFÁ, 2012, p. 30.

Tal como na narrativa machadiana, a saída repentina de tia Marcolina e seu cunhado deixou o alferes na solidão da companhia dos escravos. Sem a presença da dona da casa, Jacobina sentiu sua consciência mais débil. A patente, que tanto dignificava tia Marcolina, reduzia-se a alguns “espíritos boçais”.

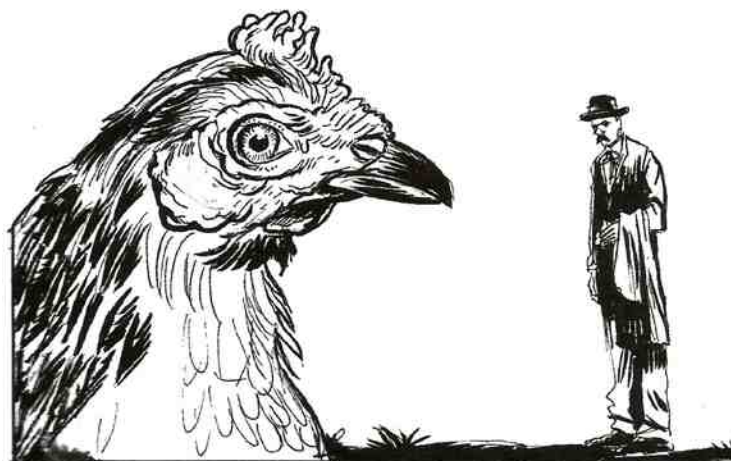
A sensação de encarceramento só aumentou com a fuga dos escravos, sendo potencializada pela narrativa quadrinística, que relaciona a imensidão da propriedade às proporções do isolamento representada em diferentes planos. Por exemplo, a sequência de quadros abaixo nos leva à percepção de que o personagem foi submetido a mais larga e estreita solidão, tanto sob a perspectiva horizontal quanto vertical, revelando, assim, a “pequenez” de Jacobina à situação na qual se encontrava:

Figura 101 - Completamente só no sítio



Fonte: JEOSAFÁ, 2012, p. 36.

Figura 102 - Somente galos e galinhas



Fonte: JEOSAFÁ, 2012, p. 36.

Não há menção aos outros animais (um par de mulas, moscas e três bois) que se encontravam no sítio, o que o torna a propriedade mais solitária nos quadrinhos.

O vazio largo e estreito continua com a noite, que parecia mais intensa e aterrorizante por ser apenas sombra. Na ilustração, isso é caracterizado com o plano externo da casa e de um animal uivando, acompanhados da narrativa; o que torna mais amedrontadora a solidão de Jacobina:

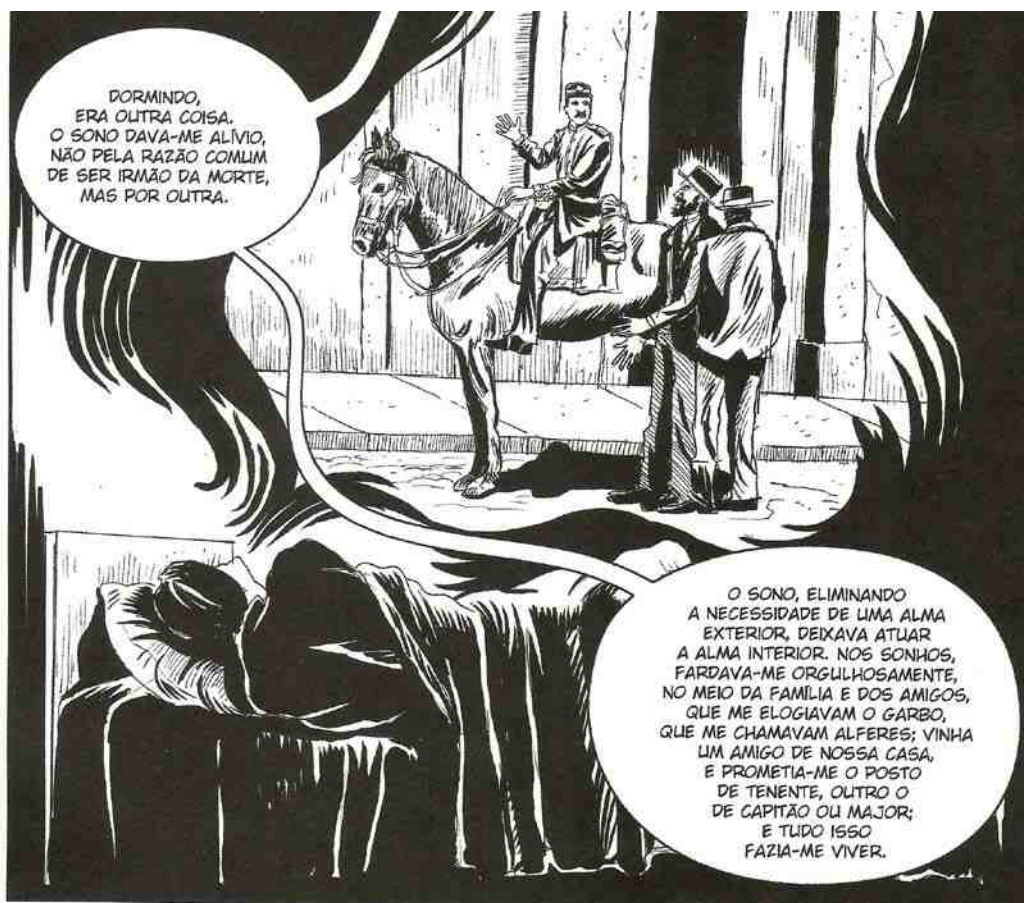
Figura 103 - A noite no sítio



Fonte: JEOSAFÁ, 2012, p. 41.

Contudo, durante a noite, o sono lhe fornecia o sopro de vida que se ausentava durante os dias. Nos sonhos, Jacobina voltava a ser alferes, ou seja, o garboso a quem todos prometiam promoções de patente:

Figura 104 - Sonho de Jacobina



Fonte: JEOSAFÁ, 2012, p. 43.

Durante os dias solitários, sem ânimo muscular, pois comia mal, Jacobina tenta se distrair com atividades que o remetiam à humanidade perdida. Punha-se a recitar versos e discursos, quando não fazia exercícios físicos, ou se infligia alguns beliscões para ter certeza de que estava vivo.

Essa passagem do texto-fonte, conservada parcialmente, é representada em quadros nos quais o personagem percorre a casa da tia como um “boneco mecânico”, talvez com a esperança de reencontrar, nos cômodos desocupados, algo que lhe devolvesse a força moral.

Desse momento em diante, a maior parte do texto-fonte é sintetizada para destacar o desfecho da obra, no qual Jacobina é compelido a se ver no espelho e intui acerca do paliativo para o problema metafísico. As referências machadianas suprimidas dizem respeito aos seguintes trechos do conto: o ato de escrever com o fim único de passar o tempo; o ato de recitar textos diversos:

Em certa ocasião lembrei-me de escrever alguma cousa, um artigo político, um romance, uma ode; não escolhi nada definitivamente; sentei-me e tracei no papel algumas palavras e frases soltas, para intercalar no estilo. Mas o estilo, como tia Marcolina, deixava-se estar. *Soeur Anne, soeur Anne...* Cousa nenhuma. Quando muito via negrejar a tinta e alvejar o papel (ASSIS, 1882, p. 253-254, grifo do autor).

Tampouco foi adaptada a referência a “Soeur Anne, Soeur Anne, ne vois-tu rien venir?” (ASSIS, 1882, p. 253), fragmento do conto de fada “*Barbebleue*” (“Barba Azul”) de Charles Perrault, publicado em 1697 (AVILA, 2013, p. 21). Provavelmente, a descrição iconográfica poderia alongar a história e comprometer o dinamismo fundamental à pragmática da leitura quadrinística.

Retornando aos trechos incluídos na HQ, Jacobina, por impulso, põe-se em frente ao espelho que sua tia colocara no quarto. Ainda exibia a mesma preocupação de se achar dois, temor que antes o impedira de se espiar no assombroso objeto.

Para sua surpresa, em vez de encontrar dois reflexos, vê-se múltiplo. Na HQ, a caracterização do medo ganha força quando a imagem é refletida por diferentes semblantes monstruosos. Talvez o espelho tenha retornado, ao mesmo tempo, todas as almas exteriores que lhe forneceram o ânimo motriz da vida ao longo dos seus tenros anos:

Figura 105 - Jacobina e seus reflexos



Fonte: JEOSAFÁ, 2012, p. 48.

O quadro acima adapta a parte final da narrativa machadiana, dispensando a transcrição de um trecho considerável do texto-fonte para evitar redundâncias. A imagem não só ilustra como se torna a própria narrativa:

[...] não me estampou a figura nítida e inteira, mas vaga, esfumada, difusa, sombra de sombra. A realidade das leis físicas não permite negar que o espelho reproduziu-me textualmente, com os mesmos contornos e feições; assim devia ter sido. Mas tal não foi a minha sensação. [...]

E levantei o braço com gesto de mau humor, e ao mesmo tempo de decisão, olhando para o vidro; o gesto lá estava, mas disperso, esgaçado, mutilado... Entrei a vestir-me, murmurando comigo, tossindo sem tosse, sacudindo a roupa com estrépito, afligindo-me o frio com os botões, para dizer alguma coisa. De quando em quando, olhava furtivamente para o espelho; a imagem era a mesma difusão de linhas, a mesma decomposição de contornos... (ASSIS, 1882, p. 255)

Jacobina, ainda absorto pela dissolução de sua imagem especular em linhas

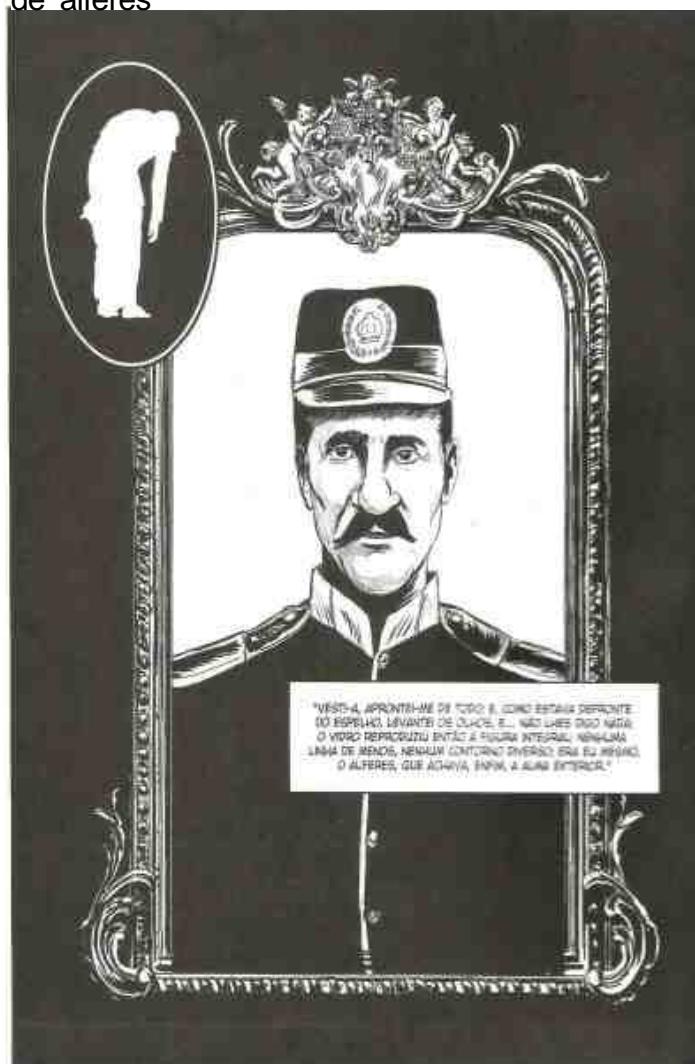
diversas, é tomado pela ideia de vestir a farda novamente:

Figura 106 - Jacobina lembrou-se de vestir a farda



Fonte: JEOSAFÁ, 2012, p. 49.

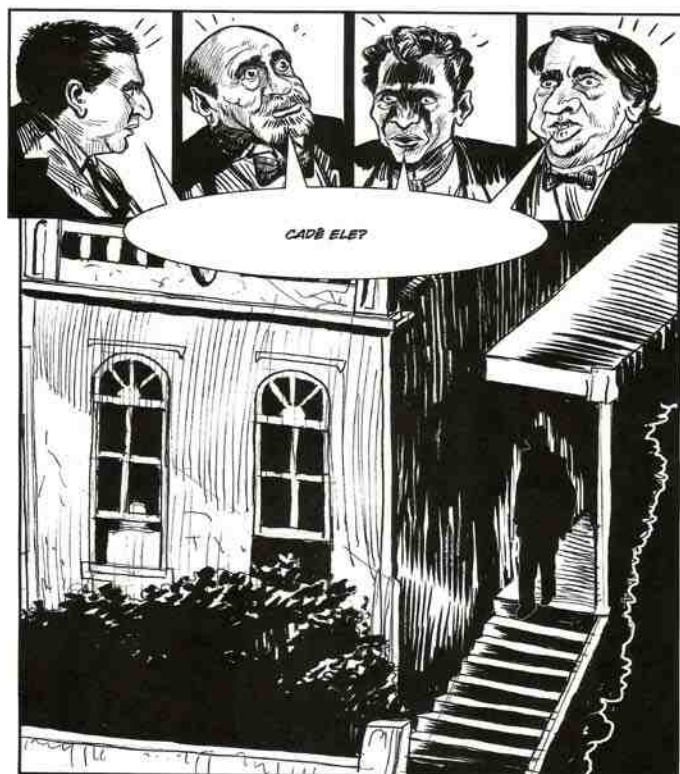
Figura 107 - Restituição da imagem exterior de alferes



Fonte: JEOSAFÁ, 2012, p. 50.

Mesmo estarecido, Jacobina se lembrou de vestir a farda por intuição: “Essa alma ausente com a dona do sítio, dispersa e fugida com os escravos, ei-la recolhida no espelho” (ASSIS, 1882, p. 256). Assim, tal como no texto-fonte, Jacobina abandona a narrativa e desce as escadas, deixando os quatro cavalheiros e o leitor sem maiores explicações:

Figura 108 - O narrador sai do recinto



Fonte: JEOSAFÁ, 2012, p. 51.

Com o intuito de potencializar o efeito de surpresa e estranhamento no término da narrativa, são suprimidas as informações sobre o novo regime empregado pelo personagem para sobreviver aos dias de solidão:

Imaginal um homem que, pouco a pouco, emerge de um letargo, abre os olhos sem ver, depois começa a ver, distingue as pessoas dos objetos, mas não conhece individualmente uns nem outros; enfim, sabe que este é Fulano, aquele é Sicrano; aqui está uma cadeira, ali um sofá. Tudo volta ao que era antes do sono. Assim foi comigo. Olhava para o espelho, ia de um lado para outro, recuava, gesticulava, sorria e o vidro exprimia tudo. Não era mais um autômato, era um ente animado. Daí em diante, fui outro. Cada dia, a uma certa hora, vestia-me de alferes, e sentava-me diante do espelho, lendo, olhando, meditando; no fim de duas, três horas, despia-me outra vez. Com este regime pude atravessar mais seis dias de solidão sem os sentir... (ASSIS, 1882, p. 256-257).

Essa ruptura na narrativa poderia contradizer o propósito de fidelidade da edição, se não fosse capaz de reproduzir a sensação de surpresa que o conto “O espelho” nos remete e, assim, contribui para a transmissão da obra fonte a partir de uma (re)leitura quadrinística.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O objetivo desta pesquisa foi discorrer sobre a transmissão do conto “O espelho”, de Machado de Assis, desde o século XIX. Nesse processo, contemplamos as versões impressas e audiovisuais em suas diferentes configurações, tais como o periódico, o livro, os filmes e a história em quadrinhos.

Os referidos veículos de comunicação possuem diferentes perfis de disseminação cultural, nos quais o conteúdo se estabelece e se acomoda, adaptando-se ao meio para alcançar legibilidade. Assim, não se trata apenas de representar o texto machadiano em um espaço de comunicação qualquer, mas de tornar possível a leitura do texto por meio de um conjunto de operações simbólicas distinto do originário.

Nossa abordagem se levou em conta os espaços representativos do conto “O espelho”, dado por intermédio de um conjunto de dispositivos materiais, que estavam atrelados não só à configuração da escrita machadiana, como também à representação da própria mídia para seu público leitor.

Linda Hutcheon considera que a adaptação é sempre uma (re)leitura, mas não são necessários espaços distintos de significação para se produzir uma nova leitura: “O que podemos chamar de faculdade adaptativa é a habilidade de repetir sem copiar, de incorporar a diferença na semelhança. De ser de uma só vez o mesmo e Outro” (2013, p. 230).

Em termos formais, é explícita a diferença entre as linguagens utilizadas nas representações de “O espelho”, tendo em vista a passagem da escrita para o visual no filme e na HQ. O desafio está em indicar as diferenças simbólicas nos meios que empregam a mesma linguagem, embora o conteúdo seja disseminado de maneira particular e, provavelmente, para públicos distintos. Da mesma forma, torna-se difícil comparar o texto-fonte e suas respectivas adaptações sem edificar uma relação de débito.

À vista disso, ressaltamos as variações textuais presentes nas próprias mídias escritas, como no periódico e no livro, advindas do processo natural da transmissão de uma obra no tempo, bem como os elementos materiais que acompanham a leitura e a relação estabelecida com seu público leitor.

No século XIX, concomitantemente, ocorreu a industrialização da imprensa e das editoras no Brasil. Aludimos a esse processo considerando, principalmente, o conto “O espelho”, publicado na *Gazeta de Notícias* e no volume *Papéis avulsos* de 1882, e em suas vulgatas do século XX (Garnier, 1920 e Jackson, 1937).

Machado de Assis, provavelmente, ciente das diferentes minúcias que incidiam sobre as mídias de sua época, adverte o leitor sobre os textos recolhidos em *Papéis avulsos*. O autor deixa claro que foram concebidos para compor um livro. O volume chega às mãos do leitor com esse paradoxo, ostentado em seu próprio título. Os textos são abrigados como membros de uma mesma família, ao mesmo tempo em que não mostram qualquer dependência entre si, pois “avulsos são eles”. Reforçando esse aspecto, Machado fixa nas notas de alguns textos a sua gênese, a fim de que a versão do periódico não passe despercebida à efemeridade da leitura diária.

No estudo sobre a transmissão de “O espelho” do periódico para o livro, percebemos que, se não fosse pelo volume, a composição de uma crítica sobre o texto seria improvável. Não houve qualquer referência ao conto na época, diferente de outros que eram eventualmente citados: “O alienista”, “Teoria do medalhão”, “Na arca”, “O segredo do Bonzo”, “O empréstimo”, “A sereníssima república” e “Verba testamentária”.

O autor também pouco alterou o texto na passagem de um formato para outro, apenas alguns vocábulos e pontuações. Isso não pode ser atribuído à proximidade entre as publicações, haja vista o conto “Verba testamentária”, que foi publicado no mesmo mês em ambas as mídias e, sem embargo, obteve correções do autor na sua reedição.

As variações textuais — não são raras no meio impresso —, o próprio tempo e a habilidade dos editores se encarregaram de atualizar a obra machadiana em prol de uma correção do autor. No desenvolvimento de nosso trabalho, realizamos um sucinto levantamento das diferenças entre algumas edições do conto “O espelho”.

Ainda abordamos algumas leituras que, de maneira global, dialogam com as obras de Machado, tal como a histórica e a filosófica, a fim de complementar o trabalho das adaptações do conto. Consideramos as primeiras versões para filme e quadrinhos como releituras, mesmo sem intenção explícita, o que se deve ao próprio potencial das linguagens, bem como aos destaques e aos acréscimos introduzidos pelo adaptador.

Nesta pesquisa, os filmes dirigidos por Becca Lopes (2008) e Rodrigo Lima (2015) foram expostos como dois modelos de produção fílmica no país, fazendo-se também representantes de duas formas distintas de adaptação: uma busca a fidedignidade textual, outra, a transcrição literária.

Ainda assim, no primeiro filme, há uma releitura do conto machadiano. Isto ocorre porque, para se obter a fruição de uma obra em outra mídia, o texto-fonte tem de ceder à mídia receptora durante o processo de transcodificação. Esse procedimento, contudo, não é mecanicista e depende do uso que o adaptador faz dos elementos disponíveis.

A adaptação de Becca Lopes, por exemplo, inclui quase integralmente a obra machadiana, porém se diferencia não só pelas inserções de imagens — que passam a representar os personagens e o cenário no imaginário do leitor/espectador —, mas também pela inserção da trilha sonora. A música conduz a parte sensorial da narrativa, harmonizando o cenário do século XIX e mantendo a atenção do espectador no filme, embora ela se modifique nos créditos finais e represente um epílogo a respeito do conto: “A verdade dói e o espelho é um mentiroso”.

A trilha sonora é igualmente importante na adaptação de Rodrigo Lima. Desde o início, o diretor procurou relacionar suas impressões sobre a obra com suas experiências literárias, cinematográficas e pessoais, sobejando o processo de releitura. Esse conjunto variado de influências no processo de transcrição pode, aparentemente, estabelecer um abismo entre o texto-fonte e a produção cinematográfica. Contudo, na prática, faz regressar tenuemente o conto, ou melhor, a experiência metafísica de se ver mais de um em um “sítio escuso e solitário”.

Além dessas duas adaptações fílmicas, há a adaptação do conto para a história em quadrinhos, que apresenta algumas semelhanças quanto à narrativa e à proposta editorial. A HQ foi elaborada por Jeosafá e João Pinheiro, em 2012, com o objetivo de apresentar o maior grau possível de fidelidade quanto à condução do texto-fonte. O conto integral, inclusive, aparece na edição, a fim de oferecer aos leitores a chance de tirar suas próprias conclusões sobre a obra.

Além dos quadrinhos e do conto integral, a edição traz outros textos que pretendem auxiliar a formação crítica de um público infanto-juvenil. No entanto, a leitura da HQ pode ser realizada sem prejuízo pelo público adulto, tendo em vista o tema do conto, a estética empregada e a forma como a adaptação é conduzida.

Nos quadrinhos, tanto a intenção de fidelidade quanto a condução da narrativa se assemelham a proposta de Becca Lopes em seu filme; o que demonstra a confluência entre as duas artes, por isso, também se configura como uma (re)leitura do conto machadiano, mesmo sob a égide da fidedignidade.

A HQ também mantém similaridades com a adaptação mais pessoal de Rodrigo Lima, já que o quadrinista João Pinheiro se insere na HQ como um personagem. Logo, compartilhando características dos dois filmes, podemos inferir que a HQ representa, em alguma medida, ambas as tendências de adaptação literária.

Em conclusão, considerando a análise das representações do conto “O espelho”, as configurações culturais assumidas pela obra na *Gazeta de Notícias*, em *Papéis avulsos*, nas adaptações fílmicas e quadrinística constituem formas emancipadas de transmissão do patrimônio de Machado de Assis, que atualizam o tema do conto e o relacionam com leitores e espectadores. Afinal de contas, “Cada fruição é, assim, uma *interpretação* e uma *execução*, pois em cada fruição a obra revive dentro de uma perspectiva original” (ECO, 1991, p. 40, grifos do autor).

REFERÊNCIAS

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de FILOSOFIA*. Tradução da 1. ed. e de Ivone Castilho Benedetti. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

ABREU-BERNARDES, Sueli Teresinha. O mito de Narciso: uma reflexão fenomenológica. In: *Anais do VI Encontro de Pesquisa em Educação; I Congresso Internacional de Trabalho Docente e Processos Educativos; I Seminário de Ética em Pesquisa*. Uberaba (MG): UNIUBE, 2011. v. 1, p. 1-5. Disponível em: <<http://revistas.uniube.br/index.php/anais/article/viewFile/440/459>>. Acesso em: 19 set. 2017.

A CONSTITUIÇÃO. Ceará: 1863-1889. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=235334&pesq=>>>. Acesso em: 13 out. 2017.

A EPOCHA. Rio de Janeiro: [B. L. Garnier], n. 1, 14 nov. 1875 - n. 2, 01 dez. 1875.

A ESTAÇÃO. Rio de Janeiro: Lombaerts & Comp., 1879-1886, 1896-1897.

A FOLHA DA VITÓRIA. Vitória: Tipografia do jornal: 1883-1888. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=215716&pasta=ano%20188&pesq=>>>. Acesso em: 13 out. 2017.

ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia: inferno*. Ilustração de Gustave Doré. Trad. José Pedro Xavier Pinheiro. São Paulo: Atena, 1955. (versão para eBook) Disponível: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/eb00002a.pdf>>. Acesso em: ago. 2017.

A LOCOMOTIVA: folha ilustrada hebdomadária. Bahia: 1888-1889. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=822884&pesq=>>>. Acesso em: 13 out. 2017.

ALMANAQUE ADMINISTRATIVO, MERCANTIL E INDUSTRIAL DO RIO DE JANEIRO para o ano bissexto de 1844. Rio de Janeiro: Casa de Eduardo e Henrique Laemmert, 1843.

ALMANAQUE DA GAZETA DE NOTÍCIAS. Rio de Janeiro: Tipografia da Gazeta de Notícias, 1882-1883. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=829579&pasta=ano%20188&pesq=>>>. Acesso em: 20 out. 2017.

ALVES, Bernardo Marquez. Trilha sonora: o cinema e seus sons. *Revista novos olhares*, São Paulo, vol.1, n.2, p. 90-95, 2012. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/novosolhares/article/view/55404>>. Acesso em: 07 jun. 2017.

AMORIM, Lauro Maia. *Tradução e adaptação: encruzilhadas da textualidade em Alice no País das maravilhas*, de Lewis Carrol, e *Kim*, de Rudyard Kipling. São Paulo: UNESP, 2005.

AMORIM NETO, Thomas Pereira de. *Cavaleiros das trevas: um estudo mítico das histórias em quadrinhos de super-heróis*. (Doutorado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007. Disponível em:
<http://bdtd.ibict.br/vufind/Record/UERJ_fb706980db0769cb9a519d7cf2611bd4>. Acesso em: 2015.

ANDRADE, Joel Carlos de Souza. *Em demanda do sebastianismo em Portugal e no Brasil: um estudo comparativo (séculos XIX/XX)*. (Doutoramento em Altos Estudos em História) – Faculdade de Letras, Universidade de Coimbra, Coimbra, 2014. Disponível em:
<<https://estudogeral.sib.uc.pt/bitstream/10316/26814/1/Sebastianismo%20em%20Portugal%20e%20no%20Brasil.pdf>>. Acesso em: 20 out. 2017.

A NOTÍCIA. Rio de Janeiro: Máquinas rotativas Marinoni, 1894-1916. Disponível em:
<http://memoria.bn.br/DocReader/830380/519>
>. Acesso em: 29 nov. 2017.

A PROVÍNCIA DO ESPÍRITO-SANTO. Vitória: Tipografia da Província do Espírito-Santo, 1882-1885. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/301582/3147>>. Acesso em: 17 out. 2017.

ARAÚJO, Vicente de Paula. *A bela época do cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

ASSIS, Machado de. *Americanas*. Rio de Janeiro; Paris: B. L. Garnier (Livreiro-Editor do Instituto Histórico), 1875. Disponível em:
<http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_obrasraras/or15644/or15644.pdf>. Acesso em: 10 out. 2017.

_____. Aquarelas: o folhetinista. In: FARIA, João Roberto (Org.). *Machado de Assis: O Espelho*. Campinas (SP): Unicamp, 2009, p. 55-58.

_____. *Exposições II*. Exposição Machado de Assis. Centenário do Nascimento de Machado de Assis (1839-1939). Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1939.

_____. *Correspondências*. São Paulo: W. M. Jackson Inc., 1944.

_____. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília, INL, 1975. (Edições Críticas das Obras de Machado de Assis, 13)

_____. *Papéis avulsos*. Rio de Janeiro: Lombaerts &C., 1882.

_____. _____. Rio de Janeiro; Paris: Livraria Irmãos Garnier, 1920.

ASSIS, Machado de. *Papéis avulsos*. Estabelecimento de texto e anotação do Prof. Adriano da Gama Kury. Ilustrações de Poty. Rio de Janeiro; Belo Horizonte: Garnier, [20--], 198 p.

_____. _____. Rio de Janeiro; São Paulo; Porto Alegre: W. M. Jackson, 1937.

_____. _____. Rio de Janeiro; São Paulo; Porto Alegre: W. M. Jackson, 1944.

_____. _____. Rio de Janeiro; São Paulo; Porto Alegre: W. M. Jackson, 1952. (Obras completas de Machado de Assis).

_____. _____. Rio de Janeiro: Revan, 2002.

_____. _____. São Paulo: Companhia Ed. Nacional, 2005.

_____. _____. Belo Horizonte: Itatiaia, 2006.

_____. _____. São Paulo: Martin Claret, 2007,

_____. _____. São Paulo: Escala Educacional, 2008.

_____. _____. Prefácio John Gledson; notas Hélio Guimarães. São Paulo: Penguin/Companhia das Letras, 2011.

_____. *Papéis avulsos I: contos*. São Paulo: Globo, 1997.

_____. A Reforma pelo Jornal. In: FARIA, João Roberto (Org.). *Machado de Assis: O espelho*. Campinas (SP): Unicamp, 2009, p. 59-62.

_____. O jornal e o livro. In: *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. (v.III). Disponível em:

<<http://machado.mec.gov.br/images/stories/pdf/cronica/macr13.pdf>>. Acesso em: 10 out. 2015. (Não Paginado)

_____. Notícia da atual literatura brasileira: instinto de nacionalidade. In: SANCHES NETO, Miguel (Org.). *O ideal do crítico: Machado de Assis*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008, p. 105-124. (Sabor literário)

ASSIS, Wagner. *A cartomante: roteiro comentado baseado no conto de Machado de Assis*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Cultura – Fundação de padre Anchieta, 2005. (Coleção aplauso. Série cinema Brasil). Disponível em: <<http://aplauso.imprensaoficial.com.br/edicoes/12.0.813.105/12.0.813.105.pdf>>. Acesso em: 07 jun. 2017.

AUMONT, Jacques. *As teorias dos cineastas*. Trad. Marina Appenzeller. 2. ed. Campinas (SP): Papyrus, 2004. (Coleção Campo Imagético)

AZEVEDO, Aluísio de. *O cortiço*. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, 1890. 1. ed.

Disponível em:

<http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_obrasraras/or15820/or15820.pdf>. Acesso em: 02 abr. 2018.

_____. _____. Disponível em:

<<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000015.pdf>>. Acesso em: out. 2017. (Fonte: versão digital da edição da Ática, 1997)

_____. _____. 30. ed. São Paulo: Ática, 1997. (Bom Livro)

BAPTISTA, Abel Barros. *Autobiografias*. Campinas (SP): UNICAMP, 2003a.

_____. *A Formação do nome: duas interrogações sobre Machado de Assis*. Campinas (SP): UNICAMP, 2003b.

BARROS, Andrea. Reflexos do medo na modernidade: uma leitura de “O espelho” (1882), de Machado de Assis. In: MISCELÂNEA. Assis, v. 4, p. 102-114, jun./nov., 2008. Disponível em:

<<http://seer.assis.unesp.br/index.php/miscelanea/article/download/732/711/>>.

Acesso em: 31 out. 2017.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In: LIMA, Luiz Costa. *Teoria da cultura de massa*. 5. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2000, p. 221-254.

_____. A tarefa-renúncia do tradutor. Tradução de Susana Kampff Lages. In: BRANCO, Lúcia Castello (Org.). *A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin: quatro traduções para o português*. Belo horizonte: UFMG, 2008.

BERGSON, Henri. *Memória e vida*. Textos escolhidos por Gilles Deleuze. Trad. de Cláudia Berliner. Revisão técnica e trad. de Bento Prado Neto. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006. (Tópicos).

BÍBLIA SAGRADA. Disponível em:

<<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/le000002.pdf>>. Acesso em: out. 2017

BOSI, Alfredo. O duplo espelho em um conto de Machado de Assis. *Estudos avançados*. São Paulo: USP, v. 28, n. 80, jan.-abr. 2014. Disponível

em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-40142014000100020&script=sci_arttext>

Acesso em: 24 set. 2015.

BOURDIEU, Pierre; CHARTIER, Roger. A leitura: uma prática cultural. Debate entre Pierre Bourdieu e Roger Chartier. In: _____. (Org.). *Práticas da leitura*. Iniciativa de Alain Paire. Tradução de Cristiane Nascimento. Introd. Alcir Pécora. 2. ed. São Paulo: Estação Liberdade, 2001, p. 231-253.

BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. Trad.: Sergio Miceli. 6ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2007. (Coleção de estudos; 20 / dirigida por J. Guinsburg)

BRESSANE, Júlio. Qual é o lugar de um cinema livre? *Revista de Cinema*, 29 set. 2015. Disponível em: <<http://revistadecinema.uol.com.br/2015/09/qual-e-o-lugar-de-um-cinema-livre/>>. Acesso em: 10 jul. 2017. Entrevista concedida a Rodrigo Fonseca.

CALABRE, Lia. *Políticas culturais no Brasil: dos anos 1930 ao século XXI*. Rio de Janeiro: FGV, 2009. (Sociedade e Cultura)

CAMBRAIA, César Nardelli. *Introdução à crítica textual*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CAMPACCI, Claudio. *A história dos primeiros 120 anos do cinema*. [?], 2014. (v.1).

CAMPOS, Haroldo de. *Deus e o diabo no Fausto de Goethe*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

_____. Tradução, ideologia e história. In: REMATE DE MALES. Campinas (SP), v. 4 (Território da Tradução), 1984, p. 239-247. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8636397/4106>>. Acesso em: 08 abr. 2018.

_____. O que é mais importante: a escrita ou o escrito? Teoria da linguagem em W. Benjamin. *Revista da USP*, São Paulo, n. 15, p. 76-89, 1992. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/25669/27406>>. Acesso em: 17 jun. 2017.

CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. 2. ed. São Paulo: Livraria Duas cidades, 1977.

CARVALHO, Maria do Socorro. Cinema Novo Brasileiro. In: MASCARELLO, Fernando (Org.). *História do cinema mundial*. 7. ed. Campinas (SP): Papyrus, 2012, p. 289-309. (Coleção Campo Imagético).

CASEMIRO, Sandra Ramos. A Lenda da Iara no poema “Sabina”, de Machado de Assis. *Estudos linguísticos*, São Paulo, v. 40, n. 3, p. 1681-1691, set./dez. 2011. Disponível em: <<https://revistas.gel.org.br/estudos-linguisticos/article/view/1289>>. Acesso em: 10 out. 2017.

CAVALCANTE, Neuma; MINÉ, Elza. *Edição crítica das obras de Eça de Queirós: textos de imprensa IV (da Gazeta de notícias)*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 2002.

CEARENSE. Fortaleza: Tipografia de F. L. Vasconcellos/ Tipografia do jornal, 1846-1891. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=709506&pasta=ano%20188&pesq=>>>. Acesso em: 13 out. 2017

CHARTIER, Roger. *A aventura do livro: do leitor ao navegador*. Tradução Reginaldo de Moraes. São Paulo: UNESP/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 1999. (Prismas)

_____. Do livro à leitura. In: _____ (Org.). *Práticas da leitura*. Iniciativa de Alain Paire, tradução de Cristiane Nascimento, introdução Alcir Pécora. 2. ed. São Paulo: Estação Liberdade, 2001, p. 77-105.

CINE-JORNAL. Campinas (SP), n. 1, 22 jan. 1922. Disponível em: <http://memoria.bn.br/pdf/828904/per828904_1922_00001.pdf>. Acesso em: 15 nov. 2016.

CIRNE, Moacy. *Bum! A explosão criativa dos quadrinhos*. 5. ed. Petrópolis: Vozes, 1977.

CLÜVER, Claus. Intermidialidade. *Pós UFMG*, Belo Horizonte, v. 1, n. 2, p. 8-23, 2011. Disponível em: <<https://www.eba.ufmg.br/revistapos/index.php/pos/article/view/16>>. Acesso em: 8 jun. 2016.

COUTINHO, Afrânio (Org.). *Obra completa de Machado de Assis*. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 2004.

CRESTANI, Jaison Luís. *Machado de Assis e o processo de criação literária: estudo comparativo das narrativas publicadas n' A Estação (1879- 1884), na Gazeta de Notícias (1881-1884) e nas coletâneas Papéis avulsos (1882) e Histórias sem data (1884)*. 2008. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Universidade Estadual Paulista (UNESP), Assis (SP), 2008. Disponível em: <<http://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/103629/000650604.pdf?sequenc e=1>>. Acesso em: 20 jan. 2017.

TOMAZIELLO, Paulo Sérgio; TANNUS JÚNIOR, José Jorge. A influência política na obtenção de concessões de emissoras de rádio no Brasil: o caso da Rádio Clube de Americana. In: CUNHA, Márgda Rodrigues da; HAUSSEN, Doris Fagundes (Org.). *Rádio brasileiro: episódios e personagens*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003, p. 123-130. (Coleção Comunicação, 29).

DELEUZE, Gilles. *Bergsonismo*. Trad. de Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Ed. 34, 1999.

DERRIDA, Jacques. *A farmácia de Platão*. Trad. Rogério da Costa. São Paulo: Iluminuras, 2005

DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO. Rio de Janeiro: Real tipografia/ Tipografia do jornal, 1821-1878. <<http://bndigital.bn.br/acervo-digital/diario-rio-janeiro/094170>>. Acesso em: 18 mar. 2016.

ECO, Umberto. Sobre os espelhos. In: _____. *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Trad. de Beatriz Borges. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989, p. 11-37.

ECO, Umberto. *Obra aberta*. 2. ed. Trad. de Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 1991.

_____. *Apocalípticos e integrados*. 7. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011. (Coleção Debates, 19)

EISNER, Will. *Narrativas gráficas de Will Eisner*. São Paulo: Devir, 2005.

FAORO, Raymundo. *Machado de Assis: a pirâmide e o trapézio*. 1. ed. São Paulo: Brasiliense, 1974. (Volume 356)

FERREIRA, Ceila Maria. Reflexões sobre Crítica Textual e o Estudo do passado em forma de textos literários. *REVISTA CONFLUÊNCIA*. Rio de Janeiro, n. 50, 2016, p. 107-120. Disponível em: <<http://lp.bibliopolis.info/confluencia/rc/index.php/rc/article/download/123/87>>. Acesso em: 06 abr. 2018.

FEVEREIRO, Jô. Clássicos em quadrinhos. *Em fechamento*: assuntos editoriais, 1 fev. 2011. Disponível em: <http://www.emfechamento.com.br/2011/02/classicos-em-quadrinhos-entrevista-com_21.html#.Wfw3jFtSziW>. Acesso em: fev. 2017. Entrevista concedida ao blog. (ANEXO B)

FISCHLIN, Daniel; FORTIER, Mark. *Adaptations of Shakespeare: a critical anthology of plays from the seventeenth century to the present*. London: Routledge, 2000.

FOUCAULT, Michel. A linguagem ao infinito. In: _____. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Organização de Manoel Barros da Motta. Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009, p. 47-59. (Coleção Ditos e Escritos, III)

FLORES, Guilherme Gontijo. Da tradução em sua crítica: Haroldo de Campos e Henri Meschonnic. In: *CIRCULDÔ*. São Paulo, n. 4, p. 8-24, 2016. Poiesis / Casa das Rosas.

FROND, Victor. O aqueduto da carioca e o morro de Santa Teresa, Rio de Janeiro - RJ. 1858.1 fotografia, preto e branco. In: *ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra15772/o-aqueduto-da-carioca-e-o-morro-de-santa-teresa-rio-de-janeiro-rj>>. Acesso em: 21 de Set. 2017. Verbetes da Enciclopédia.

GAZETA DA TARDE. Rio de Janeiro: Tipografia do jornal, 1882. Disponível em: <<http://bndigital.bn.br/acervo-digital/gazeta-tarde/226688>>. Acesso em: 21 out. 2017.

GAZETA DE NOTÍCIAS (verbetes). In: *Dicionário histórico-biográfico brasileiro – DHBB (FGV/CPDOC)*. Disponível em: <<http://cpdoc.fgv.br/sites/default/files/verbetes/primeira-republica/GAZETA%20DE%20NOT%C3%8DCIAS.pdf>>. Acesso em: 2016-2017.

GAZETA DE NOTÍCIAS. Rio de Janeiro: Tipografia da Gazeta de Notícias, 1875-1934. Disponível em:
<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=103730_02&pasta=ano%20188&pesq=>. Acesso em: 2015 - 25 jan. 2017.

GAZETA DO RIO DE JANEIRO. Rio de Janeiro: Imprensa Régia, 10 de setembro de 1808, Disponível em:
<http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_periodicos/gazeta_rj/gazeta_rj_1808/gazeta_rj_1808_001.pdf>. Acesso em: 14 ago. 2015.

GAZETINHA. Rio de Janeiro: Tipografia da Gazetinha.
<<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=706850&pasta=ano%20188&pesq=>>. Acesso em: 21 out. 2017.

GENETTE, Gerard. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Trad. de Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. Belo-Horizonte: UFMG, 2006.

GLEDSON, John. A história do Brasil em *Papéis avulsos* de Machado de Assis. In: CHALHOUB, Sidney; PEREIRA, Leonardo Affonso de M (Org.). *A história contada: capítulos de história social da literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998, p.15-33.

GOYAZ: órgão do partido liberal/ órgão democrata. Goiás: tipografia do jornal, 1885-1910. Disponível em:
<<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=246590&pesq=>>. Acesso em: 13 out. 2017.

GUÉRIOS, Rosário Fârani Mansur. *Dicionário etimológico de nomes e sobrenomes*. São Paulo: Ave Maria, 1973.

GUIMARÃES, Hélio de Seixas. *Os leitores de Machado de Assis: o romance machadiano e o público da Literatura do século 19*. São Paulo: Edusp, 2004.

_____. “Um apólogo” — Machado de Assis — do escritor singular ao brasileiro exemplar. *Machado de Assis Linha*, Rio de Janeiro, v. 4, n. 8, p. 90-101, dez. 2011. Disponível em:<<http://www.scielo.br/pdf/mael/v4n8/a07v4n8.pdf>>. Acesso em: 10 mar. 2016

GUIMARÃES ROSA, João. *Primeiras estórias*. 8. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975.

HACQUARD, Georges. *Dicionário de mitologia grega e romana*. Trad. Maria Helena Trindade Lopes. Lisboa: Hachette, 1996. Disponível em:
<<http://pablo.deassis.net.br/wp-content/uploads/Dicion%C3%A1rio-de-Mitologia-Grega-e-Romana-Georges-Hacquard.pdf>>. Acesso em: ago. 2016.

HALLEWELL, Laurence. *O livro no Brasil: sua história*. Tradução de Maria da Penha Villalobos e Lólio Lourenço de Oliveira. São Paulo: T. Queiroz; EDUSP, 1985.

HOLANDA, Aurélio Buarque de; RÓNAI, Paulo (Trad. e Org.). *Mar de histórias: o romantismo*. 5ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013. (Mar de Histórias; 3)

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HOUAISS, Antonio. Prefácio. In: ARAÚJO, Emanuel. *A Construção do livro: princípios da técnica de editoração*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Brasília (DF): INL, 1986, p. 15 -20.

_____. *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva Ltda, 2001. 1 CD-ROM, versão 1.0 (O conteúdo do programa corresponde à edição integral do Dicionário da língua portuguesa).

_____; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. Trad. André Cechinel. 2. ed. Florianópolis : UFSC, 2013.

JEOSAFÁ. Entrevista concedida a Fabiana da Costa Ferraz Patueli Lima. São Paulo, 7 nov. 2017. (APÊNDICE C)

JORNAL DAS FAMÍLIAS, Rio de Janeiro: B. L. Garnier, 1863-1876.

JORNAL DO COMMERCIO, Rio de Janeiro: 1827-1900. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/docmulti.aspx?bib=364568>>. Acesso em: 14 ago. 2015-2017.

KRAUSE, Gustavo Bernado. O paradoxo cético em Machado de Assis. In: ROCHA, João Cezar (Org.). *Machado de Assis: lido e relido*. Campinas (SP): UNICAMP, 2016, p. 205-229.

LAGES, Susana Kampff. *Walter Benjamin: tradução e melancolia*. São Paulo: EDUSP, 2007.

LA SAISON. Paris: M. Cornelis-Lebègue, n. 24, 15 déc. 1885-1886.

LE MESSENGER DU BRÉSIL. Rio de Janeiro: Imp. du Messenger du Brésil, 1882. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=223263&pesq=>>>. Acesso 21 out. 2017.

LIMA, Rodrigo. Entrevista concedida a Fabiana da Costa Ferraz Patueli Lima. Rio de Janeiro, 4 e 29 out. 2017. (APÊNDICE B)

LOPES, Becca. Entrevista concedida a Fabiana da Costa Ferraz Patueli Lima. Rio de Janeiro, 20 nov. 2016. (APÊNDICE A)

LOPES, Becca. *Roteiro do filme O Espelho*: baseado no conto “O espelho” da obra de Machado de Assis. Rio de Janeiro: [não publicado], 2008. (ANEXO F)

LOTMAN, Iuri Mikhailovich. Sobre o mecanismo semiótico da cultura. In: *Ensaios de semiótica soviética*. Lisboa: Horizonte, 1981, p. 37-66.

_____. Sobre o problema da tipologia da cultural. Tradução de Lucy Seki. In: Schnaiderman, Boris (Org.). *Semiótica Russa*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2010. p. 31-41. (Debates; 162).

MACHADO, Ubiratan. *Machado de Assis: roteiro da consagração*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2003.

MACLEISH, Kenneth; MACLEISH, Valerie; Horta, Luís Paulo (verbetes brasileiros). *Guia do ouvinte de música clássica*. Trad. de Enio Silveira e Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993.

MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo. *Vida e obra de Machado de Assis: ascensão*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1981, 2 v.

_____. *Vida e Obra de Machado de Assis: maturidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1981, 3 v.

MANET, Édouard. 1875. Retrato de Gilbert-Marcellin Desboutin. 193x 130 cm. 1875. Museu de Arte de São Paulo, São Paulo-SP. *Revista de História da Arte e Arqueologia*. Campinas (SP), ed.1, p. 121, 1994. Pós-graduação em História da Arte e da Cultura, Departamento de História, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, 1994.

MASSA, Jean-Michel. *A Juventude de Machado de Assis (1839-1870): ensaio de biografia intelectual*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

MCCLLOUD, Scott. *Desvendando os quadrinhos*. Trad. Helcio de Carvalho e Marisa do Nascimento Paro. São Paulo: M. Books do Brasil, 1995.

_____. *Reinventando os quadrinhos*. São Paulo: M. Books do Brasil, 2006.

MCGANN, Jerome J. *The textual condition*. Nova Jersey (EUA): Princeton University Press, 1991. (Princeton studies in culture/ power/ history)

MEDEIROS, Alexandre Raicevich. Memórias de Arthur Napoleão. In: Encontro Regional da ANPUH-RIO: Memória e Patrimônio (XIV), 19-23 jul. 2010, p. 1-11. Disponível em:

<http://www.encontro2010.rj.anpuh.org/resources/anais/8/1276017543_ARQUIVO_T EXTOANPUH.pdf>. Acesso em: 20 jan. 2017.

MENDES, Murilo. *Melhores poemas*. São Paulo: Global, 1995.

MENDONÇA, Márcia. *Ciência em quadrinhos: imagem e texto em cartilhas educacionais*. Recife: Bagaço, 2010.

METZ, Christian. *Linguagem e cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

MEYER, Marlyse. *Folhetim: uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

MOYA, Alvaro (Org.). *Shazam!* 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1977.

NASCIMENTO, Edna Maria F. S.; LEONEL, Maria Célia. Frente a “O espelho” de Machado e de Guimarães Rosa. *Revista da ANPOLL*, v.2, n. 24, 2008. Disponível em: <<https://revistadaanpoll.emnuvens.com.br/revista/article/viewFile/44/40>>. Acesso em: 31 out. 2017.

NAGIB, Lúcia. *O cinema da retomada: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90*. São Paulo: Ed. 34, 2002.

NIETZSCHE, Frederico. *Assim falava Zaratustra*. Trad. de José Mendes de Souza. Ebooksbrasil, 2002.

NOVO DICIONÁRIO DE HISTÓRIA DO BRASIL. São Paulo: Melhoramentos, 1970. (Ilustrado)

O CACHOEIRANO: órgão do povo - colunas francas a todas as inteligências. Cachoeiro (ES): Tipografia do Cachoeirano, 1877-1923. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=217719&pasta=ano%20188&pesq=>>>. Acesso em: 13 out. 2017.

O CRUZEIRO. Rio de Janeiro: G. Vianna & C. 1878-1883.

O NOVO MUNDO. New York, 24 mar. 1873, p. 107-108. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/122815/509>>. Acesso em: 13 out. 2017.

PAIM, Augusto Machado. Das cartas às autobiografias em quadrinhos: um novo campo de análise do espaço autobiográfico. In: ANGELINI, Paulo Ricardo Kralik (Org.). *A criação da memória: rastros autobiográficos na Literatura Portuguesa*. 1. ed. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2014, p. 47-59.

PATUELI, Fabiana da Costa Ferraz. *O estudo do código bibliográfico nas edições da segunda metade do século XIX de Papéis avulsos de Machado de Assis*. 2010. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade Federal Fluminense, 2010.

PAULA, Marcio Gimenes de. O Conceito de aura e suas implicações para a estética e a política na obra de Walter Benjamin: a estetização da política e a politização da arte. *Revista Eletrônica de Ética e Cidadania* (SP), 2005. v. 1. p. 154-161. Disponível em: <http://www.mackenzie.com.br/fileadmin/Graduacao/EST/Publicacoes/_artigos/paula_11.pdf>. Acesso em: 19 set. 2017.

PEREIRA, Lucas Carvalho Soares de Aguiar. Apresentação. In: BRANCO, Lucia Castello (Org.). *A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin: quatro traduções para o português*. Belo horizonte: UFMG, 2008, p. 5-8.

PEREIRA, Pedro Schacht. Machado de Assis: uma filosofia *buissonnière* ou o leitor emancipado. In: _____. *Filósofos de trazer por casa: cenários da apropriação da filosofia em Almeida Garret, Eça de Queirós e Machado de Assis*. Lisboa: Universidade de Coimbra, 2013. p. 113-154.

PÍCOLO, Sandra Regina. *Memória textual em formatos midiáticos de diferentes épocas: reconfiguração do conto "O enfermeiro", de Machado de Assis: da imprensa ao cinema e à história em quadrinhos*. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, 2010. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27152/tde-05112010-114915/pt-br.php>>. Acesso em: 2015.

PINHEIRO, João. *Blog João Pinheiro: "O espelho em HQ" (2012)*. Disponível em: <<http://jottapinheiro.blogspot.com.br/p/o-espelho-em-hq.html>>. Acesso em: set. 2013.

_____. Entrevista concedida a Fabiana da Costa Ferraz Patueli Lima. São Paulo, 8 nov. 2017. (APÊNDICE D)

QUEIRÓS, Eça de. *Obra completa: quatro volumes*. Organização geral, introdução, fixação dos textos autógrafos e notas introdutórias de Beatriz Berrini. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000, v. 4.

REALE, Miguel. *A Filosofia na obra de Machado de Assis*. p. 7-33, [20--?]. Disponível em: <<http://www.academia.org.br/abl/media/prosa44a.pdf>>. Acesso em: 05 fev. 2016.

REBELLO, Lucia Sá. Literatura comparada, tradução e cinema. *Organon*, Porto Alegre, v. 27, n. 52, 2012, p. 1-15. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/index.php/organon/article/view/33475/21348>>. Acesso em: ago. 2017.

REIS, Carlos. *O conhecimento da literatura: introdução aos estudos literários*. 2. ed. Coimbra: Livraria Almeida, 1999.

REPETTO, Bruna. Quando a música entra em cena. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2011.

REVISTA ILUSTRADA. Rio de Janeiro: Oficina Litográfica da Revista Ilustrada, 1880-1883. Disponível: <<http://hemerotecadigital.bn.br/acervo-digital/revista-illustrada/332747>>. Acesso em: 20 mar. 2016.

REVISTA MARÍTIMA BRASILEIRA. Rio de Janeiro: Oficinas Gráficas da Liga Marítima Brasileira, n. 4, out. 1912. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/docreader/008567/29275>>. Acesso em: 20 nov. 2017.

RIBAS, Maria Cristina Cardoso. Literatura e(m) cinema: breve passeio teórico pelos bosques da adaptação. *ALCEU*, Rio de Janeiro, v.14, n. 28, p.117-128, jan./jun. 2014. Disponível em: <<http://revistaalceu.com.puc-rio.br/media/alceu%2028%20-%20117-128.pdf>>. Acesso em: 18 maio 2016.

RIEDEL, Dirce Côrtes. *Tempo e metáfora em Machado de Assis*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2008.

RIGA, William. *Faça seu curta! 2*. ed. São Paulo: Pop Mídia Talentos, 2015.

ROCHA, Helder L. S. da. Notas. In: ALIGHIERI, Dante. A divina comédia: inferno. Versão em prosa, notas, ilustrações e introdução de Helder L. S. da Rocha. Ilustrações de Gustave Doré, Sandro Botticelli e William Blake. São Paulo, 1999.

ROCHA, João Cezar de Castro. O nada que é tudo. Ou: a cordialidade nossa de cada dia. In:_____. (Org.) *Cordialidade à brasileira: mito ou realidade?* Rio de Janeiro: Museu da República, 2005, p. 7-16.

_____. *Machado de Assis: por uma poética da emulação*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

RODRIGUES, Chris. *O cinema e a produção*. 3.ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2007.

RODRIGUEZ, Enrique Benítez. Diógenes de sínope y el pensamiento cínico en los proverbios griegos. *Paremia*, Madrid, n. 8, 1999, p. 57-64. Disponível em: <https://cvc.cervantes.es/lengua/paremia/pdf/008/008_benitez.pdf>. Acesso em: 04 nov. 2017.

RORTY, Richard. *Pragmatismo: a filosofia da criação e da mudança*. Belo-Horizonte: UFMG, 2000.

SAFADI, Bruno et al. Para Júlio Bressane. *The moviegoer*, 7 jun. 2016. Disponível em: <<http://aaroncutler.tumblr.com/post/145592132239/para-j%C3%BAlio-bressane>>. Acesso em: 12 ago. 2017. Entrevista concedida ao site.

SANCHES NETO, Miguel (Org.). *O ideal do crítico: Machado de Assis*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008. (Sabor literário)

SANTIAGO, Silvino (Org.). *Glossário de Derrida*. Rio de Janeiro: Francisco Alves/PUC-RJ, 1976. Disponível em: <<https://pt.scribd.com/doc/62972055/Santiago-Glossario-de-Derrida>>. Acesso em: 09 set. 2016.

SARLO, Beatriz. *Tempo passado, cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SCHWARZ, Roberto. Leituras em competição. *Novos Estudos*, São Paulo, n. 75, p. 61-79, jul. 2006. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/nec/n75/a05n75.pdf>>. Acesso em: 10 mar. 2016.

SHAKESPEARE, William. *O mercador de Veneza*. Trad. de Helena Barbas. Almada: Água Forte, 2002.

SILVA, Ana Cláudia Suriani da. A travessia transatlântica das gravuras da revista alemã *Die modenwelt* para a revista brasileira *A estação*. In: IX SEMINÁRIO DA ABRALIC, Porto Alegre, Jul. 2004.

SILVA, Caroline Peixoto e. *Machado de Assis em graphic novel: Adaptação ou tradução?* Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo-Horizonte, 2014. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/handle/1843/BUBD-9UGJRE>>. Acesso em: 10 set. 2017.

SILVA, Leonardo Santana da Silva. *O Processo abolicionista no Brasil na visão de dois intelectuais afrodescendentes engajados na causa: André Rebouças e José do Patrocínio*. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2015.

SILVA, Nadilson Manoel da. *Fantasia e cotidiano nas histórias em quadrinhos*. São Paulo: ANNABLUME, 2002.

SODRÉ, Nelson Werneck. *História da Imprensa no Brasil*. 4. ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1999.

SOUSA, José Galante de. *Bibliografia de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: MEC, Instituto Nacional do Livro, 1955.

VASCONCELLOS, Eduardo Alcântara. *Noel Rosa: para ler e ouvir*. São Paulo: Annablume; Barcarola, 2004.

VIANNA, Glória. Revendo a Biblioteca de Machado de Assis. In: *A Biblioteca de Machado de Assis*. 2. ed. Rio de Janeiro: TopBooks; Academina Brasileira de Letras, [2008], p. 99-274.

Filmografia

A CARTOMANTE. Direção de Marcos Farias. [Rio de Janeiro: FrontLog,] 1974. Gravação em vídeo Cassete (88 min.). Disponível em: <<https://youtu.be/Sfq-9hfplho>>. Acesso em: 16 mar. 2017.

O ESPELHO [Zerkalo]. Direção de Andrei Tarkovsky, 1975 (105 min.). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=41mHMd0aXcA>>. Acesso em: 22 ago. 2017.

O ESPELHO [Zerkalo]. Direção de Becca Lopes. Rio de Janeiro: Wandemberg Becca Lopes (produtor independente)/ Rudolfo Hochwart Filmes, 2008. Gravação em vídeo (32:12 min.). Disponível em: <<https://youtu.be/a7VWPHzu5IE>>. Acesso em: 06 ago. 2016.

O ESPELHO [Zerkalo]. Direção de Rodrigo Lima. Rio de Janeiro: Canal Brasil/ TB Produtora, 2015. Gravação digital (65 min.). (Projeto Tela Brilhadora)

QUANTO VALE ou é por quilo? Direção de Sérgio Bianchi. São Paulo: Agravo Produções Cinematográficas S/C Ltda, 2005. Son., color., 35 mm. Disponível em: <<https://youtu.be/ZHme5hHEY84>>. Acesso em: 28 jan. 2017.

UM APÓLOGO. Direção de Humberto Mauro. Distrito Federal: INCE, 1939. Disponível em: <https://youtu.be/-EKyAU0NaLA>>. Acesso em: 25 jan. 2017.

Histórias em quadrinhos

ASSIS, Machado de. Pai contra mãe. In: CAVALCANTE, Djalma (Org.) Contos em quadros: 1. adaptação de Célia Lima e desenhos de J. Rodrigues. Juiz de Fora (MG): UFJF, 2002, p. 5-27.

_____. *O alienista*. Contos de Machado de Assis. Roteiro e desenhos de Francisco S. Vilachã. Cores de Fernando A. Rodrigues. São Paulo: Escala Educacional, 2006. (Série Literatura Brasileira em Quadrinhos).

_____. *A cartomante*. Contos de Machado de Assis. Roteiro, desenhos e arte final de Jo Fevereiro. Cores de Jo e Ciça Sperl. São Paulo: Escala Educacional, 2006. (Série Literatura Brasileira em Quadrinhos).

_____. *A causa secreta*. Contos de Machado de Assis. Roteiro e desenhos de Francisco S. Vilachã. Cores de Fernando A. Rodrigues. São Paulo: Escala Educacional, 2006. (Série Literatura Brasileira em Quadrinhos).

_____. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Roteiro e ilustrações de Sebastião Seabra. São Paulo: Escala Educacional, 2008. (Série Literatura Brasileira em Quadrinhos).

_____. *O enfermeiro*. Contos de Machado de Assis. Roteiro e desenhos de Francisco S. Vilachã. Cores de Fernando A. Rodrigues. São Paulo: Escala Educacional, 2010. (Série Literatura Brasileira em Quadrinhos).

_____. *Uns braços*. Contos de Machado de Assis. Roteiro e desenhos de Francisco S. Vilachã. Cores de Fernando A. Rodrigues. São Paulo: Escala Educacional, [2010?]. (Série Literatura Brasileira em Quadrinhos).

_____. *A mão e a luva em quadrinhos*. Adaptação por Alex Mir. Ilustração de Alex Genaro. São Paulo: Peirópolis, 2013. (Clássicos em HQ).

_____. *Ideias do canário*. Adaptação de Francisco Vilachã. [S.l.]: [Francisco Vilachã e Luis Filidis], 2015.

BAGNARIOL; PIERO. *A divina comédia em quadrinhos* de Dante Alighieri. Adaptação de Piero e Giuseppe Bagnariol. Trad. de Jorge Wanderley, Henriqueta Lisboa e Haroldo de Campos. São Paulo: Peirópolis, 2015. (Clássicos em HQ).

BRASIL. Ministério da Agricultura, Pecuária e Abastecimento. *Produtos orgânicos: o olho do consumidor*. Secretaria de Desenvolvimento Agropecuário e Cooperativismo. Brasília: MAPA/ACS, 2009.

CAVALCANTE, Djalma (Org.) *Contos em Quadros: 1*. Adaptado por Célia Lima e desenhos de J. Rodrigues. Juiz de Fora (MG): UFJF, 2002.

JEOSAFÁ. *O espelho de Machado de Assis em HQ*. Adaptado por Jeosafá. Roteiro e desenhos de João Pinheiro. São Paulo: Mercuryo Jovem, 2012. (Clássicos Realistas HQ).

MIRANDA, Nair da Rocha. *Machado de Assis: o estilista*. Quadrinização de Nair da Rocha Miranda. Ilustração e texto de Nico Rosso. Rio de Janeiro: Editora Brasil-América, 1974. (Grandes Figuras em quadrinho, n. 8).

MOLINA, Diego A. *Um esqueleto em quadrinhos*. Adaptação e roteiro de Diego A. Molina. Ilustração de Márcio Koprowski. São Paulo: Pulo do Gato, 2015.

MONTEIRO, Lobato. *Emília e a turma do sítio: alimentação saudável*. Rio de Janeiro: Globo, 2005.

MOON, Fábio. *O alienista de Machado de Assis*. Adaptação de Fábio Moon e Gabriel Bá. Apresentação de Flávio Moreira da Costa. Rio de Janeiro: Agir, 2007. (Grandes Clássicos em *Graphic Novel*).

SILVINO. *Conto de escola em quadrinhos*. Adaptado por Silvino. São Paulo: Peirópolis, 2010. (Clássicos em HQ).

APÊNDICE A – Entrevista com Becca Lopes

Filme: *O espelho* (2008)

Diretor: Becca Lopes

1. Qual foi o ano de produção do filme *O espelho*? Houve a exibição do filme em cinemas? Quais cinemas e o ano da exibição?

Produzido em 2008 com o objetivo de ser apresentado no ano do centenário da morte de Machado de Assis (21/06/1839 a 29/09/1908). Não houve exibição em cinemas por ser um filme independente de custo baixíssimo, sem uma empresa de divulgação ou distribuição específica para isso. E, por ter um pouco mais de 30 minutos de duração, ele fica fora dos principais projetos de salas, exibidores e festivais de cinema, que são os de curta-metragem (até 25 minutos) e longa-metragem (acima de 70 minutos). Ele é exibido em espaços culturais, associações, clubes, escolas, internet, etc.

2. Há roteiro disponível para estudo acadêmico?

Há sim, um roteiro simples direcionado apenas para os atores (em anexo).²¹³

3. Por que escolheu este conto entre outras obras do autor Machado de Assis para adaptar para a linguagem fílmica?

Por ser um conto relativamente curto, ter poucos personagens, locações possíveis e uma mensagem muito interessante contada de uma forma fora do convencional que pode alcançar e agradar a todo tipo de público. Como o conto é narrado na primeira pessoa, queria que o espectador tivesse a impressão de estar ouvindo alguém lendo o livro na íntegra sem adaptações, apenas com ilustrações em vídeo. Somente no início do texto, senti a necessidade de adaptar um diálogo genérico sobre a matéria em discussão para se introduzir na história, porque o autor não criou esse diálogo, mas deixou transparecer, que a matéria debatida era sobre a alma, os diálogos só acontecem a partir da provocação de um dos debatedores a Jacobina, para que ele se manifeste.

²¹³ Cf. o ANEXO F.

4. Quais foram as dificuldades encontradas para a produção e a distribuição do filme, tendo em vista que se trata de uma produção independente?

A principal dificuldade da produção independente é ser produtor “pessoa física”, o que a desqualifica para a maioria dos editais de cinema, nos quais o parágrafo Razão Social e nº do CNPJ é obrigatório. Existem exceções onde a concorrência é muito forte e seletiva, o que leva o pequeno produtor que ama o que faz e só faz o que ama a realizar seus filmes com recursos próprios, ajuda de amigos e muita criatividade.

5. Apesar de ser uma produção independente, houve alguma outra forma de financiamento?

Não houve nenhuma forma de financiamento.

6. Diante do *status* do autor Machado de Assis para a literatura brasileira, como avaliaria a disseminação do filme?

Levando em consideração as condições realísticas da produção, sem atores consagrados, técnicos e equipamentos de ponta, produtora, divulgadora, distribuidora, etc, que atraem o público independente de seu gosto cultural ou intelectual, a aceitação do público que teve a oportunidade de assistir “O espelho”, inclusive na internet, tem sido consideravelmente profícua, uma disseminação ótima.

7. Por que escolheu a música, como elemento auxiliar à narrativa de Jacobina? Qual foi a partitura executada?

Escolhi uma polka tocada ao piano no estilo parecido ao de Chiquinha Gonzaga para remeter o espectador à época em que o autor se situa em seu conto de uma forma simples como pano de fundo sem causar qualquer outra sensação ou emoção. A partitura executada é um arranjo para piano, feita pelo pianista Victor de Oliveira sobre a música “Espelho mentiroso” de minha autoria.

8. Em quais locais realizou as filmagens?

Em três locações.

1ª) Externa - Em Santa Teresa no Centro Cultural Municipal Laurinda Santos Lobo.

2ª) Interna - Em Realengo no Centro Cultural Jorge Ben Jor.

3ª) Interna e Externa - Em Campo Grande no sítio do amigo Silvio Salgado.

9. Qual foi o objetivo do uso de fotografias à narrativa fílmica? Essas fotografias estão disponíveis em alguma instituição e *site*, ou são fotografias de acervo pessoal?

O Uso de fotografias foi única e exclusivamente para ilustrar momentos de época no passado de acordo com o conto, essas fotos foram de pesquisas, principalmente na internet e as dos atores são do meu acervo pessoal.

10. Os trechos filosóficos citados pelos companheiros de Jacobina foram baseados em quais obras?

Apenas em frases filosóficas que quando tomo conhecimento faço questão de guardá-las comigo e torná-las públicas em meus trabalhos sempre que possível como um adorno da obra ou um deleite para a plateia.

11. Apenas um dos companheiros de Jacobina é nomeado no filme (Weber Werneck). Trata-se de uma homenagem?

Sim, uma homenagem ao engenheiro André Rebouças, negro descendente de alforriados que conquistou por competência o direito de estudar na França e Inglaterra, além de outras qualidades. Foi talvez o principal articulador junto ao Imperador D. Pedro II para conseguir que seu amigo músico e compositor Carlos Gomes apresentasse sua ópera “O Guarani” na Europa.

12. Ao final do filme, também é executada uma música de sua autoria “O espelho mentiroso”. Essa música foi escrita pelo Sr. para o filme?

Não, essa música já existia e foi apenas adaptada para fazer parte da trilha sonora do filme.

APÊNDICE B – Entrevista com Rodrigo Lima

Filme: *O espelho* (2015)

Diretor: Rodrigo Lima

1. O filme *O espelho* participou do projeto “Tela brilhadora”, no qual três outros filmes foram produzidos. O orçamento foi compartilhado? Buscou-se na produção um diálogo entre a estética dos filmes?

Sim, o orçamento foi inteiramente compartilhado. Conseguimos um financiamento de coprodução que o Canal Brasil ofereceria para apenas um filme de longa metragem e dividimos o pouco dinheiro de coprodução em quatro, para podermos realizar toda a produção de quatro filmes de longa-metragem, uma verdadeira aventura. É claro que todas as limitações propostas pelo modo e produção foram muito bem-vindas para a nossa proposta. Não somente para aguçar a criatividade com soluções econômicas; representava também a possibilidade de novas texturas de imagem. Imagens anacrônicas, fora de um padrão, de uma convenção que é estabelecida pela nossa época, pelo mercado, pelas tendências. Sem dúvida, durante todo o processo discutimos juntos os roteiros e acompanhamos as produções uns dos outros. Toda essa vivência nos impregnou de elementos estéticos comuns que muitas vezes chegam de forma inconsciente, outras não. Certamente a obra de Júlio Bressane nos influencia muito. Somos uma equipe e trabalhamos juntos em muitos filmes nos últimos anos. O próprio cinema nos influencia.

2. Quanto tempo durou a produção do filme?

O espelho foi filmado em oito dias. Os processos de roteiro, montagem e finalização duraram bem mais tempo. Mas filmamos em novembro de 2014 e fizemos a estreia mundial no festival de Locarno, na Suíça, em 2015.

3. O filme foi exibido em quais festivais e cinemas? Há a intenção da venda do filme em suporte eletrônico ou de sua divulgação pela *Internet*?

A coprodução do Canal Brasil nos forçou a um contrato de uns 5 anos de exclusividade que ainda nos impede de fazer qualquer outro tipo de venda e licenciamento para outros canais. Já divulgamos muito pela *Internet* no momento

dos festivais e do lançamento, *off* — salas comerciais, que fizemos nas cinematecas e salas de arte de algumas cidades do Brasil. Um esforço que chamamos de guerrilha, feito com suor e investimento próprio. Um gesto simbólico, pois não há mais público nos cinemas do Brasil, principalmente para filmes brasileiros e mais ainda para filmes fora do padrão comercial. Mas, quando eu puder, torná-lo-ei ainda mais acessível, sou contra toda restrição baseada em direitos autorais.

Lista de festivais:

- 68º Festival del film Locarno - Fuori Concorso
- 9ª Mostra Cine BH - Mostra Contemporânea
- 39ª Mostra Internacional de Cinema de São Paulo - Mostra Brasil
- 19ª Mostra de Cinema de Tiradentes - Sessão debate
- VII Semana dos Realizadores - Competição
- XI Panorama Internacional Coisa de Cinema (Bahia) - Panorama Brasil
- VIII Janela Internacional de Cinema do Recife - Sessão Especial
- BAFICI 18 (Buenos Aires) - Competição Oficial Internacional
- II FILMADRID - Competição Oficial (Menção especial do juri oficial)
- 6º Lima Independiente - Sessão “Tela brilhadora” / Competição Ibero Americana
- 28º Festival de Cine de Viña del Mar - Sessão Desenfoques
- Dobra 2016 - Festival Internacional de Cinema Experimental
- 18ª Mostra do Filme Livre

4. Há roteiro disponível para estudo acadêmico?

Sim! Eu não sou um roteirista e o que escrevi não obedece exatamente uma metodologia técnica, com os números de páginas e as normas clássicas para um roteiro de longa metragem, mas ele existe e foi possível.²¹⁴

5. Por que escolheu este conto entre outras obras do autor Machado de Assis para adaptar?

²¹⁴ O roteiro da adaptação de Rodrigo Lima não foi disponibilizado para a presente pesquisa.

Eu precisava arrumar uma história rapidamente, pois havia sido convidado para fazer parte do projeto da “Tela brilhadora” e, portanto, dirigir um primeiro filme de ficção, com apenas um curta metragem, um ensaio experimental no currículo de direção. Pensei logo nos contos do Machado, que sempre considerei incríveis, e inclusive dois deles já haviam sido fontes de inspiração para duas cenas d’*A erva do rato*, do Bressane. O conto é um gênero literário potente onde rapidamente eu poderia detectar e adaptar algo expressivo, pelo menos para mim. Quando abri a página de “O espelho”, texto que já admirava muito desde a escola, lembrei-me na hora do filme do Tarkovsky, que já havia me tocado muito. Essas escolhas são causadas sempre por uma série de forças que vão te guiando e também, muito, pelo acaso. A mente aberta para o acaso.

6. Diante do *status* do autor Machado de Assis para a literatura brasileira, como avaliaria a disseminação do filme?

Um pensamento que já me assombrou por um tempo: será que o Machado de Assis ia ou não gostar desse filme? Digo isso, pois não busquei interpretar a obra no tratamento realista do autor, que reconstituísse a época e a trama propriamente dita. Tive um desejo experimentalista, que pudesse buscar no texto literário sugestões para traduções em outras imagens, imagens de cinema. Cheguei ao poema “Sabina”, que deu nome à personagem feminina, e vi no texto a forma como Machado também defendia esse ponto de vista tradutório. Coloca o mito da lara num relacionamento entre uma mucama e o senhor, ao seu estilo. Esse desejo, mesmo que no caso dele seja num sentido realista e de uma crítica da época, foi muito forte em mim. Mas, fui no sentido inverso, como num espelho. Acho que o filme é uma grande homenagem. Acho que talvez ele pudesse gostar. Nós todos precisamos de literatura, de cinema e das artes em geral. Precisamos conhecer a própria nossa produção artística para podermos nos conhecer, nos sensibilizar, nos transformar.

7. Em quais locais realizou as filmagens?

O filme foi inteiramente rodado em Teresópolis, na região serrana do Rio. As cenas iniciais e finais, do lance de dados, foram filmadas na casa-ateliê do falecido cineasta Elyseu Visconti Cavalleiro, um antigo estúdio de uma família de gerações de pintores. Ali quis retratar o que me era sugerido no conto como discussões

metafísicas entre amigos, no alto de Santa Tereza. A maior parte da filmagem se concentrou em um sítio de família, onde passei muitos momentos da infância. Tinha tudo a ver com o distante sítio do conto, da tia de Jacobina, onde eu também poderia filmar mais barato e com tranquilidade, diminuindo deslocamentos para diversas locações. Tinha ainda o lago, o espelho d'água, que acabou por transformar completamente a imagem do filme, ajudando-me nesse exercício de tradução recriadora.

8. Por que escolheu a música como elemento integrante da narrativa cinematográfica? Quais músicas compõem a trilha sonora?

O cinema é um lugar de intercessão entre todas as disciplinas, uma camada sensível onde todas essas técnicas e artes atravessam ou podem atravessar. A fotografia, a pintura, o teatro, as artes visuais, arquitetura entre muitas outras imagináveis, inclusive a música. No caso da “Tela brilhadora,” temos todos um ponto musical em comum, a parceria com o grande artista sonoro e maestro Guilherme Vaz. Ele tem uma pesquisa muito expressiva no campo da música concreta e é também um grande amigo nosso. No caso d’*O espelho*, selecionei algumas faixas de músicas/ruídos/sonoridades em alguns dos seus raros CDs. Faixas que eu considerava evocar um clima místico e elementar. Então, comecei a trabalhar com esses sons desde a pesquisa, das filmagens de locação de modo que o filme acabou também prestando uma porção de subordinação às trilhas do Guilherme, que criaram um signo sonoro muito forte. Há também outras duas inserções musicais no filme. A música “São coisas nossas”, de Noel Rosa, e também a “La barcarolle”, de Jacques Offenbach.

9. Os sons da natureza e tribais compõem um cenário místico, eles foram gravados para o filme ou compõem um acervo (particular/privado)?

Esses sons são uma mescla dos trechos das músicas extraídas de dois discos do Guilherme Vaz e das sonoridades ambientes que conseguimos captar na própria locação. Sonoridades que já estavam cristalizadas na minha memória e que eu podia aos poucos ir gravando com o técnico de som.

10. Percebe-se a natureza como um elemento muito importante nesta adaptação, sobretudo a água. Sobre este aspecto, qual é a influência do filme

autobiográfico *O espelho* (1975), de Andrei Tarkovsky, no qual a água também é um elemento importante para a narrativa?

Amo o filme do Tarkovsky e essa relação homônima entre o filme russo e o conto brasileiro teve sim uma força profunda na escolha do tema. Um tema vastíssimo o do espelho. Acabou que houve algumas coincidências em relação a essa questão da água. Na locação, já existia o lago, que é a pequena represa de um rio que passa pela casa. Um lago que em determinadas horas se transformava num verdadeiro espelho d'água e que acabou por transformar completamente a trama, me ajudando muito nessa tradução cinematográfica. A água reflete a luz e, portanto, projeta imagens, nos possibilita também a ideia de atravessar uma superfície e passar de um lado para outro. O movimento da água também tem uma música, uma poesia. Pensei nos filmes do Jean Cocteau e suas brincadeiras com os espelhos d'água. Mas acabou que o meu espelho se tornou também uma espécie de filme autobiográfico, de um retorno para uma casa da infância, que dialoga com imagens de arquivo de um passado que me diz respeito.

11. O clima místico é endossado pelo diálogo estabelecido com a cultura indígena. A partir de quais influências se criou tal interlocução com a obra de Machado de Assis?

A mitologia é um gênero, um tema que muito me interessa. Penso que vou sempre querer falar disso, pois abre a possibilidade para mundos e imagens fantásticas. Além de nos ensinarem sobre nós mesmos, nossa própria história. Os mitos da nossa terra e dos nossos nativos moradores constituem a nossa própria Grécia, e são essas lendas que precisamos nos apropriar novamente.

12. O diálogo com o poema também homônimo de Murilo Mendes surgiu a partir de leituras precedentes ou a partir do conto machadiano?

Acho que eu gosto de tudo que já li do Murilo Mendes, mas não esse poema anterior, "O espelho". No processo de montagem me ocorreu incluir uma poesia no filme (mais uma semelhança com o Tarkovisky que usou versos do próprio pai?) que não existia no roteiro da filmagem, mas havia uma cena que tinha esse espaço. Era como se tivesse sido escrito para o filme.

13. Qual é a dimensão da influência do filme *A erva do rato* (Júlio Bressane, 2008), do qual participou como montador, na concepção da adaptação *O espelho*?

Eu costumo dizer que *O espelho* é um filme que saiu d'*A erva do rato*. Influenciado não somente pela literatura de contos de Machado de Assis, pois creio que foi aí que tive a noção da potência de certas imagens que esses textos têm em cinema, mas influenciado também por certo tipo de relação, no limite, entre esses estranhos pares. Tipos que também aparecem em longas posteriores do Bressane como *Educação Sentimental* e *Garoto*. Todos os filmes que ajudei a montar, mas também ajudei a produzir. Aprendi muito nesses processos, aprendi que qualidade é uma questão de mentalidade, aprendi a fazer e pensar melhor o cinema, aprendi um modo de produção mais econômico e possível de se realizar num país que não dá a mínima para a própria cultura, que pensa a cultura sob uma lógica de mercado. Aliás, pensam tudo assim. Então, como no filme *A erva do rato*: dois atores, apenas uma locação, equipe reduzida, muito experimentalismo e muito rigor.

14. As imagens em 8 milímetros interpostas à narrativa, são suas próprias memórias familiares e/ou de amigos?

Sim, são as minhas próprias lembranças. Filmes amadores feitos pelos meus familiares naquele mesmo sítio há 30, 40 anos atrás. São imagens saídas do passado, da memória.

15. Conhece a outra adaptação fílmica do conto machadiano produzida por Becca Lopes, em 2008?

Não! Nunca tinha visto e foi a primeira coisa que fiz depois de ler as perguntas do seu questionário. Apesar do filme ter um tratamento extremamente literal, numa tentativa de reconstituição do conto, eu achei incrível o amor que o autor parece nutrir pelo texto machadiano e também algumas semelhanças inconscientes de certos objetos de cena e até mesmo situações que aparecem em ambos os filmes. Obrigado.

16. Qual a ideia que se quis passar com a sobreposição do som de um animal à imagem especular de Sabrina (21:24)?²¹⁵

²¹⁵ Esta pergunta foi incluída, em 29 de outubro de 2017, posteriormente, a realização formal da entrevista.

Era como um rosnar... como se ela pudesse ouvir, através do reflexo, a fera, o animal que havia nele. Acho que era algo assim. Mas a interpretação é livre.

APÊNDICE C – Entrevista com Jeosafá

História em quadrinhos: O espelho de Machado de Assis

Adaptador: Jeosafá Fernandez Gonçalves

1. Como foi a oportunidade de trabalhar com quadrinhos, especialmente, com o conto machadiano?

Já tinha o projeto em mente há anos, porém foi somente a partir da amizade com o quadrinhista e ilustrador João Pinheiro, que isso se tornou possível. Também crédito à editora Ione Meloni Nassar, da Mercury Jovem, que adorou o projeto. Uma outra casa editorial o recusou por uma motivação pouco hilária: como Machado de Assis é um cético, em razão do que, segundo ela, seria mal recebido em escolas privadas católicas ou evangélicas...

2. Por que o conto “O espelho” foi escolhido em detrimento aos demais títulos do autor?

Não em detrimento (o que significa prejuízo). Foi escolhido por ter o elemento do sobrenatural (ou metafísico) problematizado. Nele, a fronteira, entre o que o indivíduo é e o que julga ser, está rompida pela superfície mágica do espelho (com toda a carga mística e mítica que ele tem).

3. Qual foi a publicação do conto utilizada e reproduzida nesta adaptação?

Agora não me recordo, mas fiz um trabalho de Edótica e Crítica textual, portanto, cotejei diversas publicações, naturalmente, as mais bem editadas (da organizada por Afrânio Coutinho à da casa Garnier)

4. A editora deu liberdade à adaptação ou já tinha estipulado o projeto narrativo?

Essa HQ faz parte de um projeto maior: Clássicos em HQ. Apresentei a proposta, a editora gostou e tivemos completa liberdade, porém, interferi pouquíssimo no texto de Machado de Assis, que é oferecido integralmente no volume para que a comparação seja feita pelo próprio leitor. Depois desse conto realista de Machado de Assis, traduzi do francês um clássico romântico de Victor Hugo (Pecopin e Bauldour), que a editora também publicou – este, em cores.

5. O público a que se destina a edição se vincula ao perfil da editora, ou está relacionado ao próprio trabalho da adaptação?

Pensei no público a partir de 12 anos de idade, que precisa ser apresentado de alguma forma aos clássicos. Essa escolha tem mais a ver com minhas preferências. Uma outra editora me havia pedido para fazer uma adaptação de Shakespeare (Romeu e Julieta) para o formato romance (é uma peça teatral), mas não aceitei pois não vi sentido. A peça é belíssima, fácil de ler (talvez se tivesse sido para HQ eu aceitasse).

6. O Sr. considera esta adaptação uma revista em quadrinhos ou *graphic novel*? Por quê?

Se aproxima mais do conceito de *graphic novel* – mas com um aparato crítico que as *graphic novels*, estrito senso, não tem, pela natureza do projeto: iniciar o jovem (então tive uma preocupação didática, sim, e não escondo isso).

7. Quem elaborou o roteiro para a adaptação? Em que consistiu esta atividade? Este roteiro está disponível para uso acadêmico?

No caso desta HQ, eu e o João Pinheiro conversamos muito, fizemos oficinas conjuntas, rascunho, croquis etc. Mas não quisemos registrar. Como temos uma grande sintonia, estabeleci o texto, ajustei a partir das conversas com o João e passei o texto pronto para ele produzir as imagens livremente. Ele também não fez um roteiro de imagens, mas pesquisou iconografia, vestuário, arquitetura, cinema (como somos cineclubistas, aproveitamos nossa cultura cinematográfica), paisagismo etc. do fim do século XIX carioca. No Pecopin e Bauldour foi diferente: trabalhei meses na tradução e meses no roteiro escrito. Com o texto em português fixado, fiz cortes, produzi os diálogos (o texto original é todo em terceira pessoa e faz parte de cartas que Victor Hugo trocou com amigos na França, na época em que esteve exilado na Alemanha). Daí eu e o João fizemos uma exaustiva pesquisa iconográfica (era Medieval) em filmes de época, ilustrações, iluminuras obras de arte... A liberdade teve de se acomodar à pesquisa exaustiva.

8. Quanto tempo durou a produção das respectivas etapas sobre as quais ficou responsável na adaptação?

Entre sentar para a primeira reunião e sair da gráfica, uns dois anos. Mas eu já tinha pesquisado muito até chegar a 'O espelho... A produção braçal, digamos assim, foram seis meses de trabalho duro, mas muito prazeroso.

9. Quem ficou responsável pela redação da orelha da edição?

Eu mesmo, tudo que tem letras nesse livro, eu que cometi.

10. A edição de O espelho de Machado de Assis em HQ defende a fidedignidade ao texto-fonte. Como se deu este processo de incorporação dos textos e dos desenhos, de forma a não ser repetitivo ou reducionista?

Aí entrou nossa cultura cinematográfica: decupagem (corte) e montagem. Pouquíssima coisa foi alterada do texto de Machado de Assis. Cito de memória: na página 19, um capiau cumprimenta Jacobina e ele responde (aqui, o João deu uma de Hitchcok, que gosta de aparecer em seus filmes, pois o caipira de cigarro de palha na boca é ele mesmo se metendo na história). Pouquíssimas palavras do texto dessa HQ não saíram da pena de Machado de Assis. No final, o "Cadê ele?" do último quadrinho é outra licença poética do João. Estabelecido o texto, só retirei palavras. As descrições físicas, que já são poucas no conto, foram substituídas por imagens (fruto da pesquisa iconográfica e cinematográfica). Os personagens, na HQ, são homenagens a atores do cinema brasileiro (José Lewgoy, Paulo José, Paulo Betti, Lima Duarte, Raul Cortez, Stepan Nercessian...

11. As cores da capa e do interior da edição foram idealizadas por quais colaboradores?

A capa foi produzida pelo próprio João Pinheiro, o tamanho, eu e ele decidimos e a editora concordou; o projeto gráfico é do João e eu idealizei em preto e branco (o Pecopin e Baulodour pensei desde o início em 4 cores) o trabalho gráfico ficou por conta da editora (inclusive gramatura e tipo de papel, com os quais concordamos).

12. Quais foram as fontes utilizadas na elaboração do diálogo entre os quatro cavalheiros, que se reuniram com Jacobina em Santa Teresa (p.7)?

Fonte bibliográficas, certo? As que já citei acima, com ênfase para de Afrânio Coutinho (todas constam da bibliografia ao final do volume).

13. Qual foi o objetivo narrativo para a criação da personagem Bertoleza?

Poxa, você descobriu. Isso foi uma homenagem à incrível mulher que no romance de Aluísio Azevedo (*O cortiço*) é levada ao suicídio pela falta de caráter de seu companheiro, o vil João Romão, que a trai da maneira mais cruel (a mais cruel talvez da literatura brasileira). É uma deixa para que o leitor atento vá atrás da referência e estabeleça diálogo entre Machado-Aluísio; *O espelho* – *O cortiço*.

14. Qual foi a intenção de incluir a saudação em “cachorrês” para o alferes na HQ?

Aí quisemos acrescentar um pouco de nosso humor “periferia” ao humor inglês do Machado. Cachorro bem-educado sempre cumprimenta quem chega, diferentemente de muitos seres humanos.

15. Há algumas similaridades entre os planos da narrativa em quadrinhos com o filme *O espelho* (2008) de Becca Lopes. O Sr. conhece o filme?

Diretamente não, mas esse foi um dos filmes que assistimos durante a pesquisa cinematográfica. Fomos atrás de tudo do Machado que havia sido adaptado para o cinema. Se eu não fosse escritor e professor, seria cineasta (fui membro do cineclube Bixiga e diretor do cineclube Oscarito, em São Paulo, na década de 80, hoje sou um dos coordenadores do cineclube Vladimir Herzog, do Sindicato dos Jornalistas de São Paulo). Acho que o João também é um cineasta frustrado. Aliás, ele terminou recentemente um trabalho com o cineasta Sílvio Tandler.

APÊNDICE D – Entrevista com João Pinheiro

História em quadrinhos: *O espelho de Machado de Assis*

Roteirista e desenhista: João Pinheiro

1. Como foi a oportunidade de trabalhar com quadrinhos, especialmente, com o conto machadiano?

Já havia publicado alguns quadrinhos, anteriormente, quando recebi o convite do Jeosafá e da Ione Meloni Nassar, da Mercuryo Jovem, para realizar esse trabalho. Foi um presente trabalhar um conto do Machado, esse em especial, que gosto muito.

2. Por que o conto “O espelho” foi escolhido em detrimento aos demais títulos do autor?

A escolha foi feita pelo Jeosafá e eu achei uma ótima, por gostar do elemento sobrenatural, que permeia a história.

3. Qual foi a publicação do conto utilizada como fonte para a elaboração desta adaptação?

Não participei dessa etapa.

4. A editora deu liberdade à adaptação, ou já tinha estipulado o projeto quadrinístico?

A editora nos deu total liberdade, mas conversamos bastante em conjunto para imaginar o que seria o trabalho dentro da proposta da Mercuryo de criar uma coleção de Clássicos em HQ.

5. O público a que se destina a edição se vincula ao perfil da editora, ou está relacionado ao próprio trabalho da adaptação?

Público a partir de 12 anos.

6. O Sr. considera esta adaptação uma revista em quadrinhos ou *graphic novel*? Por quê?

Considero uma *graphic novel* muito próxima do formato Europeu (pelo seu formato, quantidade de páginas, por conter uma história completa).

7. Quem elaborou o roteiro para a adaptação? Em que consistiu esta atividade? Este roteiro está disponível para uso acadêmico?

Não realizamos um roteiro prévio. Fui criando as páginas seguindo o conto original e minhas pesquisas iconográficas de época.

8. Quanto tempo durou a produção das respectivas etapas sobre as quais ficou responsável na adaptação?

O trabalho final de desenho foi feito em dois meses, mais ou menos.

9. A edição de *O espelho* de Machado de Assis em HQ defende a fidedignidade ao texto-fonte. Como se deu este processo de incorporação dos textos e dos desenhos, de forma a não ser repetitivo ou reducionista?

Utilizamos uma espécie de montagem cinematográfica do texto e imagem. Foi difícil inicialmente, mas a proposta de fidedignidade já estava definida desde o início do processo.

10. Houve algum tipo de estudo sobre o século XIX para compor o figurino e o cenário na HQ?

Sim, em filmes de época, livros de fotografias e até mesmo em HQs, que retratam o período.

11. As cores da capa e do interior da edição foram idealizadas por quais colaboradores?

A ideia do PB foi dada pelo Jeosafá e pela Ione. A editoração final ficou por conta da editora.

12. Qual foi o objetivo narrativo para a criação da personagem Bertoleza?

Essa é uma referência à personagem de *O Cortiço*, de Aluísio Azevedo.

13. Qual foi a intenção de incluir a saudação em “cachorrês” para o alferes na HQ?

Foi uma piada. Porque, como o conto se passa quase todo dentro de uma sala precisávamos criar alguns elementos para dar certo dinamismo à narrativa em HQ e, às vezes, um respiro para o leitor.

14. Há planos nos quadrinhos explorados de maneira muito semelhante pelo cinema. De que maneira ambas as linguagens se esbarram e se distanciam?²¹⁶

15. Há algumas similaridades entre os planos da narrativa em quadrinhos com o filme *O espelho* (2008) de Becca Lopes. O Sr. conhece o filme?

De certa maneira o cinema sempre é uma influência pra minha produção de quadrinhos. Particpei de vários cineclubes e de discussões sobre filmes e obviamente elas interferem nas minhas escolhas de planos, sequências, etc. Assistimos tudo o que encontramos de adaptações de Machado para o cinema, provavelmente, o filme do Becca estava entre esses.

²¹⁶ Entende-se, que esta questão foi respondida, na questão subsequente.

APÊNDICE E – Quadro das adaptações quadrinísticas das obras de Machado de Assis

Texto-fonte	Adaptador(es)	Editora	Ano da adaptação
“A cartomante”	Jô Fevereiro	Escala Educacional	2006
	Flávio Pessoa e Maurício O. Dias	Zahar Editor	2008
“A causa secreta”	Francisco Vilachã	Escala Educacional	2006
“A igreja do diabo” e “Ideias de Canário”	Francisco Vilachã	[Criativo Editora]	2017
<i>A mão e a luva</i>	Alex Mir e Alex Genaro	Peirópolis	2013
“Conto de escola”	Silvino	Peirópolis	2010
<i>Dom Casmurro</i>	Ruy Trindade	Egba	2005
	Wellington Srbek e José Aguiar	Nemo	2011
	Ivan Jaf	Ática	2012
	Felipe Greco	Devir	2012
<i>Helena</i>	Simone Beatriz	New Pop	2014
“Ideias de canário”	Francisco Vilachã	[Francisco Vilachã e Luis Filidis]	2015
<i>Memórias póstumas de Brás Cubas</i>	Sebastião Seabra	Escala Educacional	2008
	Luiz Antônio Aguiar	Ática	2013
“Missa do galo” e outros contos (“Conto de escola”, “O espelho” e “Umas férias”).	Francisco Vilachã	Editores do Brasil	2017
“O alienista”	Francisco Vilachã	Escala Educacional	2006

	Fábio Moon e Gabriel Bá	Agir	2007
	Lailson de Holanda de Cavalcanti	Companhia editora nacional	2007
	Luiz Antônio Aguiar	Ática	2013
“O enfermeiro”	Francisco S. Vilachã	Escala Educacional	[2005]
“O espelho”	Jeosafá e João Pinheiro	Mercuryo Jovem	2012
“Pai contra mãe”	Célia Lima	UFJF/Musa	2002
“Um esqueleto”	Diego A. Molina	Pulo do gato	2015
“Uns braços”	Francisco Vilachã	Escala Educacional	[20--]
Biografia do autor [<i>Machado de Assis: o estilista</i>]	Nair da Rocha Miranda e Nico Rosso	Brasil-América	[1974]

APÊNDICE F – Textos publicados por Machado de Assis na *Gazeta de Notícias*

As publicações de Machado de Assis na *Gazeta de Notícias*²¹⁷ foram: poesias (“Naquele eterno azul, onde Coema”, 23 de dezembro de 1877, entre outras homenagens de diversos autores a José de Alencar; “Quando transporta a lúgubre morada”, 10 de junho de 1880, no número especial dedicado ao centenário de Camões; “Hão de os anos volver - não como as Neves”, 12 de dezembro de 1880, a José de Alencar; “A volta do poeta”, 8 de julho de 1883, a Gonçalves Crespo; 1802-1885, 23 de maio de 1885, a Victor Hugo; 26 de outubro, 27 de outubro de 1886, a José Bonifácio); contos (“A igreja do diabo”, 17 de fevereiro de 1883; “Papéis velhos”, 14 de março de 1883; “A ideia do Ezequiel Maia”, 30 de março de 1883; “O lapso”, 17 de abril de 1883; “Conto Alexandrino”, 13 de maio de 1883; “Singular ocorrência”, 30 de maio de 1883; “Último capítulo”, 20 de junho de 1883; “Galeria póstuma”, 02 de agosto de 1883; “Anedota pecuniária”, 6 de outubro de 1883; “Primas de sapucaia!”, 24 de outubro de 1883; “Uma senhora”, 27 de novembro de 1883; “Fulano”, 04 de janeiro de 1884; “Noite de almirante”, 10 de fevereiro de 1884; “Manuscrito de um sacristão”, 17 de fevereiro de 1884; “Ex-cátedra”, 08 de abril de 1884; “A senhora do Galvão”, 14 de maio de 1884; “As academias de Sião”, 06 de junho de 1884; “Evolução”, 24 de junho de 1884; “Coisas Íntimas”, 13 de julho de 1884; “Conto de Escola”, 08 de setembro de 1884; “D. Paula”, 12 de outubro de 1884; “O Diplomático”, 29 de outubro de 1884; “A cartomante”, 28 de novembro de 1884; “Só!”, 06 de janeiro de 1885; “Apólogos: I - A agulha e a linha”, “II - Adão e Eva”, “III - Os dicionários”, 01 de março de 1885; “A causa secreta”, 01 de agosto de 1885; “Habilidoso”, 06 de setembro de 1885; “Viagem à roda de mim mesmo”, 04 de outubro de 1885; “Uns braços”, 05 de novembro de 1885; “Entre santos”, 01 de janeiro de 1886; “Trio em lá menor”, 20 de janeiro de 1886; “Terpsícore”, 25 de março de 1886; “Pobre cardeal”, 06 de julho de 1886; “A Desejada das Gentes”, 15 de julho de 1886; “Identidade”, 14 de março de 1887; “Sales”, 30 de maio de 1887; “Eterno!”, 09 de setembro de 1887; “Um homem célebre”, 29 de junho de 1888; “D. Jucunda”, 01 de janeiro de 1889; “O caso da vara”, 01 de fevereiro de 1891; “Mariana”, em 18 de outubro de 1891; “Que é o mundo?” [Ideias de canário], 15 de

²¹⁷ A fonte principal para a composição desse rol está disponível em: <<http://www.machadodeassis.org.br/>>. Acesso em: 20 dez. 2009. O presente rol incluiu o levantamento feito por José Galante de Sousa (1955, p. 225-229), por isso sofreu acréscimo.

novembro de 1895); crônicas (“Balas de estalo”, entre 02 de julho de 1883 e 22 de março de 1886, “A + B”, entre 12 de setembro de 1886 e 24 de outubro de 1886; “Gazeta de Holanda”, entre 01 de novembro de 1886 e 24 de fevereiro de 1888; “Bons dias!”, entre 05 de abril de 1888 e 29 de agosto de 1889; “A semana”, entre 24 de abril de 1892 e 28 de fevereiro de 1897); tradução (“O corvo”, entre 16 de agosto de 1888 e 07 de fevereiro de 1892); críticas (“Um Livro — *Cenas da vida amazônica*”, por José Veríssimo, em 11 de junho de 1899; “Horas sagradas e versos”, em 07 de dezembro de 1902; “Secretário Del-Rei”, em 02 de junho de 1904); e outros textos (“Homenagem à província do Ceará”, em 25 de março de 1884; “Pedro Luís”, em 17 de junho de 1884; “O futuro dos argentinos”, em 09 de julho de 1888; “Joaquim Serra”, em 05 de novembro de 1888; [Artigo escrito a propósito da morte de Francisco Otaviano], em 29 de maio de 1889; “Secretaria da Agricultura”, em 12 de setembro de 1890; [Artigo escrito a propósito do centenário de Garrett], em 04 de fevereiro de 1899; [Carta a Henrique Chaves], em 24 agosto de 1900); fantasia (“O cônego ou metafísica do estilo”, em 22 de novembro de 1885).

APÊNDICE G – Quadro de adaptações filmicas das obras de Machado de Assis²¹⁸

Texto-fonte	Título da adaptação	Ano da adaptação	Diretor(es)	Duração em minutos
“A cartomante”	<i>A cartomante</i>	1974	Marcos Farias	84
		1989	Alexander Vancellote	15
		2000	Cláudio Costa Val	16
		2004	Wagner de Assis e Pablo Uranga	90
	<i>Uma cartada de morte</i>	2001	Afonso Bernarde	20
“A causa secreta”	<i>A causa secreta</i>	1971	José Américo Ribeiro	10
		1994	Sérgio Bianchi	100
“A causa secreta” e “Um esqueleto”.	<i>A erva do rato</i>	2008	Júlio Bressane	80
“Cantiga de Esponsais”	<i>Coda</i>	2000	Flávio Barone	13
“Confissões de viúva moça”	<i>Confissões de viúva moça</i>	1975	Adnor Pitanga	88
<i>Dom Casmurro</i>	<i>Capitu</i>	1968	Paulo César Saraceni	105
	<i>Dom</i>	2003	Moacyr Góes	91

²¹⁸ Para o estabelecimento deste *corpus* foi consultado o *site* da Academia Brasileira de Letras (<http://www.machadodeassis.org.br>) e outras fontes, tal como os próprios filmes, tendo em vista que a filmografia do autor divulgada pelo *site* não estava completa. Outra fonte importante foi a base de dados disponível em: <<http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p>>. Acesso em: 20 abr. 2018.

<i>Helena</i>	<i>Helena</i>	1959	Carla Civelli	35
		1974	Antônio Calmon	-
“Ideias de canário”	<i>Ideias de canário</i>	1996	Marcelo Vicentin	9
<i>laiá Garcia</i>	<i>Que estranha forma de Amar</i>	1978	Geraldo Vietri	94
<i>Memórias póstumas de Brás Cubas</i>	<i>Viagem ao fim do mundo</i>	1968	Fernando Cony Campos	95
	<i>Brás Cubas</i>	1985	Julio Bressane	93
	<i>Memórias póstumas: Brás Cubas</i>	2000	André Klotzel	102
	<i>Hoje tem felicidade</i>	2005	Lisiane Cohen	14
“Missa do Galo”	<i>Missa do Galo</i>	1973	Roman B. Stulbach	17
		1982	Nelson Pereira dos Santos	35
“Noite de almirante”	<i>Esse Rio que eu amo</i>	1961	Carlos Hugo Christensen	102
“O alienista”	<i>Azyllo muito louco</i>	1970	Nelson Pereira dos Santos	100
	<i>Caso especial – O alienista</i>	1993	Guel Arraes	44
“O caso da vara”, “Uns braços”, “Teoria do Medalhão”	<i>Contos do Machado</i>	2010	Liloye Boubli, Jom Tob Azulay, Mario da Silva, Helena Lustosa	-

e “Entre santos”				
“O espelho”	<i>O espelho</i>	2008	Becca Lopes	32
		2015	Rodrigo Lima	65
“O enfermeiro”	<i>O enfermeiro</i>	1998	Mauro Farias	45
“Pai contra Mãe”	<i>Quanto Vale ou é por Quilo?</i>	2005	Sérgio Bianchi	107
<i>Quincas Borba</i>	<i>Quincas Borba</i>	1987	Roberto Santos	116
“Um apólogo”	<i>Um apólogo</i>	1939	Humberto Mauro	15
“Um homem célebre”	<i>Um homem célebre</i>	1974	Miguel Faria Junior	90
[Documentário]	<i>A cidade e Machado de Assis</i>	1965	Nelson Pereira dos Santos	35
[Documentário]	<i>O Rio de Machado de Assis</i>	1966	Nelson Pereira dos Santos	12

ANEXO B – Entrevista com Jô Fevereiro²¹⁹



Clássicos em Quadrinhos - Entrevista com Jo Fevereiro segunda-feira, 21 de fevereiro de 2011



Jo Fevereiro é ilustrador e publicitário. Nasceu em 1950 na cidade de São Paulo e, ainda na infância, adquiriu o gosto pela leitura com o livro *Reinações de Narizinho*, de Monteiro Lobato. Aos 14 anos ingressou na Escola Panamericana de Arte e, aos 15, trabalhou com Nico Rosso, conhecido artista italiano radicado no Brasil e desenhista de histórias em quadrinhos da época. Jo gostava de HQs e aprendeu com Rosso a se interessar pela leitura e elaboração de histórias mais adultas e, na época, ainda chegou a escrever alguns roteiros.

Porém, acabou optando por trabalhar principalmente com publicidade por questões financeiras mas, sempre que pôde retomou as HQs. Em 1978, fez um curso de roteirização para quadrinhos na Associação dos Artistas Gráficos e participou de algumas publicações independentes. No ano seguinte, paralelamente a seu estúdio de publicidade, passou a colaborar com algumas editoras.

Em 1982, parou novamente com as HQs por conta de uma crise econômica e trabalhou na Imprensa Oficial do Estado para conseguir manter seu estúdio. Só voltou com os quadrinhos em 1990, quando morou em Portugal e foi convidado para criar um personagem para o jornal da Casa do Brasil de Lisboa. Retornou ao Brasil em 1995 e participou da revista do curso de Design da Escola Superior de Belas Artes. Em 2005, retomou as HQs com a coleção *Literatura Brasileira em Quadrinhos*,

²¹⁹ Entrevista disponível em: <http://www.emfechamento.com.br/2011/02/classicos-em-quadrinhos-entrevista-com_21.html#.WtfHeS7wblU>. Acesso em: fev. 2017.

da Editora Escala.

Numa conversa por e-mail, Jo falou um pouco da concepção, desenvolvimento e produção dessa coleção que adaptou inicialmente contos de escritores consagrados da literatura nacional. E fica a seguinte questão: quem ganha com esse tipo de iniciativa? Os quadrinhos, a literatura ou os dois?



capas de alguns livros da coleção

EmFechamento: Como surgiu a oportunidade de trabalhar com quadrinhos na Escala?

Jo Fevereiro: A pré-história dessa coleção ocorreu no primeiro contato que tive com o editor da Escala Educacional. Soube que a editora queria ampliar o quadro de colaboradores na área de paradidáticos e falei com meu amigo, o desenhista Francisco Vilachã, para que passasse lá. Ele levou para a visita o portfólio e algumas páginas em quadrinhos que esboçara nas horas vagas a partir de um texto do Machado de Assis. Ficou surpreso ao ver que o editor se interessou por aquelas páginas como quadrinhos e não como meras ilustrações. A editora estava atrás de algo diferente na linha de produtos paradidáticos e o meu amigo, por acaso, apareceu com a solução. Ligou para mim todo entusiasmado, contou a novidade e me convidou para participar daquela empreitada. Inicialmente, eu declinei, disse que fazia muitos anos que não trabalhava numa história longa. Estava inseguro em relação a esse desafio, mas ele insistiu tanto que aceitei assumir uma das duas revistas que iniciariam a série.

Como foi feita a escolha dos títulos que seriam adaptados?

Vilachã e o editor fizeram outra reunião, dessa vez com o diretor editorial, e formataram a coleção em oito adaptações iniciais. Definiram dimensões, número de páginas e alguns títulos. Decidiram também que, nessa primeira fase, seriam adaptados contos de apenas dois autores: Machado de Assis e Lima Barreto. O Vilachã voltou para casa com a missão de pesquisar os textos que faltavam e que fossem mais adequados ao projeto. Escolhi um dos títulos disponíveis, *O homem que sabia javanês*, do Lima, e o Vilachã me sugeriu *A Cartomante*, do Machado, que também aceitei fazer.



Trecho da adaptação *Gaetaninho*

Observei que nos livros de contos, o texto original foi mantido. Como foi feita essa opção por manter o texto? Quando algo é suprimido, qual o critério? Como essa opção (de manter o original) foi recebida?

Quando comecei a decupar o texto para a roteirização de *O homem que sabia javanês*, minha preocupação era encaixar ao máximo o texto original dentro das quarenta páginas determinadas. Acabei e vi que o texto se acomodava confortavelmente no espaço da página, o que se tornava um grande diferencial em relação as adaptações que eu conhecia, já que o texto estava praticamente intacto. Praticamente, porque foram suprimidas algumas palavras que seriam desnecessárias ao lado da imagem como: “disse ele”, “perguntou”, “explicou”, “pensou”, etc., que na linguagem dos quadrinhos ficam subentendidas nos rabichos dos balões. Conversamos, eu e o Vilachã, a respeito dessa nova proposta. Concluímos que era um caminho interessante e que, para mantermos essa integridade do texto original, precisaríamos selecionar contos com cerca doze páginas de texto.

Tamanho não parece um critério nobre, admito, para a escolha de títulos. Mas, nesse caso era a única maneira de adequarmos a intenção à viabilização. E,

certamente ninguém teria paciência para ler um romance com o texto integral, em quadrinhos. O conto tem por característica uma linguagem mais dinâmica, mais compatível com a dos quadrinhos. Só tivemos que escolher os que apresentassem melhores possibilidades visuais para estimular a nossa imaginação, o que refletiria positivamente no resultado final. A Escala Educacional resolveu bancar a proposta. Sabíamos de antemão que alguns puristas do quadrinho estranhariam esse tipo de roteiro. Afinal as adaptações de literatura, tanto para quadrinhos quanto para o cinema ou teatro, alteram o texto original para a nova linguagem em que será apresentado. Mesmo assim, continuamos a encarar essa fidelidade ao autor como uma virtude. Nossa pretensão com esse projeto era, naquele momento, levar o texto integral, numa roupagem mais atraente, para aquele aluno que tem aversão ao texto corrido. Se resultasse, valeriam a pena: o risco, o esforço, as críticas mais preconceituosas. Pelo número de escolas por todo o Brasil que tem adotado essas adaptações como material de apoio, está valendo, e muito.

Com relação as ilustrações, como foi feito o trabalho de pesquisa para compor os cenários, figurinos, penteados e cores?

Felizmente ainda guardo duas coleções antigas (*Nosso Século e História do século XX*), fartamente ilustradas e que documentam muito bem a época relativa ao conto. A internet também se tornou uma ferramenta para esse trabalho, pela agilidade e amplitude de alcance. Foi nela que consegui a maior parte das imagens que precisava e a que mais me preocupava desde a leitura: a Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, um dos cenários mais importantes da história. Eu teria que desenhar cenas externas e internas nesse ambiente e era preciso imagens do próprio local para dar o máximo de veracidade. Já estava desanimado com a pesquisa, até que resolvi entrar no próprio site da biblioteca. Foi o maior alívio... ele dispunha de uma viagem virtual e retirei tudo o que era necessário para as cenas.

Quanto aos personagens, procurei respeitar sempre as características definidas pelo autor. No caso do personagem principal, um baiano que poderia ser filho de um javanês, mostrando sua metamorfose através do tempo e da escalada social. Os outros, cada um com suas características próprias, sejam sociais, profissionais, etárias, de personalidade, etc. Todos eles situados em sua época através da moda, dos adereços, corte de cabelo, barba, bigode, etc., fartamente documentados nas

coleções já citadas. Na questão da cor, a medida certa é justamente identificar as situações do texto e utilizar as tonalidades adequadas a cada uma delas. Eu dispuz desses recursos cromáticos em praticamente todas as adaptações que fiz. Para induzir o leitor ao ambiente “de época” estabeleci uma paleta em tons pastel. Infelizmente, por problemas industriais que fogem ao nosso controle, nem todas as revistas saem com a impressão bem ajustada e as cores podem perder a tonalidade do arquivo original.



Comparações entre ilustrações e fotografias da época

Você acha que o fato do mesmo profissional fazer o roteiro e a arte garante mais coesão à adaptação?

Neste caso específico, com a opção pela literalidade, o termo “decupagem” é mais adequado do que “roteiro”. Escolhi um trecho mais ou menos na metade, que desse uma boa “passagem” de página, depois na metade das metades e continuei essa divisão sucessivamente, até chegar nas quarenta páginas pré-estabelecidas. Em seguida dividi o texto que coube a cada página em cenas, futuros quadrinhos, e as cenas em legendas e balões, conforme a narrativa. Particularmente me senti bastante à vontade nessas adaptações. Além de ter feito muitos roteiros para eu mesmo desenhar, estava trabalhando com ótimos textos originais e totalmente adequados à linguagem dos quadrinhos.

Quanto tempo em média dura o trabalho de edição de uma obra desse tipo? Quais são as etapas?

Eu levei de dois a três meses para concluir cada adaptação, da leitura do texto à entrega dos arquivos originais para impressão. As etapas de trabalho são: roteiro, desenvolvimento de caracteres dos personagens, pesquisa iconográfica, esboço quadrinizado, definição do desenho a lápis, arte-final com nanquim, escaneamento e tratamento digital dos desenhos finalizados, edição digital dos balões e legendas com letreiramento e, finalmente, colorização digital

Rio de Janeiro - Sexta-feira 8 de Setembro de 1882

GAZETA DE NOTÍCIAS

N. 250

ANEXO C

Typographo - Rua de S. Francisco n. 73

Numero avulso 40 rs.

As assignaturas tomam-se em qualquer dia e terminam sempre no fim do mez, junho, setembro ou dezembro.

De outros estados a subscrição não sendo realitada alem que não sejam postadas

Numero avulso 40 rs.

ANEXO C

REPERTEIO

As notícias que se encontram neste suplemento pertencem ao domínio da imprensa e não devem ser tomadas como verdadeiras sem a devida cautela. A responsabilidade por eventuais erros é exclusiva do redator.

REPERTEIO

As notícias que se encontram neste suplemento pertencem ao domínio da imprensa e não devem ser tomadas como verdadeiras sem a devida cautela. A responsabilidade por eventuais erros é exclusiva do redator.

TELEGRAMMAS

Service telegraphique

Paris, le 7 Septembre. Le Sénat a adopté la loi relative à l'organisation des services publics. Le Sénat a également adopté la loi relative à l'organisation des services publics.

London, le 7 Septembre. Le Sénat a adopté la loi relative à l'organisation des services publics. Le Sénat a également adopté la loi relative à l'organisation des services publics.

TELEGRAMMAS

Service telegraphique

Paris, le 7 Septembre. Le Sénat a adopté la loi relative à l'organisation des services publics. Le Sénat a également adopté la loi relative à l'organisation des services publics.

London, le 7 Septembre. Le Sénat a adopté la loi relative à l'organisation des services publics. Le Sénat a également adopté la loi relative à l'organisation des services publics.

TELEGRAMMAS

Service telegraphique

Paris, le 7 Septembre. Le Sénat a adopté la loi relative à l'organisation des services publics. Le Sénat a également adopté la loi relative à l'organisation des services publics.

London, le 7 Septembre. Le Sénat a adopté la loi relative à l'organisation des services publics. Le Sénat a également adopté la loi relative à l'organisation des services publics.

TELEGRAMMAS

Service telegraphique

Paris, le 7 Septembre. Le Sénat a adopté la loi relative à l'organisation des services publics. Le Sénat a également adopté la loi relative à l'organisation des services publics.

London, le 7 Septembre. Le Sénat a adopté la loi relative à l'organisation des services publics. Le Sénat a également adopté la loi relative à l'organisation des services publics.

TELEGRAMMAS

Service telegraphique

Paris, le 7 Septembre. Le Sénat a adopté la loi relative à l'organisation des services publics. Le Sénat a également adopté la loi relative à l'organisation des services publics.

London, le 7 Septembre. Le Sénat a adopté la loi relative à l'organisation des services publics. Le Sénat a également adopté la loi relative à l'organisation des services publics.

TELEGRAMMAS

Service telegraphique

Paris, le 7 Septembre. Le Sénat a adopté la loi relative à l'organisation des services publics. Le Sénat a également adopté la loi relative à l'organisation des services publics.

London, le 7 Septembre. Le Sénat a adopté la loi relative à l'organisation des services publics. Le Sénat a également adopté la loi relative à l'organisation des services publics.

TELEGRAMMAS

Service telegraphique

Paris, le 7 Septembre. Le Sénat a adopté la loi relative à l'organisation des services publics. Le Sénat a également adopté la loi relative à l'organisation des services publics.

London, le 7 Septembre. Le Sénat a adopté la loi relative à l'organisation des services publics. Le Sénat a également adopté la loi relative à l'organisation des services publics.

FOLHETIM

O DESPILHA

Uma história de amor e aventura, contada em capítulos. O protagonista encontra-se em uma situação difícil e precisa encontrar uma maneira de escapar.

FOLHETIM

O DESPILHA

Uma história de amor e aventura, contada em capítulos. O protagonista encontra-se em uma situação difícil e precisa encontrar uma maneira de escapar.

FOLHETIM

O DESPILHA

Uma história de amor e aventura, contada em capítulos. O protagonista encontra-se em uma situação difícil e precisa encontrar uma maneira de escapar.

FOLHETIM

O DESPILHA

Uma história de amor e aventura, contada em capítulos. O protagonista encontra-se em uma situação difícil e precisa encontrar uma maneira de escapar.

FOLHETIM

O DESPILHA

Uma história de amor e aventura, contada em capítulos. O protagonista encontra-se em uma situação difícil e precisa encontrar uma maneira de escapar.

ANEXO D - La Saison, 15 dez. 1885

N° 24. Paraissant le 1^{er} et le 15 de chaque mois 15 Décembre 1885 Un numéro, 25 c., avec gravure coloriée, 50 c. 18^e Année

LA SAISON
JOURNAL ILLUSTRÉ DES DAMES.

LA SAISON, LA MODE UNIVERSELLE ET LES MODES PARISIENNES REUNIES

1 ^{re} EDITION, SANS GRAVURES COLORIÉES.		2 ^e EDITION, AVEC 24 GRAVURES COLORIÉES		3 ^e EDITION, AVEC 36 GRAVURES COLORIÉES	
24 numéros, avec 2,000 gravures noires, 12 planches contenant 200 patrons en grandeur naturelle et 400 dessins de broderie.		et mêmes éléments que la 1 ^{re} édition.		et mêmes éléments que la 1 ^{re} édition	
PARIS	Un an fr. 4	PARIS	Un an fr. 12	PARIS	Un an fr. 13
DEPARTEMENTS	SIX MOIS fr. 2.30. TROIS MOIS fr. 1.30.	DEPARTEMENTS	SIX MOIS fr. 6.50. TROIS MOIS fr. 3.50.	DEPARTEMENTS	SIX MOIS fr. 7.50. TROIS MOIS fr. 4.50.
ÉTRANGER	fr. 7	ÉTRANGER	fr. 15	ÉTRANGER	fr. 16
	fr. 4		fr. 8		fr. 9.50
	fr. 4.75		fr. 2.75		fr. 3.50
	fr. 2.75		fr. 1.75		fr. 2

Adresser toutes les lettres concernant l'Administration ou la Rédaction à M. CORNELIS-LEBEGUE, Imprimeur-Éditeur, 25, rue de Lille, Paris.

CORRESPONDANTS À L'ÉTRANGER :

Turquie : Bortoli frères, 351, grande rue de Pétra, à Constantinople, au Don Marché.

Belgique : L. Serron, 131, boulevard Anspach, à Bruxelles. Lefevre J. Rices, 51, rue de la Madeleine, Bruxelles.

Portugal : M^{re} Francis Lallemant, 22, rue do Theouro Velho, à Lisbonne. H. Kuyper, 32, Great Titchfield street, Londres.

Angleterre : M^{rs} Weldon et C^o, 7, Southampton street, Strand, London.

Émirats C. M. Joy, à Buenos-Ayres. Challe frères, calle Sarandi, 353, à Montevideo.

Saint-Petersbourg : M. Motier, libraire de la Cour.

Alexandrie : M. Pennasson. M. Arturo Molino.

Le Caire : Pennasson frères.

Rio de Janeiro : M. Henri Nicoud et C^o, 27, rue dos Ouriques.

COURRIER DE LA MODE

Depuis que la belle faille française est de nouveau en faveur, on croit des robes princesses à longue traine et complètement unies, tellement unies qu'elles sont laées derrière. Ce genre de robe, extrêmement seyant pour les jolies tailles, se porte comme robe de demi-deuil; mais la robe princesse collante ne va guère qu'aux femmes minces et blanches. Outre la robe-princesse, on fait beaucoup de costumes en faille avec jupon à larges plis et tunique drapée ornée de broderie mate; car les broderies et les perles sont plus que jamais les garnitures à la mode.

Les beaux pékins, qui s'emploient surtout comme jupes de dessous, sont le plus souvent, dépourvus de garnitures.

Quelquefois, cependant, on les orne de petits volants découpés posés au bas de la jupe unie. Ces petits volants ont une hauteur de 5 à 7 cent. tout faits, et sont taillés en biais.

Les vêtements n'ont pas varié depuis le commencement de la saison. Ce sont toujours de longues visites en velours fauve, mélangé parfois de velours uni ou de satin. Le dos forme de gros plis et le devant des pans carrés ornés de fourrure ou de franges extraordinaires, riches et lourdes. Ces vêtements ne sont pas d'un usage courant. Pour la rue, la grande redingote, la visite courte et la veste sont adoptées de préférence.

Les trois vêtements se font en astrakan, en sicilienne, en drap, en velours, en vigogne et en étoffe de fantaisie de toute couleur et de toute sorte de disposition.

Parmi les tissus très à la mode pour les vêtements, n'oublions pas le peluche qui sert à faire de grandes redingotes, ajustées devant de belles fourrures et de beau surah de fantaisie. Mes de N. portait au



1. Toilette avec jupe crapée à la paysanne. 2. Toilette garnie en lèze. Devant de dessin 52. Patron, verso du supplément au numéro du 1^{er} décembre, B, fig. 8 à 13.

pendant la mode demande que la toilette féminine forme un ensemble. Ainsi un manteau ou unerobogarnis de fourrure aura le manchon en fourrure pareille. Une toilette de linage aura son petit manchon en même linage avec quelques fanfreluches de chenille, de perles de bois, de fil de soie entourant le manchon tout entier ou encore de passementerie mate. Si le manteau est en peluche, le manchon sera en peluche avec un oiseau niché dans des touffes de moelle.

Enfin, si la toilette est en faille ou en soierie de Lyon, si le manteau est en velours, le petit manchon sera en faille ou en velours de nuance assortie, avec doublure de couleur, toujours dans les nuances de la toilette et jabot de dentelle noire ou blanche de chaque côté. De même que le manchon, le chapeau doit être assorti à la robe si la confection est soignée; la confection si cette dernière est longue, ce sont des règles générales de la plus grande importance.

Les couturières font ce qu'elles peuvent pour changer la forme des manches, mais sans y parvenir; la manche plate reste bad et bien la seule adoptée par la plupart des femmes, et elle est certainement la plus gracieuse. Cependant, comme toilettes de soirée, je recommanderai à mes si aimables lectrices, certaine forme de maniche qui dégage le haut du bras tout en le cachant. Cette description peut paraître bizarre, et cependant elle est juste; car la maniche en question est en tulle, seulement le tulle, bouillonné, est placé en dessous et attaché par des rubans en forme de grândaues et de nœuds qui forment le dessous de la maniche en question. On voit donc fort bien la forme du bras. On peut placer des fleurs de préférence aux rubans; c'est une affaire de goût.

L'air moi maintenant au sujet des robes de jeune filles. Elles pourraient croire que je les oublie, et il n'en est rien; car j'ai en souvent l'occasion d'affirmer dans ce journal la préférence toute particulière que j'ai pour elles. Aussi, voilà, mesdemoiselles, une jolie combinaison pour une robe de maison. Jupe de peluche bleu sombre, assez large, mais toute unie. Blouse en linage de même nuance, mais beaucoup plus claire. Cette blouse est en deux morceaux. Le corsage est entièrement plissé devant, derrière et aux épaulettes, sous un large hausse-col en peluche. La taille est serrée dans un petit corselet de peluche. C'est à ce corselet que tient la deuxième partie de la blouse, c'est-à-dire la tunique. Elle est plissée comme le corsage et relevée de chaque côté par deux pattes-agrafes en peluche. Les manches sont également plissées et retenues au poignet et au-dessus du coude par deux bracelets de peluche. Ce modèle convient à toutes les jeunes personnes, à qui je le recommande tout spécialement.

BLANCHE DE GÉNY.

ANEXO E - A Estação, 15 jan. 1886



Nº 1

15 de Janeiro de 1886

XVº Anno

PREÇO DA ASSIGNATURA
BRAZIL:

CORTE, um anno	12\$000
PROVINCIAS, um anno	14\$000

EDITORES-PROPRIETARIOS:
Lombaerts & Comp.

Agencia Geral para Portugal:
Livraria Ernesto Chardron
Lagan & Geneloux-necessarios - Porto

PREÇO DA ASSIGNATURA
BRAZIL:

CORTE, um anno	12\$000
PROVINCIAS, um anno	14\$000

CHRONICA DA MODA.

No principio de cada anno é para nós um dever e um prazer vir por este modo agradecer a indulgencia e benevolencia das nossas carras leitoras.

Se por meio d'incessantes e laboriosos esforços temos cumprido uma tarefa muitas vezes árdua e difficil, se temos chegado a satisfazer-las, isto a ellas o devemos, a sua bondade, e nos seus conselhos, servindo-las de guia para acharmos o caminho, que temos a seguir afim de aconsellar as senhoras elegantes, muitas vezes difficis na escolha das toilettes; as nossas assignaturas laboriosas e economicas, cuja industria destreza é um verdadeiro thesouro para a familia.

Esperando, assim como o acabamos de dizer, receber a mais agradável recompensa das nossas assignaturas, isto é ter a certeza de contar entre ellas tantas amigas como leitoras, enviamos a todas os meus mais sinceros votos para que o anno de 1886 em que entramos lhes traga principalmente as alegrias do coração, as mais preciosas a meu ver.

Apezar de certo numero das minhas leitoras assim como eu continuamos na nossa vida um certo numero de annos, é difficil vermos principiar um anno novo sem lançarmos sobre o que se acabou, um olhar retrospectivo como para balancear no espirito e conservar no coração a imagem fiel dos progressos feitos por nós durante esse periodo, n'este combate da vida difficil ou facil conforme as circumstancias, para cada uma de nós.

Para mim este exame comprehendendo principalmente o do trabalho executado, trata-se de saber, não se chegamos a perfeição, porém se alcançamos o que era possível para melhorar a publicação na qual tínhamos a nossa parte de responsabilidade, e penso que a questão collocada d'este modo, poderá ser resolvida affirmativamente, se compararmos a colleção dos annos anteriores com a do anno que concluiu.

Desde alguns annos já, caminhamos em companhia de amáveis leitoras, para as quaes nos temos applicado a aperfeiçoar todos os dias os nossos moldes e as explicações que as acompanham, os modelos do jornal acompanhados das explicações as mais exactas e as mais claras, afim que as nossas leitoras, as menos exercitadas, possam reproduzir pessoalmente todos os detalhes, executar todos os objectos que compõem as suas toilettes, a livrem-se assim do despeza muito onerosa que acarretam hoje as complicações da moda e o subido preço dos salarios. Por este meio ensin-

amos, não o luxo que custa muito caro, porém procuramos a elegancia por preço diminuto por pouco que cada uma das

recursos da volta para isso destinada e que seria difficil equilibrar.



1. Toilette com saia arredondada á capoteira. Molde e coliza da saia: suppl., Part. Nº VII, fig. 28 e 28ª, estrela. 2. Elegantes toilettes para saia. Molde e coliza da saia: suppl., Part. Nº VIII, fig. 30 e 47, A e O, estrela, ponto dobrado, posto, cruz, 1 dobra.

sem nunca esquecer que a utilidade se acha collocada á frente do programma que sempre temos fielmente seguido, comprehendemos que é necessario não perder de vista que "A Estação" contando as suas assignaturas nos douz moldes e de baixo de todas as latitudes, deve responder a todas as necessidades, a todos os gostos, a todos os desejos, por este motivo temos especialmente insistido sobre a parte artistica dos trabalhos de senhores, dos quaes publicamos todas as quinzenas numerosos especimenes muitas vezes modelados, reproduzindo e dando ao alcance de todos, no meio d'um numero inculcavel de modelos de todos os generos, pintura sobre madeira, sobre esmalte, sobre seda, etc., gravura á agua-forte sobre metaes, esses maravilhosos trabalhos de bordado da idade media, executados com tanta perfeição e arte pelas nossas antepassadas.

Lembrar-lhes-hei igualmente um trabalho novo, a tecelura com o auxilio do bastão de mão, a nossa propriedade exclusiva, trabalho facil e agradável, com o auxilio do qual se podem confeccionar pessoalmente mil lindissimos objectos para adorno e mobilia, assim como uma infinidade de cousas de primeira utilidade.

Pertence as nossas assignaturas provar-nos que representamos bem os seus interesses que constituem os elementos de que se compõe "A Estação." Esperamos uma approvação que até hoje nunca nos tem faltado, e que se acha provada pelo numero sempre crescente das nossas assignaturas.

Seja-nos permitido concluir por meio de um enramento todo d'actualidade e que me tem sido pedido por diferentes leitoras: A alta novidade para saídas de baile ou de theatro consiste em grandes mantos d'uma peça em quadrado comprido, sem mangas nem aberturas para introduzir os braços, fazem-se de velludo cinzelado, forrado de pelles ou acolchados e guarnecidos com um bordado e franjas de frego com missangas e ouro.

Tambem se foram as saídas de baile, de enchemire branco, com astrakan branco ou pelicia de cor viva. A moda para este genero de traje está nos tecidos ricos pouco guarnecidos ou nas fazendas mais simples, cobertas com applicações de passamanaria froqueada e em missangas feitas de modo muito rico.

nossas leitoras tenha gosto do trabalho, tanto mais respeitavel que a necessidade d'um luxo muitas vezes superior aos

com applicações de passamanaria froqueada e em missangas feitas de modo muito rico.

ANEXO F – Roteiro do filme *O Espelho* de Becca Lopes (2008)²²⁰

“O ESPELHO”

Baseado no conto “O Espelho” da obra de Machado de Assis.

Roteiro do texto, apenas para os atores

2 – EXTERNA - CASA / SANTA TERESA - FIM DE TARDE.

TRÊS SENHORES (Zé Antonio, Cláudio Zani e Weber Werneck) ENTRAM PELO PORTÃO DA CASA CONVERSANDO ALTO, SOBEM AS ESCADARIAS E CAMINHAM ATÉ A PORTA DE ENTRADA.

3 – INTERNA - CASA - NOITE.

DOIS SENHORES (Roberto Ortiz e Madragoa) ESTÃO AGUARDANDO OS AMIGOS E ESCUTAM SUA CHEGADA.

UM DOS SENHORES (Roberto Ortiz) ABRE E SEGURA A PORTA, GESTICULANDO COM CORTESIA ATÉ O ÚLTIMO PASSAR.

- Por favor, pode entrar... Fiquem a vontade.

OS SENHORES AGRADECEM.

- Obrigado

JACOBINA (Zé Antônio) SENTA-SE DESTACADO, PRÓXIMO A JANELA PARA FUMAR SEU CHARUTO OS DEMAIS SENTAM-SE EM VOLTA DA MESA.

ANDRÉ REBOUÇAS (Weber Werneck)

...vinculado diretamente à superação do trabalho servil e à cultura da destruição...

UM DOS SENHORES (Cláudio Zani)

- Defender a reforma agrária brasileira, ao mesmo tempo, ser monarquista, isso não

²²⁰ Enviado pelo diretor e roteirista do filme como anexo da entrevista realizada.

se contradiz? Ou, cabe citar Aristóteles: “Em tudo o que fazemos, temos em vista alguma outra coisa”.

ANDRÉ REBOUÇAS (Weber Werneck)

- Não senhor, para desbravar áreas de difícil acesso, driblando perseguições políticas, entraves burocráticos e mentalidades atrasadas, se faz necessária tal articulação, tão somente.

UM DOS SENHORES (Roberto Ortiz)

- Sabemos que o senhor não é político, apesar de provar das delícias da corte e do charme europeu, entretanto, se devotou ao interesse público, às causas sociais, à ópera de seu amigo Carlos Gomes, eis a questão.

UM DOS SENHORES (Madragoa)

- Uma vida não questionada não merece ser vivida.

UM DOS SENHORES (Cláudio Zani)

- Deixe que cada um exercite a arte que conhece. E o amigo Jacobina, o que tens a dizer?

JACOBINA (Zé Antônio)

- Eu não discuto nunca, a discussão é a forma polida do instinto batalhador, que jaz no homem, como uma herança bestial; os serafins e os querubins não controvertiam nada, e, aliás, eram a perfeição espiritual e eterna.

UM DOS SENHORES (Cláudio Zani)

- Jacobina tu usas desse paradoxo para defender-se de sua abstenção, seria capaz de demonstrar o que dizes?

JACOBINA (Zé Antônio)

- Pensando bem, talvez o senhor tenha razão. (SE ABSTÉM NOVAMENTE)

UM DOS SENHORES (Roberto Ortiz)

- *Estou de acordo e acredito que todos aqui também, mas como tocar a alma da conjuntura.*

UM DOS SENHORES (Cláudio Zani)

- *A alma da conjuntura, como um todo, é acessível, está exposta, não precisa crer para vê-la ou tocá-la.*

UM DOS SENHORES (Madragoa)

- *Tocar a alma, é preciso mais que sabedoria e fé.*

ANDRÉ REBOUÇAS (Weber Werneck)

- *Cada Alma é a expressão da intenção e visão de Deus ao criar aquele ser em especial. Cada um de nós é uma nota musical única, numa grande composição cósmica. É nossa obrigação descobrir nossa alma e tocar sua música singular.*

UM DOS SENHORES (Cláudio Zani)

- *A alma reluta em ser privada da verdade. Cá estamos, quatro amigos divididos, divergindo novamente, cada cabeça, cada sentença, menos o senhor Jacobina que se abstém, o senhor poderia nos dar alguma opinião; uma conjetura, ao menos.*

JACOBINA (Zé Antônio)

- *Nem conjetura, nem opinião, uma ou outra pode dar lugar a dissentimento, e, como sabem, eu não discuto. Mas, se querem ouvir-me calados, posso contar-lhe um caso de minha vida, em que ressalta a mais clara demonstração acerca da matéria de que se trata. Em primeiro lugar, não há uma só alma, há duas...*

UM DOS SENHORES (Madragoa)

- *Duas...*

JACOBINA (Zé Antônio)

- *Nada menos de duas almas. Cada criatura humana traz duas almas consigo: uma que olha de dentro para fora, outra que olha de fora para dentro...*

OS QUATRO DEBATEDORES FAZEM UM BURBURINHO.

JACOBINA (Zé Antônio)

- Espantem-se à vontade; podem ficar de boca aberta, dar de ombros, tudo; não admito réplica. Se me replicarem, acabo o charuto e vou dormir.

OS QUATRO DEBATEDORES CONCORDAM E PEDEM QUE PROSSIGA.

JACOBINA (Zé Antônio)

- A alma exterior pode ser um espírito, um fluido, um homem, um objeto, uma operação. Há casos, por exemplo, em que um simples botão de camisa é a alma exterior de uma pessoa; - e assim também a polca, o voltarete, um livro, uma máquina, um par de botas, uma cavatina, um tambor, etc. Está claro que o ofício dessa segunda alma é transmitir a vida, como a primeira; as duas completam o homem, que é, metafisicamente falando, uma laranja. Quem perde uma das metades, perde naturalmente metade da existência; e casos há, não raros, em que a perda da alma exterior implica a da existência inteira. Shylock, por exemplo. A alma exterior daquele judeu eram os seus ducados; perdê-los equivalia a morrer. “Nunca mais verei o meu ouro, diz ele a Tubal; é um punhal que me enterras no coração”. Vejam bem esta frase/ a perda dos ducados, alma exterior, era a morte para ele. Agora é preciso saber que a alma exterior não é sempre a mesma...

UM DOS SENHORES (Roberto Ortiz)

- Não?

JACOBINA (Zé Antônio)

- Não senhor, muda de natureza e de estado. Não aludo a certas almas absorventes, como a pátria, com a qual disse o Camões que morria, e o poder, que foi a alma exterior de César e de Cromwell. São almas enérgicas e exclusivas; mas há outras, embora enérgicas, de natureza mudável. Há cavalheiros, por exemplo, cuja alma exterior, nos primeiros anos, foi um chocalho ou um cavalinho de pau, e mais tarde uma provedoria de irmandade, suponhamos. Pela minha parte, conheço uma senhora – na verdade, gentilíssima – que muda de alma exterior cinco, seis vezes por ano. Durante a estação lírica é a ópera; cessando a estação, a alma exterior substitui-se por outra; um concerto, um baile do cassino, a Rua do Ouvidor,

Petrópolis...

UM DOS SENHORES (Cláudio Zani)

- Perdão; essa senhora quem é?

JACOBINA (Zé Antônio)

- Essa senhora é parenta do diabo, e tem o mesmo nome: chama-se Legião... E assim outros muitos casos. Eu mesmo tenho experimentado dessas trocas. Não as relato, porque iria longe; restrinjo-me ao episódio de que lhes falei. Um episódio dos meus vinte e cinco anos...

ANDRÉ REBOUÇAS (Weber Werneck)

- Santa curiosidade! Tu não és só alma da civilização, és também o pomo da concórdia, fruta divina, de outro sabor que não aquele pomo da mitologia.

A SALA EM SILENCIO, TODOS VOLTADOS PARA JACOBINA QUE CONCERTA A PONTA DO CHARUTO E NARRA SUA HISTÓRIA.

JACOBINA (Zé Antônio)

- Tinha vinte e cinco anos, era pobre, e acabava de ser nomeado alferes da guarda nacional. Não imaginam o acontecimento que isso foi na minha casa. Minha mãe ficou tão orgulhosa! Tão contente! Chamava-me o seu alferes. Primos e tios, foi tudo uma alegria sincera e pura. Na vida, note-se bem, houve alguns despeitados; chore e ranger de dentes, como na escritura; e o motivo não foi outro se não que o posto tinha muitos candidatos e que estes perderam. Suponho também que uma parte do desgosto foi inteiramente gratuita: nasceu da simples distinção. Lembra-me de alguns rapazes, que se davam comigo, e passaram a olhar-me de revés, durante algum tempo. Em compensação, tive muitas pessoas que ficaram satisfeitas com a nomeação; e a prova é que todo o fardamento me dado por amigos...Vai então uma das minhas tias, D. Marcolina, viúva do Capitão Peçanha, que morava a muitas léguas da vila, num sítio escuro e solitário, desejou ver-me, e pediu que fosse ter com ela e levasse a farda. Fui, acompanhado de um pajem, que daí a dias tornou à vila, por que a tia Marcolina, apenas me pilhou no sítio, escreveu a minha mãe dizendo que não me soltava antes de um mês, pelo menos. E

abraçava-me! Chamava-me também o seu alferes. Achava-me um rapagão bonito. Como era um tanto patusca, chegou a confessar que tinha inveja da moça que houvesse de ser minha mulher. Jurava que em toda a província não havia outro que me pudesse o pé adiante. E sempre alferes; era alferes para cá, alferes para lá, alferes a toda hora. Eu pedia-lhe que me chamasse Joãozinho, como dantes/ e ela abanava a cabeça, bradando que não, que era o “senhor alferes”. Um cunhado dela, irmão do finado Peçanha, que ali morava, não me chamava de outra maneira. Era o “senhor alferes”, não por gracejo, mas a sério, e a vista dos escravos, que naturalmente foram pelo mesmo caminho. Na mesa tinha eu o melhor lugar, e era o primeiro servido. Não imaginam. Se lhes disser que o entusiasmo da tia Marcolina chegou ao ponto de mandar pôr no meu quarto um grande espelho, obra rica e magnífica, que destoava do resto da casa, cuja mobília era modesta e simples... Era um espelho que lhe dera a madrinha, e que esta herdara da mãe, que o comprara a uma das fidalgas vindas em 1808 com a corte de D. João VI. Não sei o que havia nisso de verdade/ era a tradição. O espelho estava naturalmente muito velho; mas via-se-lhe ainda o ouro, comido em parte pelo tempo, uns delfins esculpidos nos ângulos superiores da moldura, uns enfeites de madrepérola e outros caprichos do artista. Tudo velho, mas bom...

UM DOS SENHORES (Madragoa)

- *Espelho grande?*

JACOBINA (Zé Antônio)

- *Grande. E foi, como digo, uma enorme fineza, porque o espelho estava na sala; era a melhor peça da casa. Mas não houve forças que a demovesse do propósito; respondia que não fazia falta, que era só por algumas semanas, e finalmente que o “senhor alferes” merecia muito mais. O certo é que todas essas cousas, carinhos, atenções, obséquios, fizeram em mim uma transformação, que o natural sentimento da mocidade ajudou e completou. Imaginam, creio eu?*

UM DOS SENHORES (Roberto Ortiz)

- *Não.*

JACOBINA (Zé Antônio)

- O alferes eliminou o homem. Durante alguns dias as duas naturezas equilibraram-se; mas não tardou que a primitiva cedesse à outra; ficou-me uma parte mínima de humanidade. Aconteceu então que a alma exterior, que dantes o sol, o ar, o campo, os olhos das moças, mudou de natureza, e passou a ser a cortesia e os rapapés da casa, tudo o que me falava do posto, nada do que me falava do homem. A única parte do cidadão que ficou comigo foi aquela que entendia com o exercício da patente; a outra dispersou-se no ar e no passado. Custa-lhes acreditar, não?

UM DOS SENHORES (Cláudio Zani)

- Custa-me até entender.

JACOBINA (Zé Antônio)

- Vai entender. Os fatos explicarão melhor os sentimentos; os fatos são tudo. A melhor definição do amor não vale um beijo de moça namorada; e, se bem me lembro, um filósofo antigo demonstrou o movimento andando. Vamos aos fatos. Vamos ver como, ao tempo em que a consciência do homem se obliterava, a do alferes tornava-se viva e intensa. As dores humanas, as alegrias humanas se eram só isso, mal obtinham de mim uma compaixão apática ou um sorriso de favor. No fim de três semanas, era outro, totalmente outro. Era exclusivamente alferes. Ora, um dia recebeu a tia Marcolina uma notícia grave; uma de suas filhas, casada com um lavrador residente ali a cinco léguas, estava mal e à morte. Adeus, sobrinho! Adeus, alferes! Era mãe extremosa, armou logo uma viagem, pediu ao cunhado que fosse com ela, e a mim que tomasse conta do sítio. Creio que, se não fosse a aflição, disporia o contrário; deixaria o cunhado, e iria comigo. Mas o certo é que fiquei só, com os poucos escravos da casa. Confesso-lhes que desde logo senti uma grande opressão, alguma cousa semelhante ao efeito de quatro paredes de um cárcere, subitamente levantadas em torno de mim. Era a alma exterior que se reduzia; estava agora limitada a alguns espíritos boçais. O alferes continuava a dominar em mim, embora a vida fosse menos intensa, e a consciência mais débil. Os escravos punham uma nota de humildade nas suas cortesias, que de certa maneira compensava a afeição dos parentes e a intimidade doméstica interrompida. Notei mesmo, naquela noite, que eles redobravam de respeito, de alegria, de protestos. Nhô alferes de minuto a minuto. Nhô alferes é muito bonito; nhô alferes há de ser

corone;/ nhô alferes há de casar com moça bonita, filha de general; um concerto de louvores e profecias, que me deixou extático. Ah! pérfidos! mal podia eu suspeitar a intenção secreta dos malvados.

UM DOS SENHORES (Madragoa)

- Matá-lo?

JACOBINA (Zé Antônio)

- Antes assim fosse.

UM DOS SENHORES (Cláudio Zani)

- Cousa pior?

JACOBINA (Zé Antônio)

- Ouçam-me. Na manhã seguinte achei-me só. Os velhacos, seduzidos por outros, ou de movimento próprio, tinham resolvido fugir durante a noite; e assim fizeram. Achei-me só, sem mais ninguém, entre quatro paredes, diante do terreiro deserto e da roça abandonada. Nenhum fôlego humano. Corri a casa toda, a senzala, tudo, nada, ninguém, um molequinho que fosse. Galos e galinhas tão somente, um par de mulas, que filosofavam a vida, sacudindo as moscas, e três bois. Os mesmos cães foram levados pelos escravos. Nenhum ente humano. Parece-lhes que isto era melhor do que ter morrido? Era pior. Não por medo; juro-lhes que não tinha medo; era um pouco atrevidinho, tanto que não senti nada, durante as primeiras horas. Fiquei triste por causa do dano causado à tia Marcolina; fiquei também um pouco perplexo, não sabendo se devia ir ter com ela, para lhe dar a triste notícia, ou ficar tomando conta da casa. Adotei o segundo alvitre, para não desamparar a casa, e porque, se a minha prima enferma estava mal, eu ia somente aumentara dor da mãe, sem remédio nenhum; finalmente, esperei que o irmão do tio Peçanha voltasse naquele dia ou no outro, visto que tinha saído havia já trinta e seis horas. Mas amanhã passou sem vestígio dele; e à tarde comecei a senti uma sensação como de pessoa que houvesse perdido toda a ação nervosa, e não tivesse consciência de ação muscular. O irmão do tio Peçanha não voltou nesse dia, nem no outro, nem em toda aquela semana. Minha solidão tomou proporções enormes. Nunca os dias foram mais compridos, nunca o sol abrasou a terra com uma obstinação mais

cansativa. As horas batiam de século a século, no velho relógio da sala, cuja pêndula, tic-tac, tic-tac, feria-me a alma interior, como um piparote contínuo da eternidade. Quando, muitos anos depois, li uma poesia americana, creio que de Longfellow, e topei com este famoso estribilho: Never, for ever! – For ever, never! Confesso-lhes que tive um calafrio: recordei-me daqueles dias medonhos. Era justamente assim que fazia o relógio da tia Marcolina: - Never, for ever – For ever, never! Não eram golpes de pêndula, era um diálogo do abismo, um cochicho do nada. E então de noite! Não que a noite fosse mais silenciosa. O silêncio era o mesmo que de dia. Mas a noite era a sombra, era a solidão ainda mais estreita ou mais larga. Tic-tac, tic-tac. Ninguém nas salas, na varanda, nos corredores, no terreiro, ninguém em parte alguma...

OS DEMAIS NA SALA ESBOÇAM UM AR DE RISOS.

JACOBINA (Zé Antônio)

- Riem-se?

ANDRÉ REBOUÇAS (Weber Werneck)

- Sim, parece que tinha um pouco de medo.

JACOBINA (Zé Antônio)

- Oh! Fora bom se eu pudesse ter medo! Viveria. Mas o característico daquela situação é que eu nem sequer podia ter medo, isto é, o medo vulgarmente entendido. Tinha uma sensação inexplicável. Era como um defunto andando, um sonâmbulo, um boneco mecânico. Dormindo, era outra cousa. O sono dava-me alívio, não pela razão comum de ser irmão da morte, mas por outra. Acho que posso explicar assim esse fenômeno: - o sono, eliminando a necessidade de uma alma exterior, deixava atuar a alma interior. Nos sonhos, fardava-me, orgulhosamente, no meio da família e dos amigos, que me elogiavam o garbo, que me chamavam alferes; vinha um amigo de nossa casa, e prometia-me o posto de tenente, outro o de capitão ou major; e tudo isso fazia-me viver. Mas quando acordava, dia claro, esvaía-se com o sono, a consciência do meu ser novo e único – porque a alma interior perdia a ação exclusiva, e ficava dependente da outra, que teimava em não tornar... Não tornava. Eu saía fora, a um lado e outro, a ver se descobria algum sinal

de regresso. Soeur Anne, soeur Anne, ne vois-tu rien venir? Nada, cousa nenhuma; tal qual como na lenda francesa. Nada mais do que a poeira da estrada e o capinzal dos morros. Voltava para casa, nervoso, desesperado, estirava-me no canapé da sala. Tic-tac, tic-tac. Levantava-me, passeava, tamborilava nos vidros das janelas, assobiava. Em certa ocasião lembrei-me de escrever alguma cousa, um artigo político, um romance, uma ode; não escolhi nada definitivamente; sentei-me e tracei no papel algumas palavras e frases soltas, para intercalar no estilo. Mas o estilo, como tia Marcolina, deixava-se estar. Soeur Anne, soeur Anne... Cousa nenhuma. Quando muito via negrejar a tinta e alvejar o papel.

UM DOS SENHORES (Cláudio Zani)

- Mas não comia?

JACOBINA (Zé Antônio)

- Comia mal, frutas, farinha, conservas, algumas raízes tostadas ao fogo, mas suportaria tudo alegremente, se não fora a terrível situação moral em que me achava. Recitava versos, discursos, trechos latinos, liras de Gonzaga, oitavas de Camões, décimas, uma antologia em trinta volumes. As vezes fazia ginástica; outra dava beliscões nas pernas; mas o efeito era só uma sensação física de dor ou de cansaço, e mais nada. Tudo silêncio, um silêncio vasto, enorme, infinito, apenas sublinhado pelo eterno tic-tac da pêndula. Tic-tac, tic-tac...

ANDRÉ REBOUÇAS (Weber Werneck)

- Na verdade, era de enlouquecer.

JACOBINA (Zé Antônio)

- Vão ouvir cousa pior. Convém dizer-lhes que, desde que ficara só, não olhara uma só vez para o espelho. Não era abstenção deliberada, não tinha motivo; era um impulso inconsciente, um receio de achar-me um e dois, ao mesmo tempo, naquela casa solitária; e se tal explicação é verdadeira, nada prova melhor a contradição humana, porque no fim de oito dias deu-me na veneta de olhar para o espelho com o fim justamente de achar-me dois. Olhei e recuei. O próprio vidro parecia conjurado com o resto do universo; não me estampou a figura nítida e inteira, mas vaga,

esfumada, difusa, sombra de sombra. A realidade das leis físicas não permite negar que o espelho reproduziu-me textualmente, com os mesmos contornos e feições; assim devia ter sido. Mas tal não foi a minha sensação. Então tive medo; atribuí o fenômeno à excitação nervosa em que andava; receei ficar mais tempo, e enlouquecer. - Vou-me embora, disse comigo. E levantei o braço com gesto de mau humor, e ao mesmo tempo de decisão, olhando para o vidro; o gesto lá estava, mas disperso, esgaçado, mutilado... Entrei a vestir-me, murmurando comigo, tossindo sem tosse, sacudindo a roupa com estrépito, afligindo-me a frio com os botões, para dizer alguma coisa. De quando em quando, olhava furtivamente para o espelho; a imagem era a mesma difusão de linhas, a mesma decomposição de contornos... Continuei a vestir-me. Subitamente por uma inspiração inexplicável, por um impulso sem cálculo, lembrou-me... Se forem capazes de adivinhar qual foi a minha idéia...

UM DOS SENHORES (Madragoa)

- Diga.

JACOBINA (Zé Antônio)

- Estava a olhar para o vidro, com uma persistência de desesperado, contemplando as próprias feições derramadas e inacabadas, uma nuvem de linhas soltas, informes, quando tive o pensamento... Não, não são capazes de adivinhar.

DOIS DOS SENHORES, QUASE AO MESMO TEMPO (Roberto Ortiz e Madragoa)

- Mas, diga, diga.

JACOBINA (Zé Antônio)

- Lembrou-me vestir a farda de alferes. Vesti-a, aprontei-me de todo; e, como estava defronte do espelho, levantei os olhos, e... não lhes digo nada; o vidro reproduziu então a figura integral; nenhuma linha de menos, nenhum contorno diverso; era eu mesmo, o alferes, que achava, enfim, a alma exterior. Essa alma ausente com a dona do sítio, dispersa e fugida com os escravos, ei-la recolhida no espelho. Imaginai um homem que, pouco a pouco, emerge de um letargo, abre os olhos sem ver, depois começa a ver, distingue as pessoas dos objetos, mas não conhece individualmente uns nem outros; enfim, sabe que este é Fulano, aquele é Sicrano; aqui está uma cadeira, ali um sofá. Tudo volta ao que era antes do sono. Assim foi

comigo. Olhava para o espelho, ia de um lado para outro, recuava, gesticulava, sorria e o vidro exprimia tudo. Não era mais um autômato, era um ente animado. Daí em diante, fui outro. Cada dia, a uma certa hora, vestia-me de alferes, e sentava-me diante do espelho, lendo olhando, meditando; no fim de duas, três horas, despia-me outra vez. Com este regime pude atravessar mais seis dias de solidão sem os sentir...

QUANDO OS OUTROS VOLTARAM A SI, O NARRADOR TINHA DESCIDO AS ESCADAS.